

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O LIMIAR DO AMOR:
O (DES)VELAMENTO DA SEXUALIDADE EM *AMAR, VERBO
INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE ANDRADE**

SIMONE RODRIGUES VIANNA SILVA

Versão corrigida

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O LIMIAR DO AMOR:
O (DES)VELAMENTO DA SEXUALIDADE EM *AMAR, VERBO
INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE ANDRADE**

SIMONE RODRIGUES VIANNA SILVA

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Silva, Simone Rodrigues Vianna

S5861 O limiar do amor: o (des)velamento da sexualidade em Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade / Simone Rodrigues Vianna Silva; orientadora Yudith Rosenbaum - São Paulo, 2020.

162 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Mário de Andrade. 3. Amar, verbo intransitivo. 4. Sexualidade. I. Rosenbaum, Yudith, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

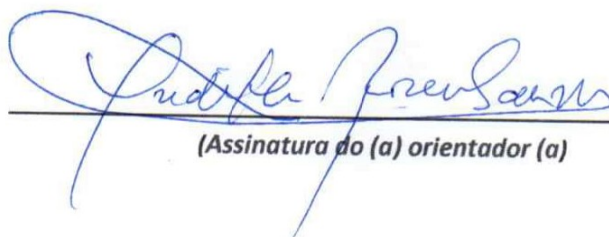
Nome do (a) aluno (a): Simone Rodrigues Vianna Silva

Data da defesa: __11__ / __12__ / _2020__

Nome do Prof. (a) orientador (a): Yudith Rosenbaum

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __05__ / __02__ / __2021__



(Assinatura do (a) orientador (a))

SILVA, Simone Rodrigues Vianna. *O limiar do amor: o (des)velamento da sexualidade em Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovada em: _____ / _____ / _____

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Banca Examinadora:

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Examinador(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que os outros disseram
mas que o diz mais que todos
(como, em loja de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sócia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros).*
João Cabral de Melo Neto

*Esse caráter consentidamente fantasmático
no processo de sedução me leva a reafirmar
que a linguagem é seu campo único e total,
que na linguagem a sedução tem seu começo,
seu meio e seu fim. Porque a linguagem é sempre
promessa falaz de uma realidade, porque nela
os processos substitutivos são infinitos e o jogo
erótico pode circular em permanência.*
Leyla Perrone-Moisés

MEUS AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, por todas as discussões e pelo companheirismo nessa jornada, sendo sempre muito atenciosa e precisa em nossas conversas. Foi um longo percurso, de enorme aprendizagem, mas mais leve sob sua orientação.

Aos caros professores que compuseram minha banca de qualificação, Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal e Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, ambos com apontamentos muito significativos para o encaminhamento de minha pesquisa e sugestões preciosas tanto de caminhos analíticos, quanto de obras imprescindíveis. Agradeço, duplamente, por terem aceitado me acompanhar também neste encerramento, fazendo parte de minha banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Roberto Yutaka Sagawa, por aceitar compor minha banca de defesa, e que já muito contribuiu para esta pesquisa, através de seus escritos.

À minha família, André, Anselmo, Carlos, Cristiane, Nina e Silvia, por todo amor, carinho, torcida, palavras de incentivo e companheirismo nesse percurso. A caminhada foi mais tranquila por saber que tenho vocês comigo! Agradeço, também, a Therezinha, Márcia e Flávio, por todo o apoio e carinho, e, especialmente ao Vinícius, pela ajuda na formatação.

Aos queridos amigos que acompanharam toda a jornada, desde a inscrição no processo seletivo, até o momento da defesa: Andréa e Rachel, pela interlocução sempre pronta e importante, seja pessoalmente, na USP, ou virtualmente; Aline, Anelise, Edileuza, Fernanda, Gláucia e Mauro, por toda a ajuda e torcida, fundamentais; Bianca, Clarissa, Paula e Vívian, amigas queridas desde o fundamental; Anna Carol, Gissele, Lígia e Isabela, amigas queridas da graduação; Fernanda Valim e Aline Almeida, um agradecimento especial por aceitarem ler meu trabalho; Aline Rodrigues, pela torcida e todas as conversas, sempre muito instigantes.

E para todos aqueles não nomeados aqui, mas que fazem parte de minha jornada. Sou muito feliz por ter todos vocês ao meu lado!

RESUMO

Mário de Andrade escolheu, para seu romance de estreia, *Amar, verbo intransitivo*, um tema polêmico e tabu em nossa sociedade, até os dias atuais: a iniciação sexual de jovens através do amor venal. Examinamos, desse modo, os mecanismos estéticos utilizados pelo autor para simbolizar literariamente tema considerado tão escandaloso. Cinco elementos se mostram significativos para o (des)velamento da sexualidade latente na obra: a classificação em idílio, a partir do postulado de um modelo – idílio neoclássico *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre (1788) –; a estruturação em texto experimentalista modernista; o emprego do narrador onisciente intruso; a constituição das personagens como sujeitos cindidos e, por fim, os tropos da tradição retórica, aqui lidos em diálogo com os procedimentos oníricos (deslocamento, figuração por símbolos e condensação), como propostos pelo saber psicanalítico. A partir do conceito de “entre-lugar” (SANTIAGO, 1978), que postula a diferença como elemento fundamental para a crítica literária e como definidor da identidade do autor e da obra, interpretamos *Amar, verbo intransitivo* como romance idílio no “entre-lugar”, realizado em sua diferença em relação ao modelo neoclássico. De mesmo modo, a composição da personagem Fräulein Elza e do caso erótico-amoroso vivido pelo casal protagonista também é analisada em seu aspecto pendular e indefinido: a moça é e não é uma prostituta, vivendo em conflito com sua posição no espaço privado da família, e o caso é e não é uma relação amorosa idílica. Compreendendo a literatura como processo de criação atravessado por desejos e pulsões inconscientes, analisamos como todos esses mecanismos literários, elaborados pelo labor estético, são empregados para ora encobrir, ora revelar a sexualidade da obra.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; sexualidade.

ABSTRACT

Mário de Andrade chose for his debut novel, *Amar, Verbo Intransitivo*, a still current controversial and taboo theme in our society: the sexual initiation of young men through venal agreements. It is our wish to examine the aesthetic mechanisms used by the author to symbolize literarily such a scandalous theme. There are five significant elements that indicate the (un)veiling of latent sexuality in the present work: the idyllic classification deriving from the neoclassic idyllic model *Paulo e Virgínia* by Bernardin de Saint-Pierre (1788); the experimentalist-modernist structural writing; the intrusive heterodiegetic narrator; the splitting depiction of characters and, finally, traditional rhetoric trope, related in our reading to the oneiric procedures (displacement, figurability and condensation), as proposed by the psychoanalytical knowledge. From the “in-between” concept (SANTIAGO, 1978), that postulates the difference as a fundamental element to the literary criticism and defining of the author’s identity and his literary work as well, we interpret *Amar, verbo intransitivo* as an idyllic novel in the “in-between” space, composed in its difference in relation to the neoclassic model. Similarly Fraülein Elza’ character and the erotic-loving affair composition, lived by the main characters, is also analysed in her pendular and nondefined aspect: the lady is and is not a prostitute living in conflict with her position in the private space of the family, and the affair is and is not a loving-idyllic relationship. Understanding literature as a creation process permeated by unconscious desires and drives, we analyse how all these literary mechanisms, elaborated by aesthetic labor, as well as Andrade’s state-of-the-art talent are applied to veil and unveil the sexuality of this artistic work.

Keywords: Brazilian literature; Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; sexuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>O banho de Betsabé</i> . Le Musée du Louvre. Rembrandt van Rijn, 1654 ...	102
Figura 2 - <i>The Toilet at Bathsheba</i> . New York Metropolitan Art Museum. Rembrandt van Rijn, 1643.	102

SUMÁRIO

Introdução – <i>Amar, verbo intransitivo</i> e as questões modernistas	11
1. “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre.”	29
1.1 Idílio modernista e a ironia contingente.....	32
1.2 <i>Amar, verbo intransitivo</i> : o idílio no “entre-lugar”	44
1.3 “Romance idílio”: o improvável diálogo entre analogia e ironia	54
1.4 O modernismo na tessitura do romance idílio	62
2. “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO”	67
2.1 O sujeito cindido: Fräulein Elza no limiar da sexualidade	71
2.2 Fräulein ou Elza? A denominação fragmentada e a sexualidade.....	79
2.3 A conflitualidade simbolizada: homem-do-sonho/ homem-da-vida.....	84
2.4 “Ninguém o saberá jamais...”: o narrador moderno e o não saber.....	89
2.5 O modelo como (des)velamento: <i>Betsabê</i> de Rembrandt.....	100
3. “É coisa que se ensine o amor?”	108
3.1 De “aventureira” a “mãe de amor”: a ficção dentro da ficção	109
3.2 O caso erótico-amoroso e o trabalho estético literário.....	126
3.3 Os apaixonados dançam: o vaivém da linguagem sedutora.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154

Introdução – *Amar, verbo intransitivo* e as questões modernistas

Estudar *Amar, verbo intransitivo*¹, de Mário de Andrade, é um embrenhar-se em questões modernistas do período mais combativo do movimento. MA², como grande teórico da manifestação modernista, empreendeu estudos acerca do fazer literário, no contexto do Brasil do início do século XX, a partir de inúmeros questionamentos que se pontuavam para os autores do período e, ainda mais fortemente, para ele próprio: qual o possível papel para a influência estrangeira na literatura nacional? O que constitui essa literatura nacional? Qual é a língua da nação brasileira e quais são suas características? Como essa língua pode ser utilizada em textos literários? O que é ser modernista?, dentre muitos outros.

Esses não eram questionamentos simples, especialmente em um Brasil tão dividido e desconhecido como o era no início do século passado. Além disso, a questão colonialista volta a ser foco de estudos e discussões, já que, apesar da independência política, muito se discutia sobre nossa dependência cultural. As possíveis³ respostas de Mário vinham, no mais das vezes, em composição escrita, seja em textos teóricos que publicava nos mais variados periódicos, seja em cartas pessoais, estabelecidas em correspondências com inúmeras personalidades do período, ou ainda em obras literárias. *Amar, verbo intransitivo* (1927) foi uma dessas respostas e, desse modo, traz em sua composição um diálogo íntimo com os estudos empreendidos pelo autor até aquele momento.

Analisando a obra a partir dessa perspectiva, a presente pesquisa explora, especialmente, a utilização da ironia como contingência para o romance, estabelecendo bases para uma literatura dita modernista; a classificação da obra em “idílio”; além das rupturas em sua composição como romance experimentalista.

Adotamos, como recorte temático, a sexualidade latente na obra, tendo em vista o enredo do romance: a iniciação sexual de um jovem burguês através do contrato de amor venal efetuado pelo patriarca da família. Como foco principal está a investigação do trabalho estético empreendido por Mário em relação à sexualidade a partir da necessidade

¹ Para efeito de estudos, foi utilizado o texto de 1944, publicado em 2013 pela editora Nova Fronteira. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. Em decorrência do grande número de citações da obra em análise, sua referenciação é feita através do ano e da numeração da página. Ademais, cotejamos a edição de 1944 com a edição *princeps*, de 1927, quando relevante para a investigação aqui empreendida. A referenciação também é feita através de ano e número de página. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927. Agradeço ao professor Marcos Antonio de Moraes o apontamento para as diferenças no cotejo das duas versões.

² O autor será referenciado, nesta pesquisa, como Mário de Andrade, MA ou simplesmente Mário.

³ “Possíveis”, pois o autor revisitou muitas de suas respostas, revendo, inclusive, suas ideias sobre o modernismo, na conferência “O movimento modernista”, de 1942.

tanto de ocultá-la, quanto de revelá-la.

A tese de que há um jogo linguístico de ocultamento e revelação empreendido nessa obra se pauta em dois elementos principais: a temática tabu (talvez até para os dias atuais) – a iniciação sexual de um jovem através do “amor venal” –, que, sendo uma prática socialmente censurada, ainda que recorrente, precisaria ocorrer de modo encoberto, velado; e o próprio trabalho estético literário, cujo fazer, como afirma Barthes, em seu texto “Aula” (2013, p. 17), configura-se, precisamente, em um “jogo”:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o **grafo complexo** das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, ao texto, isto é, ao **tecido de significantes** que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua [...]: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo **jogo de palavras de que ela é o teatro**. (grifos nossos apenas em negrito)

É esse “jogo de palavras”, essa prática literária apresentada em *Amar, verbo intransitivo*, que constitui o foco da investigação aqui empreendida, tomando por base, além da premissa do jogo linguístico, também a de que a linguagem é a materialização de processos mentais (BELLEMIN- NOËL, 1978), – como, por exemplo, as condensações e os deslocamentos (FREUD, 1900), os atos falhos (FREUD, 1916) e os chistes (FREUD, 1905) – realizando-se através de cadeias metonímicas, metáforas, paralelismos, ironias, contiguidades, substituições, paradoxos, dentre outros variados mecanismos estéticos. Em diálogo com o saber psicanalítico, portanto, analisamos a composição estética como meio de (des)velar a sexualidade latente na obra.

A partir do recorte temático escolhido, são três os desdobramentos mais relevantes para a pesquisa: a composição de um romance no âmbito do experimentalismo modernista e sua classificação em “romance/idílio”, por MA, abordadas no capítulo 1; a construção da personagem Fräulein Elza como sujeito moderno e a utilização de um narrador onisciente e, ao mesmo tempo, intruso e cindido, abordadas no capítulo 2, e, por fim, o trabalho estético empregado na composição da obra, abordado no capítulo 3, trabalho esse que determina os efeitos literários examinados nos capítulos anteriores.

Como aporte teórico para a pesquisa empreendida, o saber psicanalítico configura-se como um dos muitos vieses investigativos possíveis e que permite, dentre outras, leituras das materialidades linguísticas que a literatura coloca diante do leitor. Examinar o texto literário a partir da dialética entre os saberes literário e psicanalítico significa, neste estudo, partir da compreensão de que o sujeito, colocado em jogo no seu processo

de criação, é atravessado por desejos e pulsões inconscientes e que, conseqüentemente, suas estruturas e escolhas linguísticas são como “linhas de força significantes sempre móveis e multideterminadas” (PASSOS e ROSENBAUM, 2014, p. 10).

Assim, há um diálogo possível entre os dois saberes, ambos firmados no desejo, como discute Freud na palestra “O escritor e a fantasia” (1908), na qual aborda a composição literária a partir do conceito de fantasia (trabalhado pelo autor como mecanismo de defesa e de realização de desejo e, portanto, correção da realidade que insatisfaz o sujeito). Sua proposição é de que a escrita literária possa ser⁴ similar ao devaneio (os sonhos diurnos), isto é, o deslocamento do prazer obtido na infância com o ato de brincar, interdito ao adulto, poderia ser exercido e obtido através do trabalho estético.

Corroborando o que preconiza Freud e os estudos de Passos e Rosenbaum (2011; 2014), Adélia Bezerra de Menezes (2014), estudiosa desse mesmo diálogo, afirma:

Sonho, poesia, profecia são ações humanas **imantadas pelo desejo – e em que entra em jogo o inconsciente**. Com efeito, dentre os denominadores comuns mais significativos entre Literatura e Psicanálise, entre a tarefa de um crítico literário e a de um psicanalista, quero ressaltar aqui a importância da **palavra como matéria-prima**; e a práxis da interpretação. (p. 29, grifos nossos).

MA, conhecedor da obra de Freud, demonstra, em seu artigo “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*” (1927/2013b⁵), seu descontentamento com os apontamentos da crítica literária a respeito de sua obra, indicando a questão central, a seu ver, a ser analisada em um texto que apresentasse a confluência entre literatura e psicanálise:

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. (2013b, p. 155-156, grifos nossos).

A partir dessa perspectiva apresentada por Mário, Alves-Bezerra (2010) contrapõe o senso comum sobre psicanálise, “Freud explica!” (p. 65), com o bordão criado por MA

⁴ A relativização, aqui, se faz necessária, pois Freud distingue, em seu texto, composições literárias resultantes de escritores que partem do real ou que inventam livremente seu próprio material. Cf. FREUD, Sigmund. _____. O escritor e a fantasia. (1908), p. 325-338.

⁵ Para a presente pesquisa, utilizaremos a publicação de 2013, adotada como posfácio da obra em estudo.

na obra em estudo, “Ninguém o saberá jamais” (2013a, p. 66), deixando claro em sua crítica que o narrador de *Amar, verbo intransitivo* instaura a psicanálise no lugar do não-saber, isto é, os conceitos psicanalíticos entrevistados na obra não revelam ou explicitam os mistérios da iniciação amorosa.

Além dessa utilização, descortinam-se outras duas possibilidades de leitura do bordão repetido ao longo da trama. Por um lado, de modo irônico, ele também expõe as personagens como seres ambivalentes e paradoxais, que “com tanta infinidade de reações psicológicas contraditórias não conseguem mais perceber a verdade de si mesmos” (ANDRADE, 2013b, p. 157). Há, desse modo, uma dialética entre sujeito e social em que polaridades como material/espiritual, sujeito autêntico/sujeito social, entre outras, ganham expressão na trama que se desenvolve.

Por outro lado, através da ambiguidade, “Ninguém o saberá jamais” instaura o paradoxo fundamental do narrador modernista: aquele que se coloca no lugar do não saber, contrapondo a posição narrativa de sabedor. É ele quem se utiliza desse bordão para, convocando o leitor a uma participação ativa e de criação da trama, refletirem juntos sobre a formação de Carlos (da nacionalidade brasileira e do próprio Mário de Andrade).

Ao discutir como se dá a construção dessa literatura neocolonial, bem como as questões que perpassam a escrita de autores de países colonizados, Silviano Santiago (1978) afirma que para o escritor latino-americano se apresenta um conflito “entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (p. 25). O ensaísta, em texto sobre a constituição literária e discursiva do autor latino-americano, afirma que este se encontra no “entre-lugar”, teoria consoante com a pesquisa e a escrita de MA, bem como com o movimento Antropofágico, de Oswald de Andrade. Para o crítico, a influência invisibiliza o potencial criador dos autores colonizados e é na diferença que se apresenta a originalidade do discurso latino-americano, isto é, pautado apenas na influência, o autor latino-americano não compõe, ele dialoga com um já-dito preexistente. A criação, portanto, estaria na diferença, na ruptura com o modelo e na representação do que há de identidade e discurso desse autor outro. Sendo assim, é:

Entre o sacrifício e o jogo, **entre** a prisão e a transgressão, **entre** a submissão ao código e a agressão, **entre** a obediência e a rebelião, **entre** a assimilação e a expressão, – ali, **nesse lugar aparentemente vazio**, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 28, grifos nossos)

Pautado na diferença em relação ao “modelo” adotado por Mário para a obra – “idílio” –, na transgressão linguística da norma culta portuguesa e na desregionalização dos regionalismos, MA se inscreve como autor modernista de ruptura e discute esse “entre-lugar” na composição formal e temática de *Amar, verbo intransitivo*, o que justifica sua impetuosidade contra a crítica que privilegiou a questão psicanalítica em detrimento da tessitura do texto, em si⁶.

Alves-Bezerra (2010), então, retoma e dialoga com a premissa do autor de que o livro deveria ser estudado a partir de seu lirismo, do modo como a literatura transformou uma ciência exata em idílio amoroso, já que, apesar de toda a teoria psicanalítica ali presente,

[...] o livro não se transforma num enfadonho romance de tese oitocentista. Inclusive porque, na leitura fina que já havia feito a esta altura Mário de Andrade da obra de Freud, ele logrou entender que **a psicanálise não dá conta apenas do patológico, mas também do funcionamento psíquico do sujeito medíocre, burguês e bem nascido, como é o caro (sic) do intranscendente Carlos.** (2010, p. 66, grifo nosso).

Em consonância com as falas de Mário de Andrade e Alves-Bezerra, o presente estudo propõe a análise da obra utilizando-se da teoria psicanalítica como um viés desvelador de sentidos outros, em detrimento de uma abordagem psicologizante da obra. Trata-se, em suma, de “implicar”⁷ e não aplicar a psicanálise, ou seja, aproveitar o que Freud observou sobre os procedimentos de construção da linguagem como processos analógicos ao constructo literário textual.

•

Com sua produção iniciada em 1923, como afirma o autor em carta a Manuel Bandeira – “Escrevo um romance, Manuel. É *Fräulein*. Está bastante avançado. Todo tempo meu que tenho, dou-o ao novo livro. Estou satisfeito comigo mesmo.”⁸ –, *Amar*,

⁶ Essa discussão realizada pelo autor modernista será analisada no primeiro capítulo deste trabalho.

⁷ Cf. FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise*, Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

⁸ 15 nov. 1923, MORAES, Marcos Antonio de. (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. p. 104. A obra, ainda em produção, recebeu o título *Fräulein*, mas em sua revisão, recebe o nome definitivo de *Amar, verbo intransitivo*. Essa questão será esmiuçada no capítulo um na presente pesquisa.

verbo intransitivo é realizado ainda sob o efeito da Semana de 22, bem como imerso nas pesquisas do autor acerca da língua brasileira, da influência estrangeira, do fazer literário modernista e, além disso, da teoria freudiana.

O idílio, como classificado posteriormente por MA, narra o desenvolvimento de um contrato feito por Felisberto Sousa Costa, patriarca da família Sousa Costa, e Fräulein Elza, preceptora alemã, professora de piano, de alemão e “de amor” (2013a, p. 90). A senhorita é contratada para ensinar alemão e piano à filha mais velha do casal a alemão a Carlos, sendo este um subterfúgio socialmente aceito para aquele que seria o seu verdadeiro trabalho em Vila Laura (residência dos Sousa Costa): iniciar sexualmente/ensinar o amor para o filho mais velho do casal, único filho homem. Vale salientar que seu verdadeiro trabalho foi ocultado, excetuando-se o pai, até mesmo da própria família.

O contrato se efetua de modo que Carlos Sousa Costa, o filho do casal, aprenda uma importante lição: como jovem rico, não pode se “deixar levar” por qualquer amor, pois isso poderia comprometer seu nome, sua posição e sua família. O jogo de ambivalências que MA propõe ao longo de toda a obra já pode ser entrevisto em sua questão crucial: há dois pontos de vista antagônicos, mas, ao mesmo tempo, complementares, em relação ao papel oculto de Fräulein Elza na residência da família: a visão da própria preceptora e a visão do patriarca burguês. Para o pai, Carlos não poderia se deixar levar por um amor qualquer, isto é, por alguém de classe social inferior à dele, pois, como burguês, o nome da família e seus bens viriam em primeiro lugar, em detrimento dos desejos do jovem; em contrapartida, para a professora, Carlos não deveria se deixar levar pelo amor passional, irracional, ele precisaria aprender o amor correto, sem sobressaltos para a constituição de uma família burguesa estável.

Essa ambivalência apresentada e trabalhada por MA dialoga com duas importantes questões acerca da composição da trama e das personagens. A primeira é a composição de Fräulein Elza no limiar da sexualidade, jamais encerrada em uma categorização e vista sob perspectivas diversas. Para Sousa Costa, a moça representa as prostitutas, as mulheres interessadas em enganar e conquistar os jovens burgueses, à procura de uma posição social superior àquela à qual pertencem (posição que, ironicamente, Fräulein Elza, em certo sentido, acaba por ocupar no palacete da família burguesa, paulista e católica). Entretanto, o narrador jamais nomeia a preceptora desse modo – trabalho encobridor – e nos apresenta a visão da própria personagem que não se conforma nem nesse e nem com esse papel, enunciando ser sua profissão tão digna quanto qualquer outra. Essa

ambivalência é constitutiva da obra e enunciada logo na primeira cena da trama:

- E, senhor... sua esposa? Está avisada?
- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...
- Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para bem do rapaz.
- Mas senhorita...
- Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria **ser tomada por aventureira, sou séria**. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber o que farei lá. **Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão**. Falava com **a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Sousa Costa percebeu sem compreender**. Olhou para ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu. (2013a, p. 19, grifos nossos)

A segunda questão, também fundamental para a composição da obra, é a intransitividade do verbo “amar”, que pode ser lida não apenas ligada à personagem de Fräulein Elza, – que afirma e professa o amor prático e racional como o verdadeiro, porém, em uma análise mais detalhada, percebe-se socialmente impedida de amar, em decorrência de sua profissão –; mas também ligada a Carlos, como ensinamento para o jovem burguês e seu papel como homem herdeiro da família, como explicitado na fala da preceptora a respeito de seu papel na Vila Laura:

[...] E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é o que eu pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora [d. Laura], isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais! [...] (2013a, p. 56, grifo do autor)

Três questões modernistas se apresentam, então, para a pesquisa aqui empreendida: a) o tema do estrangeiro, da alteridade – que, por sua vez, se desdobra em dois elementos igualmente significativos para a construção da obra –; b) as posições sociais ocupadas pelas diversas personagens envolvidas na trama, em especial, a figura do burguês, e c) o jogo linguístico, ponto central deste trabalho.

A presença do estrangeiro e da alteridade na obra evidencia-se pela nacionalidade da preceptora (consequentemente, por sua cultura e visão de mundo e do amor), pela posição social que ela ocupa na casa⁹, e pela língua que ela fala e ensina. Resultante de trabalho estético de MA, essa língua, o alemão, é utilizada na obra, assim como o francês, no conto “Atrás da catedral de Ruão” (ANDRADE, 2015), como elemento encobridor da

⁹ Não apenas Fräulein Elza é estrangeira e empregada pela família, há também o criado japonês, Tanaka.

sexualidade, já que a língua estrangeira – do outro e, portanto, não acessível a todos – possibilita o ocultamento necessário para que Carlos e Fräulein Elza possam dar vazão (e voz) a seus instintos sexuais, socialmente condenados¹⁰. O alemão configura-se, então, como a língua do amor¹¹.

Outro desdobramento da presença do estrangeiro na obra é a incomunicabilidade – como já esboçada acima – entre a cultura e a educação alemãs, de Fräulein Elza, e a cultura e a educação brasileiras, dos Sousa Costa, elemento constitutivo da obra e que traz possibilidades diversas de leitura a respeito: a) das posições sociais trabalhadas na obra – Fräulein Elza é uma estrangeira que, no entanto, é introduzida no lar dos Sousa Costa –, b) das diferentes posições em relação à sexualidade – nascente entre Carlos e Fräulein Elza, mas dormente entre Felisberto e d. Laura (mãe de Carlos) – e c) da percepção e construção da preceptora – prostituta, professora, amante, estrangeira, profissional, dentre outras.

Como questão modernista, especialmente dos “tempos combativos do Modernismo” (LAFETÁ, 2000, p. 157), a influência estrangeira era tema de discussão entre os autores da Geração de 22, e MA condenou a importação acrítica do não autóctone por escritores de sua época, utilizando com consciência e criticidade as influências europeias (especialmente a francesa e a alemã), como visto nos exemplos abordados acima. Como romance experimentalista e de formação, o estrangeiro tem grande importância na composição de *Amar, verbo intransitivo*, possibilitando a comparação do aprendizado de Carlos, sobre amor e sexualidade, com o aprendizado do próprio autor sobre o ato de escrever e a escrita modernista, em um momento de reflexão, experimentação e formação da cultura nacional (ALMEIDA, 2010; ALVES-BEZERRA, 2010), bem como uma alegoria entre Carlos e a cidade de São Paulo em decorrência do rápido desenvolvimento de ambos (ALMEIDA, 1984; FIGUEIREDO, 2001).

Para este estudo, importa o fato de que da construção do estrangeiro decorre a percepção do que se considera de caráter nacional, já que aquilo que se diferencia atesta a própria existência do outro, no caso, do nacional, seja pela negação ou assimilação dos elementos não autóctones. A construção da burguesia paulistana, representada pelos

¹⁰ Paradoxalmente, esses instintos sexuais socialmente condenáveis são, também, socialmente almejados, já que há um contrato monetário que rege a iniciação da vida sexual do jovem burguês para ensiná-lo a como se portar como herdeiro da burguesia. Vale lembrar que o texto menciona que Fräulein Elza foi indicada a Sousa Costa por um amigo de dela também “se utilizou”.

¹¹ Cf. ALVES-BEZERRA, Wilson. Op. cit. p. 65. É pela liberdade concedida a partir do encobrimento de uma língua outra e pela representação metonímica do alemão em relação à personagem Fräulein Elza que essa língua se constitui como inseparável do amor.

membros da família Sousa Costa, então, acontece, ao longo da trama, não apenas pela apresentação das personagens feita pelo narrador, mas também pelo contraste com os estrangeiros presentes em Vila Laura – Tanaka e, especialmente, Fräulein Elza –, e pelo não dito, que fica nas entrelinhas da composição textual.

Essa construção da burguesia é feita de modo bastante irônico e resulta na crítica e, até mesmo, na ridicularização desse grupo social. Em *Pauliceia desvairada* (1922), obra inaugural do Modernismo e anterior a *Amar, verbo intransitivo*, MA apresenta uma célebre composição com tal crítica, o poema “Ode ao burguês”, no qual, através, principalmente, de duplos substantivos, com caráter adjetivo, o autor (des)qualifica e tipifica o burguês, como, por exemplo, no trecho abaixo:

Eu insulto o burguês! O **burguês-níquel**,
o **burguês-burguês**!
A digressão bem feita de São Paulo!
O **homem-curva!** o **homem-nádegas!**
O **homem que sendo francês, brasileiro, italiano,**
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
[...]
Morte à gordura!
Morte às **adiposidades cerebrais!**
Morte ao **burguês-mensal!**
ao **burguês-cinema!** Ao **burguês-tílburi!**
[...] (ANDRADE, 2013c, p. 87, grifos nossos)

Há uma relação muito estreita entre a construção do burguês apresentada no poema – aquele ligado ao dinheiro, à fartura, a elementos que representavam poder e modernidade, como o “cinema” e o “tílburi”, mas distanciado de questões intelectuais – e a elaboração da família Sousa Costa, representando os “novos ricos” da burguesia paulistana do início do século XX, criticados e ironizados por MA, como nos esvaziamentos (“adiposidades cerebrais”) tanto de Carlos quanto de Felisberto, ilustrados nas duas cenas a seguir, sendo a primeira uma conversa do garoto com a preceptora e a segunda um trecho narrativo em que Sousa Costa encomenda livros para a biblioteca da família:

Carlos abaixou o rosto, brincando com a página:
– **Não sei...** Papai quer que eu estude Direito...
– E você gosta de Direito?
– **Não gosto nem desgosto, mas pra quê?** Ele já falou uma vez que quando eu fizer vinte e um anos me dá uma fazenda pra mim... Então pra quê Direito!
(2013a, p. 27, grifos nossos)

Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que, pro momento filmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares **virgens. Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois.**

O caso é que Sousa Costa, escutando um amigo bibliotecário gabar exemplares caros, falara para ele:

– Olha, Magalhães, veja se me arranja uns desses para minha biblioteca.

Por isso é que possuía aquele Camões tão grande, aquela *Vita Nuova* em pergaminho, um Barleus e um Rugendas bom pra distrair as crianças, dia de chuva. (2013a, p. 72-73, grifo nosso)

Há, em adição aos esvaziamentos apresentados acima, a representação grotesca e irônica do casal Sousa Costa em uma noite tranquila de sono:

Duas horas da manhã. Vejo esta cena. [...] Estes dois seres tão unidos, tão apoiados um no outro, tão Báucis e Filamão, creio que são felizes. Perfeitamente. Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade destes dois cidadãos da República. Aristóteles... me parece que na *Política* afirma serem felizes os homens pela quantidade de razão e virtude possuídas e na medida em que, por estas, regram a norma do viver... Estes cônjuges são virtuosos e justos. Perfeitamente. Sousa Costa se mexe. Tira um pouco, para fora das cobertas, algumas ramagens do bigode. Apoiia melhor a cara no sovaco gorducho da esposa. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apoia inda mais no honrado esposo e senhor. Pouco a pouco Sousa Costa recomeça a roncar. O ronco inda acentua a paz compacta. Perfeitamente. (2013a, p. 63-64)¹²

O autor (re)afirma, em seu ensaio “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*” (2013b), esse esvaziamento e a construção de um estereótipo de burguês de “maus modos” em consonância com o poema de *Pauliceia desvairada*:

[...] se Carlos conserva os “provérbios de sociedade” e se rege pelas grandes ideias normativas ele não conseguirá ser mais do que uma simples reação fisiológica. [...] [Poderá] dar quando muito um Carlos Sousa Costa. Foi o que afirmei.

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única cousa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.

Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem no Brasil de tradicionalismo “cultural” brasileiro burguês oitocentista. Ele não chega a manifestar o estado biopsíquico do que se pode chamar de moderno. (ANDRADE, 2013b, p. 158)

•

¹² Esse é um trecho bastante irônico, não apenas por sua construção linguística, mas também por sua localização na trama, logo após a conversa com Fräulein Elza sobre seu papel em Vila Laura. Ao utilizar Aristóteles e pontuar “serem felizes os homens pela quantidade de razão e virtude possuídas e na medida em que, por estas, regram a norma do viver”, MA ironiza o casal que oculta, para si mesmo, sob a premissa de estar livrando o filho de males maiores, a vileza de seus próprios atos. Sendo assim, o trabalho de ocultamento possibilita aos burgueses uma “fingida” felicidade.

Outra questão modernista fundamental, bastante pesquisada por MA, é a relação entre o trabalho estético empreendido pelo escritor e a obra como fato social e que, conseqüentemente, possui uma função crítica em seu meio.

Lafetá (2000), em análise feita sobre o crítico e autor modernista, observa que duas composições de MA da década de 1920 – *Prefácio interessantíssimo* (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925) – são fundamentais para a compreensão da pesquisa empreendida pelo modernista a respeito da organização literária como composição alicerçada na linguagem e estudada a partir de uma tríade de perspectivas: a vivência psíquica individual, a experiência social e a estética (ou estrutura).

O crítico prossegue e afirma que o grande ganho do estudo de MA foi a busca pelo equilíbrio entre os dois projetos modernistas – o “projeto estético” e o “projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 153-154) –, reflexão que pode ser observada no ensaio “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*” (ANDRADE, 2013b, p. 157):

[...] Não tem dúvida de que minha arte é moral no sentido largo em que ela participa do vital e principalmente do vital humano. Porém, estes costumes são “artis-moralista”. A arte é sempre moral enquanto lida com os costumes. Porém, estes costumes são “artísticos”, quero dizer, são brinquedos puros, desinteressados imediatamente, jogando com os dados vitais: sejam elementos sensoriais, sons volumes, movimentos, cores, etc.; sejam elementos psíquicos, os sentimentos, o amor, heroísmo, cólera, pavor, paulificação. Até paulificação.

Já sobre o *Prefácio interessantíssimo*, o crítico afirma que, a priori, é possível acreditar que MA coloca o lirismo, a criação, como elemento primordial da escrita literária, em detrimento da técnica, porém, a sequência do texto aborda a importância da técnica para a composição poética. Lafetá (2000, p. 162), então, conclui:

Não é a natureza do lirismo que importa; o importante é que a linguagem dos poemas se encontra justificada: o estudo da natureza do lirismo serve somente para explicar essa linguagem nova e é, portanto, mero subsídio, algo que passa a um plano secundário. Porque o surpreendente, quando lemos o “Prefácio”, é descobrir que a ênfase inicial sobre a inspiração serve apenas, no fim, para defender uma *nova concepção de técnica*, que não é o artifício parnasiano nem a liberdade romântica, mas é o equilíbrio entre os dois termos da fórmula definidora da Poesia, proposta por Dermée¹³. (grifo do autor)

Essa teoria da poesia dialoga com a discussão sobre “cabotinismo” que MA propõe

¹³ A fórmula de Dermée é uma definição de Poesia: Lirismo + Arte = Poesia. Mário de Andrade corrige a fórmula: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. (Essa correção se encontra em ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 237).

em ensaio de 1939 intitulado “Do cabotinismo”, no qual discute uma prática crescente da psicologia do início do século XX: esmiuçar “o mecanismo da individualidade artística”¹⁴ (ANDRADE, 1972, p. 77). Mário defende, nesse ensaio, que a atuação social do homem se dá, a priori, em decorrência dos “móveis secretos, ambições desprezíveis, imorais, anti-sociais e cabotinismos em geral, principalmente esse terrível e deformador desejo de agradar aos outros” (1972, p. 79) e que, com o advento dos estudos psicológicos, muito se busca estudar a origem do fazer poético (e artístico) a partir da compreensão desses móveis – de alguma forma presentes na obra. A tese de MA, no entanto, é de que aquilo que está aparente na obra artística – “os móveis aparentes, as ideias passíveis de apresentação” (1972, p. 80) – é tão relevante quanto o que está recalcado, já que a soma de ambos os móveis resultaria na sinceridade total da obra artística¹⁵. Isso significa que, para Mário, a crítica não deveria buscar a sinceridade somente no desvelamento daquilo que está escondido – das intenções (conscientes ou não) – por trás da escrita do autor, mas também nas próprias escolhas lexicais, poéticas, literárias feitas pelo autor, pois a sinceridade total de uma obra seria a somatória dessas duas faces da produção literária.

Rosenfeld, no ensaio “Mário e o cabotinismo” (2015), analisa parte da obra do modernista (especialmente os “Contos novos” (1947)) e sua busca por uma língua brasileira à luz da teoria do cabotinismo. Com uma questão fundamental – “Não será a língua *sempre* algo exterior à nossa paisagem profunda?” (2015, p. 188, grifo do autor) – o crítico problematiza a noção de “sinceridade” abordada pelo modernista em sua defesa da observação e análise dos “móveis aparentes”. Rosenfeld utiliza-se de uma fala de Schiller para expor sua tese: “Quando a alma *fala*, já não *fala* a alma” (p. 188, grifo do autor), o que implica em um, sempre presente, cabotinismo, já que não existiria a total sinceridade (nem da obra artística, nem do homem), em decorrência da simbolização daquilo que a “alma fala”.

O crítico declara, então, que na obra de arte não é preciso ser sincero, “basta *parecer* sincero” (2015, p. 189, grifo do autor) e que a própria busca e necessidade da sinceridade já é sintoma da duplicidade inerente ao homem – possível multiplicidade, no caso de MA, que afirma, em poema de “Remate de males” (2013c, p. 295), “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”. A crítica literária, desse modo, deve ter como objeto

¹⁴ Trabalho que se pode notar em texto de Freud abordado nesta nota: “O escritor e a fantasia” (1908), por exemplo.

¹⁵ Essa teoria das duas sinceridades dialoga com o estudo de Freud em “O escritor e a fantasia”, na medida em que o psicanalista propõe que as fantasias adultas seriam passíveis de vergonha e, por isso, são escondidas do outro, assim como os “móveis secretos” de Mário.

primeiro a realização estética ali empreendida pelo autor, tendo em vista que o desvelamento dos móveis secretos e, conseqüentemente, do próprio escritor seria apenas aparente. Assim, a crítica, em diálogo com o saber psicanalítico, procura “reter do texto linhas de modulação insistentes, para um maior conhecimento da obra, não do autor, elo para sempre perdido” (PASSOS, 1986, p. 5).

Ciente de seu caráter múltiplo, Mário o enuncia em outros variados textos, literários ou não literários¹⁶, assim como em sua tentativa de definição de *Amar, verbo intransitivo*, em carta de 1924 a Manuel Bandeira, quando a obra ainda tinha o título de *Fräulein*:

[...] Creio que *Fräulein* irá junto. Acabo de o copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha *Fräulein*. Se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. Mas tenho medo de estar errado. O livro é **uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu.** E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim, não na boca de personagens, mas da minha direta pena. Fugi com o sistema do português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. (MORAES, 2001, p. 137, grifos nossos)

A discussão do cabotinismo e sua conseqüente teoria das “duas sinceridades” ajudam a explicar o incessante trabalho de MA na busca por uma língua nacional (ou brasileira), já que os “móveis aparentes” teriam igual importância aos “móveis secretos”. Sendo assim, o modo como o autor escolhe enunciar os discursos em seus textos literários, para MA, deveria ser tão estudado quanto a busca por sentidos da composição estética em si.

Desse modo, MA empreendeu uma longa pesquisa sobre as mais variadas culturas regionalistas do Brasil, bem como a busca pela “entidade brasileira¹⁷”, tornando-se o principal folclorista brasileiro de seu tempo.

Essa pesquisa foi empreendida através de viagens “etnográficas” pelo território nacional – especialmente nas regiões Norte e Nordeste¹⁸, mas também pelo estado de Minas Gerais¹⁹ –, e pela troca constante de correspondências – que variavam desde cartas

¹⁶ Rosenfeld, em obra já citada, aborda outros exemplos nas páginas 190-191.

¹⁷ O termo é da ensaísta Leyla Perrone-Moisés e será esmiuçado no capítulo um da presente pesquisa.

¹⁸ Como resultado dessas viagens, temos o diário de viagens “O turista aprendiz” (1927), além de vários artigos e poemas e da obra “Macunaima: o herói sem nenhum caráter” (1928).

¹⁹ Houve, ao menos, três viagens para Minas Gerais, sendo que a segunda delas, com Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, foi denominada, pelos jornais da época, de “descobrimto do

com transcrições de músicas e descrições de festas tradicionais, até fotos e objetos de tribos indígenas e das práticas folclóricas regionais – com os mais diversos amigos (escritores ou não) que o autor conquistou nessas empreitadas e com sua crescente fama como o “papa” do Modernismo (TÉRCIO, 2019)²⁰.

Como consequência, o modernista empreendeu, em toda sua obra, o trabalho de construção dessa língua brasileira, tanto em textos teóricos, de crítica e revisão literária, quanto em textos literários, utilizando nestes últimos, a priori, a oralidade como registro literário, o que resultou em críticas que o tomaram como um autor que escrevia errado.

MA, no entanto, antecipou essa reação e a discutiu, por exemplo, em seu “Prefácio interessantíssimo”, que abre a *Paulicéia desvairada*, em 1922:

Você perceberá com facilidade que se na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo. [...]

•

Pronomes? Escrevo brasileiro. Se uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.

•

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, 2013c, p. 72)

O autor discutiu o tema, também, em cartas aos amigos, como, por exemplo, quando escreve a Manuel Bandeira em 29 de setembro de 1924, a respeito da obra *Clã do jabuti* (1927):

[...] Escrevi *Clam* com eme, quero nacionalizar a palavra. Que achas? Tomar-me-ão por besta, naturalmente. Isso não tem importância, aliás. Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula a maior parte das vezes, sabes, é preconceito de gramático. Uso dela só quando sua ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas. Que achas? [...] (MORAES, 2001, p. 129)

Brasil”, resultando na obra “Pau Brasil” (1925), de Oswald de Andrade, e em críticas de Mário sobre o descaso com as igrejas e as obras da região.

²⁰ Mário foi denominado “papa do Futurismo” por Viriato Corrêa, em título de entrevista para o jornal *A noite* – “Assim falou o papa do Futurismo”. O título trouxe dois problemas: foi rejeitado por Mário, que não se via nem “papa”, nem “futurista” e por Graça Aranha, que se sentia mentor do grupo modernista de 22 e acreditava que o “título” deveria ser seu.

A questão se apresenta também em *Amar, verbo intransitivo*, de tal modo que Manuel Bandeira, em artigo homônimo ao livro, para o periódico “A semana”, defende a escrita de Mário:

A língua! É preciso prevenir o público destes nortes da tentativa nobilíssima de Mário. A linguagem do romance está toda errada²¹. Errada no sentido portuga da gramática que aprendemos em meninos do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mário se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosódia e sintaxe correntes na linguagem despreziosa de todos os brasileiros bem educados. [...] (BANDEIRA, 1927)

Erro, também, para pequena parcela da crítica literária da época, foi a classificação da obra em “idílio”, o que suscitou resposta de MA em defesa de sua escolha que é mais um elemento do trabalho estético empreendido pelo autor para a composição da ambivalência de *Amar, verbo intransitivo*. Instaurando um modelo clássico no qual os leitores da obra poderiam se basear para a leitura e interpretação do romance idílio modernista, Mário surpreende o público que não encontrava eco ao modelo na obra que tinha em mãos.

Outra parcela da crítica da época de Mário, bem como a contemporânea, considera essa classificação como uma ironia, já que um idílio nos moldes clássicos ou neoclássicos seria impossível no contexto modernista: em uma residência burguesa, através de um contrato de amor venal com uma estrangeira e onde se estabelece a incomunicabilidade. MA não apenas classifica sua obra como tal, como também, em trecho da própria obra, explicita a influência que recebe decretando seu “modelo”: “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre” (ANDRADE, 2013a, p. 73). Manfio (2010) avalia a afirmação de MA como instauradora de um tom irônico, especialmente representado pela reiteração de “do francês” e “de Bernardin de Saint-Pierre”. Além disso, analisa a dupla acepção de “imitar” com possibilidades contrárias do fazer literário: tomar como modelo, copiar/ contrafazer. Em sua leitura, portanto, há a corrosão do romantismo idílico e a instauração do “idílio às avessas, ou anti-idílio” (p. 32).

²¹ Cabe pontuar, de antemão, que, a despeito dos “erros” presentes ao longo da obra, em decorrência do abrigamento da língua, a classificação do verbo “amar” como intransitivo está errada em relação à gramática tradicional. MA, porém, utiliza-se dessa sua classificação com fins literários, para a representação de um amor que não se poderia concretizar como amor, mas apenas como iniciação sexual.

Novamente o estrangeiro (agora “do francês”) se estabelece como elemento de composição da obra, agindo como influência e origem que, em sua relação de alteridade com a obra modernista, atua como definidor desta. Como afirma Manfio (2010), há rupturas significativas com o modelo, porém, o presente estudo não avalia a obra como um “anti-idílio”, pois observa a possibilidade de um diálogo também analógico. Desse modo, um “idílio às avessas” se apresenta como factível, já que não nega a possibilidade de tal nomenclatura, porém aviva sua ruptura.

O estabelecimento da proposta de um “idílio às avessas”, em diálogo com a teoria do “entre-lugar”, de Santiago (1978), propicia uma outra leitura da composição marioandradiana, na medida em que, como autor modernista de um país outrora colonizado, é na diferença em relação ao modelo que sua identidade e sua obra se inscrevem literariamente. O contexto criado – Higienópolis, no início do século XX, com personagens que representam os novos ricos paulistanos, vazios de cultura, mas enriquecidos monetariamente – e a relação estabelecida para a entrada do estrangeiro no lar da família burguesa – um contrato de amor venal, a estrangeira como empregada e como alguém que não consegue ser compreendida em sua alteridade – (de)marcam as diferenças entre a obra aqui estudada e o modelo adotado por MA. E é nessa diferença que se instauram o autor – sua brasilidade, sua língua – e a obra modernista – como crítica marcadamente irônica à burguesia urbana paulistana do início do século passado.

Desse modo, apesar de grande parte da crítica pautar-se, quase que exclusivamente, nas diferenças que a ironia ressalta, bem como na impossibilidade do idílio amoroso, neste trabalho, analisamos que a moldura irônica modernista, na qual a obra se insere, limita a possibilidade de um transbordamento do desejo/amor, que, no entanto, está presente na relação entre o casal protagonista. Assim, apostar inteiramente na ironia como modalidade absoluta do discurso do autor impede que se perceba a tensão – entre corrosão do modelo clássico e traços analógicos presentes na representação idílica – que brota da relação entre Fräulein Elza e Carlos. Não haveria, portanto, pura ironia nessa classificação, mas suas contingências são suficientes para impossibilitar que o amor – nascido dentro de um contrato de amor venal – sobreviva. Essa diferença em relação ao modelo, portanto, como criação própria de Mário, pode ser lida como a construção da imagem de um idílio brasileiro, no período modernista e na São Paulo burguesa do início do século XX. O autor instaurou, desse modo, o “entre-lugar” de sua produção, ao nomeá-la como tal e, portanto, seu caráter nacional e modernista, em um jogo cabotinesco de sinceridades.

Para além da classificação, cabe complementar que o trabalho de Mário, em toda a composição estética de *Amar, verbo intransitivo*, baseou-se, também, em seus estudos sobre a entidade brasileira e culminou em reflexões sobre a utilização de idiotismos. Sabendo que MA foi um dos grandes estudiosos da língua brasileira de seu período, é fato que o emprego de determinados termos e expressões, ao modo cabotinesco de escrita do autor, apresenta motivos encobertos, como, por exemplo, na cena pictórica de apresentação da família burguesa Sousa Costa:

[...] já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a **família** menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arranjam os **barrigudinhos**. A disposição pode variar, mas o conceito continua o mesmo. (2013a, p. 24, grifos nossos)

A desregionalização promovida por MA, através da transposição de idiotismos para outras regiões que não a sua original, instaura uma ironia quando apresenta a imagem da família burguesa Sousa Costa a partir de termos utilizados no Norte e Nordeste, regiões economicamente desprivilegiadas, cujas famílias, portanto, jamais seriam fotografadas desse modo (LOPEZ, 1981).

.

MA foi um autor múltiplo que não restringiu seus estudos e dedicou-se a entender a questão estética da literatura e a questão cultural do Brasil. Empenhou-se, ainda, em pesquisas sobre os conceitos psicanalíticos, e compôs textos que dialogam explicitamente com a psicanálise²², sendo *Amar, verbo intransitivo* um exemplo desse diálogo, como observado anteriormente.

Com um tema condenado socialmente, utilizando-se de uma língua estrangeira como metáfora da “língua do amor”, ironizando a burguesia e trabalhando de modo explícito e implícito a teoria psicanalítica freudiana, *Amar, verbo intransitivo* foi escolhido como *corpus* de análise desta pesquisa partindo da premissa de que o jogo estético empregado por MA se assemelha a uma dança com o leitor, movimento que ora

²² Um dos muitos exemplos ao longo de sua obra é o neologismo “freudianas” utilizado no conto “Atrás da catedral de Ruão”, para designar o desejo libidinoso, como representa o trecho: “O jogo principiara logo muito esquentado. Estavam as três mais que freudianas, daquele recanto da saleta espiando tantos homens que deviam ser importantes, fazendo tudo o que desejavam.” (ANDRADE, 2015, p. 51).

o aproxima do desvelamento e ora o distancia. Esse movimento espelha o jogo de sedução empregado por Fräulein Elza para conquistar Carlos, como se pode perceber na passagem abaixo, momento em que, logo após o despertar do interesse do rapaz, a preceptora explicita como deve proceder:

Fräulein é que percebeu bem a mudança do rapaz, finalmente! Carecia agora de se **reter** um pouco, mesmo **voltar para trás**. **Avançara** por demais porque ele **tardava**. Devia **guardar-se** outra vez. As coisas principiam pelo princípio. (2013a, p. 36, grifos nossos)

Há um paralelo entre o jogo linguístico efetuado por MA em relação ao leitor e o jogo de sedução empreendido por Fräulein Elza em relação a Carlos: ambos perpassam pela ambiguidade do desvelar-se e encobrir-se nos momentos adequados.

Este trabalho, portanto, através da implicação da práxis psicanalítica no fazer literário, dialoga com a fortuna crítica sobre *Amar, verbo intransitivo*, propondo uma leitura da obra a partir das questões modernistas aqui pontuadas, mas sempre perpassadas pela análise da sexualidade latente na obra, priorizando a estética empreendida pelo autor em ambos os jogos linguísticos: de MA com o leitor e de Fräulein Elza com Carlos.

Pretendemos, por fim, lançar novas perspectivas analíticas sobre essa obra, a partir de uma abordagem que privilegie o trabalho estético de encobrimento e revelação da sexualidade à luz das questões contextuais de seu tempo.

1. “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre.”

Amar, verbo intransitivo foi o primeiro romance de Mário de Andrade. Escrito entre 1923 e 1924, passou por quatro revisões do autor para, em seguida, ter sua primeira edição publicada, em 1927. Pensado e empreendido como romance modernista, a obra chocou os leitores da época, assim como a crítica literária, não apenas em decorrência de sua temática – a iniciação sexual de um jovem burguês, contratada por seu pai –, mas também por sua estrutura formal. Essa alicerçou rupturas modernistas representativas desse novo fazer literário, como, por exemplo, a composição da trama em cenas fílmicas, com seus cortes abruptos e não mais calcadas em relações de causalidade; a ironia como mecanismo estético primordial da obra; e, sobretudo, seu narrador, que agora não detém mais todo o saber sobre a própria narrativa. Todavia, para além das rupturas apresentadas acima, MA utiliza-se, ainda, de um outro elemento desconcertante: a classificação de sua obra em “idílio”. Neste capítulo, a classificação em idílio bem como, sumariamente, o experimentalismo na estruturação do romance serão os focos de análise, a partir da premissa de que ambos são utilizados pelo autor não apenas como recursos modernistas, mas também como operadores no trabalho de ocultamento e revelação da sexualidade presente na obra.

Seu fazer literário como autor/teórico/pesquisador resulta em textos esteticamente estudados e que, por isso mesmo, possuem complexa elaboração e longo histórico de composição, como se pode conhecer a partir de missivas de MA para os amigos, nas quais abordava os processos de estruturação de suas obras. O autor escreveu pouco sobre *Amar, verbo intransitivo*, em comparação a outras produções, especialmente as poéticas, mas é possível acompanhar parte de seu histórico. Para este estudo, interessa-nos analisar, especialmente, as missivas em que o modernista aborda os definidores da obra – seu nome e sua classificação:

[1923]

[a Sérgio Milliet] Escrevo, entre outras coisas *Fräulein romance*. Já está gordo. Acabarei breve... a primeira edição.

[28 dez. 1923]

[a Ribeiro Couto] Estou animadíssimo. Escrevo coisas lindas. Verás *Fräulein, romance*. É minha obra-prima. Obra-prima?! Compreende-se: dum sujeito sem vaidades, sem orgulhos, que escreve porque se não explode, mas que não pensa na glória, manda esta à merda e gosta de sorvetes de carrocinha.

[3 jan. 1924]

[a Anita Malfatti] Trabalho como um doido. Termine o meu **romance**. Mais umas cem páginas e estará pronto.

[29 set. 1924]

[a Manuel Bandeira] A *Escrava* entra para o prelo. Copio **pela 3ª e espero última vez o romance *Fräulein***.

[5 out. 1924]

[a Anita Malfatti] Estou acabando de copiar o meu **romance *Fräulein***. Um **romance** muito... imoral. Creio que vai ficar corada ao lê-lo.

[7 set. 1926]

[a Manuel Bandeira] [...] ***Fräulein* teve quatro redações diferentes!**

[10 out. 1926]

[a Manuel Bandeira] O *Clã* talvez dê por abril ou maio do ano que vem. ***Amar, verbo intransitivo*** quem sabe se fevereiro? Em todo caso antes.

[out. 1926]

[a Ribeiro Couto] Mais livros em projeto: *Primeiro andar* que deve sair por novembro agora, contos. ***Amar, verbo intransitivo idílio***, até março do ano que vem.²³ (grifos nossos)

O histórico de produção apresentado a partir do recorte acima ilustra o labor empreendido por Mário nessa composição literária: a princípio denominado *Fräulein* e classificado como romance, o texto torna-se *Amar, verbo intransitivo*, idílio. Ambas as mudanças não se deram de modo fortuito e resultam em novas possibilidades interpretativas da obra. Se, a princípio, o título ressaltava a personagem feminina *Fräulein* Elza, contratada por Felisberto Sousa Costa para iniciar sexualmente seu filho, Carlos, a mudança coloca em destaque, agora, a realização amorosa que ali se concretizará: um amor intransitivo, título que causou estranhamento, em decorrência da classificação inusitada do verbo “amar”. Essa alteração resulta em um abrandamento da potência que teria a personagem feminina, caso nomeasse a obra, e que agora é colocada em equivalência à personagem masculina que viverá com ela o amor intransitivo. Contudo, *Fräulein* Elza, ainda assim, se destaca pelo olhar detalhado que o narrador dispensa às suas nuances internas, como se verá no desenvolvimento desta análise. Paralelamente, a mudança na classificação do gênero, de romance para idílio, resulta em novas possibilidades de leitura e interpretação da obra, já que MA instaura um diálogo com um gênero clássico em pleno Modernismo.

Ambas as mudanças guiam o olhar do leitor para um fato fundamental e fundante

²³ A seleção das missivas que versam sobre *Amar, verbo intransitivo* se encontram reunidas em: MORAES. Op. cit. p. 155-198.

da obra: a questão amorosa. Ao classificá-la como “idílio”, Mário traz à cena interpretativa o diálogo com um gênero clássico trivialmente conhecido por tratar-se de poemas amorosos e pastoris. Já a mudança do título coloca um questionamento ao leitor atento: o verbo “amar” não se classifica como intransitivo justamente por haver um objeto dessa ação. Desse modo, o leitor antecipa um texto com elementos idílicos e que versará, possivelmente, sobre um amor não correspondido. No entanto, como composição modernista, ambos – título e classificação – rompem, de alguma forma, com pressupostos literários e com a antecipação do leitor e acomodam-se à moldura irônica que contingencia o texto.

A obra em si, bem como sua classificação, teve grande repercussão na crítica literária, suscitando reflexões variadas e questionamentos que muito desagradaram a Mário em razão da superficialidade nas análises²⁴ do romance idílio²⁵. O autor, dentre outras respostas e reflexões, escreve uma carta a Prudente de Moraes, neto, na qual aborda, além de várias questões, a do gênero literário²⁶:

Estava preparando uma carta mesmo bonita pra você sobre a crítica do *Amar...* [...] Em geral: gostei. A parte sobre a invenção de Freud no livro é realmente estupenda, é mesmo a melhor, principalmente porque você estabeleceu isso como uma circunstância e não como um defeito. É justamente um dos caracteres do livro. [...] Outro ponto em que discordo da crítica de você é toda aquela digressão do começo. Tem uma trapalhada famosa ali. Você principia falando que meu livro é romance. Diz que no Brasil não tem romances. Afinal meio que aceita por condescendência (e se analise bem pra ver se não foi por timidez também e falta de clareza de si, de saber bem o que você quer) todos os romancistas do Brasil. E a tudo isso sem explicar qual é o conceito que você tem de romance. Você ficou preso pela exiguidade de rodapé e sucedeu que sintetizou tanto que não ficou síntese nem nada, ficou falha de dados essenciais pra gente seguir o pensamento seu. Agora o que eu acho mais prejudicial nisso tudo é você vir com esses conceitos sobre o que é conto, o que é romance, o que é novela, o que é poesia, **numa época destas**. Você não acha mesmo? Creio que nessa história só tem alguma importância pra liberdade de criação distinguir os *gêneros* porém as formas não. O Alcântara já me garantiu que a ‘Eva’ do *1º andar* é poesia! que a gente pra uso pessoal determine essas coisas vá! porém se você adquire um critério que só pode ser pessoal das formas literárias, veja no que fica se quiser impor essas imagens pessoais como critério de julgamento de formas alheias. Afinal já falaram também que os romances de Machado de Assis não eram romances... Isso de formas Prudentico não tem a mínima importância e Coelho Neto, etc etc **escreveram romances legítimos, desque intitularam seus livros de romances**. Não acha?

Bom, estou fatigado. A crônica de você foi uma das únicas que conseguiram

²⁴ A esse respeito, ver cartas de MA a Manuel Bandeira (6 abr. 1927, *Correspondências*: Mário de Andrade & Manuel Bandeira, p. 340) e Carlos Drummond de Andrade (20 fev. 1927, *A lição do amigo*, p. 104-105).

²⁵ Optamos por adotar, neste estudo, a dupla classificação “romance idílio”, em diálogo com a fortuna crítica da obra.

²⁶ O trecho da carta é bastante longo, por isso optamos por omitir o primeiro ponto abordado por MA na missiva – no qual ele discute sobre a tradicionalização de seu trabalho – e nos atermos apenas ao segundo, realmente relevante para a análise aqui empreendida.

despertar em mim algum interesse por mim.²⁷ (grifos nossos em negrito)

Como afirma MA, um texto é um “romance legítimo”, pois assim foi nomeado por seu autor, ou seja, o modernista defende que a classificação adotada pelo escritor da composição seja respeitada, pois foi por ele pensada como tal²⁸, e também pelo caráter de ruptura dos “tempos combativos do Modernismo” que visava repensar tais classificações. Esse trabalho reflexivo de nomeação é bastante estudado por Mário, que esmiúça e se questiona quanto ao artifício resultante do emprego da linguagem.

Sendo assim, a classificação da obra em “idílio” resulta de um trabalho estético e cabotinesco do autor e tem extrema importância para sua leitura. Isso decorre do fato de a denominação pelo gênero clássico dar um corpo verbal outro para aquele texto, que não deve ser assumido unicamente como um “romance”, instituindo-o em determinado gênero literário, o que implica na interpretação do texto, ampliando as possibilidades de aceção da história. A partir dessas constatações, o presente estudo defende que a classificação adotada por MA para *Amar, verbo intransitivo*, bem como sua estruturação em romance modernista experimentalista, são os primeiros trabalhos – na ordenação executada nesta pesquisa – no jogo de encobrir e revelar a sexualidade que permeia a composição. Isso se dá, pois, com a categorização, o autor evoca as características referentes ao “idílio”, sendo, uma delas, a questão amorosa. Assim, o novo título e a classificação adotada deixam entrever o elemento central da trama.

1.1 Idílio modernista e a ironia contingente

A questão amorosa perpassa as principais acepções que “idílio” teve ao longo de sua história. Etimologicamente, o termo tem origem grega (*eidyllion*) e, a priori, designava todo e qualquer poema curto, narrativo, descritivo, lírico, épico ou dramático, de assuntos variados (MOISÉS, 2013). O termo, no entanto, foi assumindo novas extensões, com o passar dos séculos, e suas designações também se modificaram.

O professor Márcio Luiz M. Ribeiro (2007) afirma que o:

²⁷ ANDRADE, Mário de. “Carta de 4 de setembro de 1927.” In: ÁVILA. 2011. p. 47.

²⁸ Mário retoma a questão no artigo “Contos e contistas”, de 1938, no qual, a partir de uma anedota sobre um professor de literatura que discutia a classificação de um texto de Edmond Rostand, afirma (p. 6): “Serei incapaz de lhe tirar o menor pedregulho por isto e jamais soube de conto, romance ou peça, que tenha mudado de subtítulo por erro do autor na classificação”. Cf ANDRADE. 1972. p. 5-8.

[...] termo *Idílio* surgiu no mundo antigo na literatura latina com Plínio, o Jovem, designando uma poesia de curta extensão de **inspiração pastoril** geralmente tratando de **assuntos amorosos**, religiosos ou utópicos. O lirismo destas composições era marcado pela **forte afetação do discurso, repleto de confidências e pensamentos íntimos**. Sua origem é encontrada nos primórdios da Grécia. (p. 63, grifos nossos)

No século III a.C., o poeta grego Teócrito utilizou o vocábulo para a denominação de seus poemas, e, como aqueles de tema bucólico ficaram mais famosos, o termo passou a designar a poesia pastoril. Virgílio, no século I a.C., por sua vez, adotou o padrão poético de Teócrito, acrescentou outros aspectos e nomeou *Bucólicas* sua produção poética em torno do tema campestre, denominando-a, por vezes, de “éclogas”. Desse modo, idílio e écloga, além de poesia pastoril, tornaram-se equivalentes.

Durante a Idade Média, o termo deixa de ser utilizado e retorna apenas com a Renascença, sendo “écloga” o termo preferido para a denominação de poesias ou novelas que apresentassem uma visão utópica da existência do homem junto à Natureza, representado por pastores e camponeses. Com a fundação da Arcádia Romana (1690), o termo “écloga” foi difundido pela literatura ocidental e, no século XVIII, “idílio” volta a ser utilizado, apossando-se “de significações figuradas como ‘devaneio’, ‘fantasias’, ‘amor ingênuo e terno’, referidas ou não ao cenário rural” (MOISÉS, 2013, p. 239)²⁹.

Essa acepção de “idílio”, tal como apresentada no século XVIII, fez parte da biblioteca de MA, sendo ele leitor dos *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, de Salomon Gressner (LOPEZ, 2010), autor que levou para a Europa o regresso do gênero tal qual em suas matrizes clássicas, “com cores mais realistas e um estofamento moral” (MOISÉS, 2013, p. 238). O termo “idílio”, portanto, traria à cena um amor tranquilo, sem sobressaltos, em um cenário pastoril e idealizado, resultante de uma evasão da cidade para o campo perfeito e utópico.

Um elemento de extrema importância para a composição do idílio neoclássico, portanto, foi esse cenário, o *locus amoenus* (lugar ameno), termo que denomina a composição paisagística desse gênero literário, sendo essa paisagem um local belo e sereno, descrito com apelos sensoriais, especialmente a visão, e representado sempre pela natureza, apresentada “de uma forma transfigurada e idealizada, caracterizada por uma beleza, fertilidade e estática quase divinas” (JUNIOR, 2007, p. 56). Desse modo, o cenário

²⁹ Para mais informações sobre o gênero “idílio”, cf. CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefix:i/>. Acesso em: jan. 2020. LESKY, Albin. *História de la Literatura Griega*. Versión española de José M. D. Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Gredod, [s/d.].

clássico do “idílio” era um local perfeito que evocava no homem a total integração com a natureza, como se percebe na descrição a seguir:

Esta natureza mágica conduz ao amor, ao encantamento sensorial e espiritual do Homem, que se integra na perfeição em tal plenitude, marcada pela harmonia e homogeneidade. Enfim, estamos perante um **paraíso terrestre**, onde se enquadra o ser humano que busca a **satisfação pela simplicidade**. (JUNIOR, 2007, p. 58, grifos nossos)

A partir desse breve histórico sobre “idílio” e da noção de *locus amoenus*, é compreensível o fato de a crítica, tanto a contemporânea a Mário, quanto a posterior a ele, analisar a classificação de *Amar, verbo intransitivo* em “idílio” como uma ironia³⁰. Manuel Bandeira (1927, s.p.), em artigo homônimo ao livro para o periódico “A Semana”, foi, possivelmente, o primeiro a afirmar essa característica, ao declarar, sobre a obra, que o autor “ironicamente inculca idílio, imitado de ‘Paulo e Virgínia’, mas que na realidade é obra da mais forte e peculiar originalidade”.

Em breve histórico sobre o conceito e os usos da ironia, Nestrovski (1996, p. 10-11) apresenta o seguinte panorama:

“Ironia” vem do grego *eironeia* e quer dizer “dissimulação”. Na comédia grega, o *eiron* é o pobre coitado que acaba triunfando sobre o valentão. Parte de sua astúcia é fazer perguntas tolas, para as quais não se tem resposta. Essa é também a estratégia de Sócrates, nos diálogos de Platão, e é por isso que se fala numa ironia socrática.

Já no período moderno, essa ironia ganha outras conotações, tanto linguísticas quanto teológicas. O escritor irônico é autenticamente dissimulado, se é que isso faz sentido. [...] A linguagem irônica divide o sujeito em homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que reconhece sua inautenticidade.

Para o autor, uma das questões estéticas fundamentais é a da “inautenticidade da linguagem” (1996, p. 11), que versa sobre a impossibilidade de coincidir interioridade com exterioridade, isto é, colocar em palavras exatamente o que se viveu, já que há um hiato entre as percepções e as reflexões da consciência. Desse modo, haveria um perpétuo deslocamento definidor da linguagem da arte, e o hiato resultante desse processo é o que o crítico denomina de ironia. A simbolização de nossas vivências empíricas, então, se daria através da metáforização, pois a linguagem é insuficiente enquanto mecanismo de “dominação da experiência” e caberia “ao escritor encontrar as metáforas ativas do seu texto e suspendê-las, então, à luz da ironia”, sendo ela “figuração de presença e ausência”

³⁰ Cf. LOPEZ, 2010; SAGAWA, 2010; ÁVILA, 2011.; FIGUEIREDO, 2001.

(1996, p. 8, 9 e 13, respectivamente) ao mesmo tempo.

Esse mecanismo, então, estaria presente em todos os textos escritos desde o Romantismo, já que basta se debruçar sobre o funcionamento da palavra para que o resultado encontrado seja ambiguidade e indeterminação. É possível, desse modo, falar em inautenticidade da linguagem, justamente porque na natureza da ironia está o caráter de ambiguidade, o que resulta, muitas vezes, em sua impossibilidade de solução (MAINGUENEAU, 2008).

O processo irônico, conseqüentemente, para Nestrovski (1996, p. 11), “divide o sujeito em homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem [...] que reconhece a sua própria inautenticidade”, o que significa, para Maingueneau (2008), a constituição de uma polifonia no discurso, já que, ao assumir a ironia – através da entonação, de gestos, de expressões faciais, dentre outros recursos –, o falante cria uma personagem ridícula, tal qual a ironia socrática, e encena, através dela, uma séria enunciação, da qual ele mesmo pode se distanciar. Esse procedimento estético, desse modo, tem o caráter de negar, de dissimular o próprio discurso, antagonizando com o que profere.

Considerando a ambiguidade resultante desse processo, é perceptível o diálogo com a teoria das duas sinceridades de MA, na medida em que o modernista compreende o trabalho estético como adorno, como falsificação dos móveis secretos, aqueles que motivam o escritor, mas, no entanto, não devem ser revelados. A ironia pode ser vista, então, como uma técnica cabotinesca que, ao dissimular, no móvel aparente, dá a ver uma outra possibilidade para o que foi enunciado, permitindo o vislumbre do móvel secreto. “Estes móveis aparentemente insinceros, máscaras de uma realidade primeira, fazem parte da nossa sinceridade total” (ANDRADE, 1972, p. 80), de modo que essa totalidade se configure na somatória do que foi enunciado e do que foi ocultado.

Em relação à inautenticidade da linguagem, a literatura modernista empenhou-se na busca de uma imediatez, de modo que o texto coincidissem consigo mesmo, através da rejeição de toda anterioridade, pela utilização dos elementos representativos do presente moderno, bem como a eleição do presente narrativo. Há a busca por uma “linguagem absoluta, das palavras que vão dar nome às coisas, dizer o mundo como ele é” (NESTROVSKI, 1996, p. 12), para conseguir, como consequência, um “apagamento da distância temporal que existe sempre entre o autor e a escrita” (1996, p. 121).

Mário, em decorrência de seus estudos e de sua teoria cabotina, compreende que essa é uma busca impossível, pois, em toda enunciação há uma dupla instância. Desse

modo, assim que uma vivência é refletida e, posteriormente nomeada, simbolizada, ela já não é mais a vivência real e passa a ser definida por sua simbolização, como bem representado por Rosenfeld (2015, p. 188, grifos do autor) utilizando-se de frase de Schiller: “Quando a alma *fala*, já não fala a *alma*”.

Ademais, MA problematiza, em seu *Prefácio interessantíssimo*, o fazer modernista como mera busca de elementos representativos do presente, propondo que aquilo que realiza uma obra como moderna não são as palavras “modernas” nela utilizadas, mas sim sua criação estética, sua investigação das relações sociais e do homem no contexto moderno. Há temas universais, afirma o autor, que, no entanto, terão novo tratamento por serem expressos a partir da visão modernista, como ele faz em *Amar, verbo intransitivo*, dialogando com o gênero “idílio” e abordando a temática do amor. Assim, Mário afirma:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.

•

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presenças-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes. (ANDRADE, 2013c, p. 73)

No entanto, o romance, como obra da década de 1920, firmou-se como “texto voltado para o aqui e o agora, que despreza a perenidade e deseja se circunscrever ao presente que transforma em arte para seus contemporâneos” (LOPEZ, 2010, p. 17). No caso específico de *Amar, verbo intransitivo*, sua atualidade deriva de sua estrutura composicional, bem como do trabalho efetuado em relação ao sujeito moderno e à classificação em idílio, e não, necessariamente, das palavras modernas que frequentam a obra.

Em pesquisa sobre o romance inacabado *Café*, Tatiana Longo Figueiredo (2009) encontrou um documento no qual MA discute sua escolha classificatória para *Amar, verbo intransitivo*:

Explicar porquê chamo de “idílio” este livro bem como o “Amar, verbo intransitivo” e o futuro Tempo da Maria. Idílio já **não tem mais a objetividade pastoral**. Idílio pra mim é **todo passe de amor, cheio de doçura e sobretudo cheio de pureza**. Ora assim como o idílio de Fräulein e Carlos Sousa Costa de *Amar, verbo intransitivo* é puríssimo. Não da pureza tradicional, do conceito

relativo ao pecado cristão, está claro. É puro porquê tem essa **pureza de fatalidade**. Tinha que suceder e não tem malvadeza consciente, impureza consciente que o dite. **É sincero, é fatal, é puro**. [...] (FIGUEIREDO, 2009. Manteve-se a ortografia utilizada por Mário de Andrade. Grifos nossos.)

O autor, em sua explicação, exime o gênero idílio da ambientação pastoral, prescindindo do conceito de *locus amoenus*, tão caro aos autores neoclássicos, e apresenta ao leitor, logo no início da trama, a ambientação de *Amar, verbo intransitivo*: um cenário urbano representativo das tensões nas relações sociais e de poder presentes em São Paulo. A cena abaixo narra a chegada de Fräulein Elza em Vila Laura e, através de uma mistura de percepções – que se inicia pelo olhar da governanta (o apelo sensorial se mantém no visual) para depois migrar para a voz narrativa –, o espaço e suas relações sociais são expostas ao leitor:

Bem diferente dos quartinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a **serenidade rica** dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a **disciplinada** carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos **autos particulares**. É o **mimetismo arisco e irônico** das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas – que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas. Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! o badalo pode não tocar e mãos se enlurvam. (2013a, p. 20, grifos nossos)

A apresentação do cenário do romance idílio principia pela comparação entre o local onde se encontrava Fräulein Elza na primeira cena e que seria seu *habitat* natural – os “quartinhos de pensão” – e Vila Laura – o palacete onde reside a família Sousa Costa –: “bem diferente”. O diminutivo em “quartinhos” e sua pluralização permitem antever um lugar pequeno, modesto e possivelmente representativo de classes sociais mais baixas, enquanto modelo de local para abrigar pessoas sem muitos bens materiais. “Vila Laura”, ao contrário, traz, no denominativo “vila”, a influência inglesa e francesa da “vilapalacete”: “palacete de certo luxo e requinte, rodeado por jardins de linhas curvas e sinuosas ou de traçado geométrico, inspirado muitas vezes nas vilas francesas dos tempos do Barão de Haussmann.” (ARAGÃO, 2019, p. 8). Sendo essas as habitações da camada mais alta da sociedade, a palavra “vila”, nesse contexto, era sinônimo de *status*³¹. Desse modo, em contraposição aos “quartinhos de pensão”, MA apresenta uma ampla residência

³¹ Para mais informações a respeito das acepções e usos do termo “vila”, cf. ARAGÃO, 2019.

urbana, e suas iniciais maiúsculas representam, em sua unicidade, um ambiente tradicional e sofisticado. Ademais, a ideia de “pensão”, especialmente na expressão “quartinhos de pensão”, não alude à presença de uma família, mais um elemento distintivo entre o *habitat* da preceptora e o “casão” (2013a, p. 20) que está à frente dela. Mantém-se, então, no cenário, a ambivalência já vislumbrada pelo leitor entre a preceptora e a família que a receberá: o local é “alegre, espaçoso”, de uma “serenidade rica”, cuja modernidade disciplinou, até mesmo, a natureza, na ordenação das árvores ao longo da avenida, e onde até os bondes se tornam mais silenciosos, imitando “o bem-estar dos autos particulares”, de modo a não atrapalhar os distintos moradores.

Há uma possibilidade de “lugar ameno”, no sentido de local agradável, nessa apresentação, porém utilizado de modo antagônico à serenidade de um campo harmônico e idílico, visto que não está pautado no que há de natural no local, mas sim em sua artificialidade e imitação. Há, em Vila Laura, a “serenidade rica” – que decorre do decoro social e da necessidade de mostrar-se rico – e moderna – que resulta da ordenação e “domesticação” de uma natureza que se via livre no *locus amoenus*. Essa distorção do modelo é uma construção irônica em que o autor deixa entrever a modernidade deste “novo” idílio: a monetarização e regulamentação do próprio espaço, além do domínio das aparências.

A ironia se torna ainda mais palpável quando o narrador aborda os elementos humanos, os “ricos-de-repente”, que, como os bondes, imitam comportamentos considerados sofisticados para conseguirem, de fato, sua inserção na burguesia. Sendo essa cabotinizacão necessária, estes não são como os demais ricos, de berço, e a “serenidade rica” de Vila Laura possivelmente esconde sobressaltos não revelados. A ambivalência é enunciada quando o próprio narrador pontua que “o badalo pode não tocar e mãos se enlucam”, revelando que aquilo que não se deseja visto, ou sabido, pode ser encoberto, tal qual Felisberto Sousa Costa faz com a iniciação sexual do filho e o autor faz em seu jogo estético ao longo de toda a trama – sendo a classificação em “idílio” um dos elementos de seu jogo encobridor.

Retomando a explicação apresentada por Mário para a classificação da obra, apesar de eximir seu romance idílio do *locus amoenus* neoclássico, é fato que o autor mantém a questão amorosa e a define como um “passe de amor” puro, sendo essa pureza, para ele, a “pureza de fatalidade”. Em uma associação incomum, MA aproxima o que é puro, não tem maldade, nem malícia, ao que é ditado pelo destino. No entanto, “fatalidade” possui, dentre suas acepções, outras duas possibilidades, de acordo com o

dicionário online Michaelis: “[...] 2. Acontecimento **imprevisível, inevitável**, como que marcado pelo destino ou fado; sina, ventura; 3. Revés da sorte; acontecimento **funesto; adversidade, calamidade, desgraça**³²” (grifos nossos). O ensinamento do amor feito por Fräulein Elza, desse modo, se apresenta passível a, ao menos, duas leituras principais, que corroboram, ambas, a análise de que a utilização de “idílio” é um trabalho estético de ironia e encobrimento.

A leitura do “passe de amor” cheio de pureza fatal como um acontecimento imprevisível é ambivalente, e sua ambivalência se relaciona com as distintas visões sobre o contrato que se consolida na cena de abertura do romance, cujo objeto é a iniciação sexual do jovem Carlos. Não se pode considerar imprevisível algo que foi previamente acordado entre duas partes, e a paixão de Carlos não o é nem para Fräulein Elza, nem para Felisberto. No entanto, há algo que escapa aos ditames contratuais: o amor que é despertado, também, na professora. Nesse sentido, a leitura de “acontecimento imprevisível” é possível, mas, ainda assim, poderia ser lida como irônica, ao tomar-se como referência a discussão que MA inicia em sua obra sobre a possibilidade ou impossibilidade de ensinar o amor: “É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Pode ser que sim. Fräulein tinha um método bem dela. [...] E o serviço dela entende só da formação dos homens.” (2013a, p. 36-37). Essa questão é retomada páginas depois: “É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi ao jardim, deve se guardar.” (2013a, p. 40). Em ambos os trechos, Fräulein Elza se coloca como sujeito da ação educativa: ela tem um método “bem dela”, possui um serviço que formará os homens, acredita no ensino do amor e joga o jogo amoroso. Com isso, sua posição como sujeito do ato de amar está apagada da equação, já que seu método não prevê sua sujeição ao enlace amoroso, o que a impossibilitaria de apaixonar-se, ou seja, sua posição social e profissão, como “professora de amor”, impossibilitam a transitividade verbal.

Entretanto, a indagação é repetida e se mantém para o leitor, ela não é encerrada pela voz narrativa em uma resposta fechada, mas sim ampliada a partir da visão da preceptora sobre o assunto: ela acredita que sim e tem “um método bem dela”. Esse procedimento de MA coloca o narrador e, conseqüentemente, o leitor no lugar do não saber, já que, quando parece descortinar uma verdade sobre o fato amoroso/sexual, ele instaura uma possibilidade outra que o torna novamente encoberto e obscuro a quem lê. Mário, com isso, conclama o leitor a (co)produzir a obra, interpretando-a e criando-a ao

³² “Fatalidade”, In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=fatalidade>. Acesso em: jan. 2020.

mesmo tempo.

Ironicamente, é seguindo o próprio método – “O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos.” (2013a, p. 37) – que Fräulein Elza acaba por vivenciar um “acontecimento imprevisível” e apaixonar-se por Carlos. Aventa-se, aqui, a possibilidade de um diálogo com o “idílio” que não perpassa pela chave da ironia, já que a “professora de amor” ensina o amor que deseja e no qual acredita, sendo este, como veremos mais adiante, um sentimento idealizado. Apaixonar-se, então, foi imprevisto, porém possível, em decorrência da visão da moça sobre o amor e sobre seu papel na residência da família, visão essa bem distinta daquela de Sousa Costa.

Utilizando a outra acepção de “fatalidade” (calamidade), é possível interpretar o “passe de amor” fatal como um acontecimento funesto, uma desgraça, a partir da visão de Sousa Costa, que vê o contrato como uma fatalidade necessária, resultando na morte da pureza de Carlos e sua passagem para a vida adulta. O trecho a seguir – uma fala de Felisberto na conversa entre os pais do garoto com a preceptora, quando d. Laura pede-lhe que vá embora, pois o menino parece ter se apaixonado por ela – é excelente exemplo da visão do patriarca e da ironia presente na denominação “idílio” para classificar um texto que apresente um “passe de amor” idealizado e puro:

[...] Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma **exploradora!** A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! **COMO NUNCA TEVE,** Laura... Depois **isso de principiar...** é tão perigoso! Você compreende: **uma pessoa especial evita muitas coisas.** E viciadas! Não é só bebida não! **Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!**... Você vive na sua casa, não sabe... é um horror! Em pouco tempo Carlos estava sífilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é **salvar nosso filho...** Por isso! **Fräulein prepara o rapaz.** (2013a, p. 54-55, grifos nossos.)

O trecho acima permite ao leitor entrar em contato com a visão de Sousa Costa a respeito do papel de Fräulein Elza em Vila Laura: “preparar o rapaz” para sua vida como herdeiro de uma família burguesa de modo que ele não caia nas armadilhas do próprio desejo e do amor. Uma relação racional e venal como essa não seria tradicionalmente classificada como “idílio”, porém, aqui, sua denominação advém de um trabalho irônico com a linguagem, que opera, inclusive, para o ocultamento da sexualidade, encoberta pela classificação, em “passe de amor”, este, agora, apresentado sob a perspectiva do contratante burguês. A construção desse romance idílio é, portanto, operada a partir do

“entre-lugar”, ou seja, do diferente: é na constituição de um idílio factível a São Paulo modernista da década de 1920, em uma família burguesa que monetariza e utilitariza todas as relações, que se estabelece uma possibilidade de representação do nacional brasileiro.

A questão sexual é trabalhada, no trecho acima, a partir de uma construção linguística de revelação e ocultamento. Por estar falando com sua esposa, Sousa Costa se mantém atento aos limites que suas explicações podem alcançar e camufla seu discurso a partir da metáfora do salvamento do filho. Essa é a metáfora para o encobrimento do sexo venal como modo de profilaxia (que seria uma possibilidade de leitura do idílio apresentado por Mário ao leitor) e, conseqüentemente, de Fräulein Elza como prostituta. Linguisticamente, não há essa denominação ao longo de toda a obra e sua constituição como tal só se apresenta pela assimilação da visão de mundo do burguês paulista do início do século XX, quando discorre sobre as (outras) prostitutas: “exploradora”, “aventureiras” (termo antecipado e negado pela preceptora na cena de abertura do romance idílio, conforme aparece à página 19), “viciadas”, “mulher-da-vida” e “eterômana”. É por não enunciar que Fräulein Elza seria, então, uma dessas mulheres, e nem o negar, ou seja, é pelo silenciamento, que o leitor pode concluir que Felisberto a vê desse modo, já que a moça prepararia Carlos, de maneira profilática, para as (outras) tentações que poderiam surgir em sua vida. Desse modo, a relação entre a preceptora e Carlos não poderia ser categorizada como idílica, a não ser pela chave da ironia.

Há, no entanto, no episódio em análise, uma caracterização que destoa das demais e parece estar diretamente ligada a Fräulein Elza: “uma pessoa especial”. Estaria ligada à preceptora, pois essa pessoa especial “evitaria muita coisa”, no caso, todos os problemas que poderiam provir dos desejos sexuais de Carlos, caso realizados “sem orientação”. Mário, desse modo, (re)instaura a ambivalência constituinte da personagem, agora, até mesmo, na fala de Sousa Costa: ela não é exatamente como as outras. Com essa expressão positiva, em meio a outras de cunho depreciativo, o patriarca da família entrevê uma outra possibilidade de constituição da empregada, já que ela foi escolhida para entrar em Vila Laura e (con)viver com sua família. Essa ponderação é importante, pois representa, mais uma vez, o encobrimento das questões sexuais e a possibilidade de interpretação de Fräulein Elza sob a chave de “professora de amor”, como o enuncia o narrador, e esse “amor” sob uma possível via idílica, de um amor diverso daquele que Carlos aprenderia fora de casa, nos “lupanares” (2013a, p. 61), como teme Sousa Costa.

No trecho a seguir, ao apresentar para o leitor os devaneios da protagonista sobre seu objetivo na residência da família, o narrador revela a cisão interior de Fräulein Elza,

composta pelo homem-do-sonho e pelo homem-da-vida, e, a partir dessas reflexões, ele dá vazão ao elemento que dialoga, de modo não irônico, com a classificação “idílio”: o amor visto como ideal e resultante de afetos elevados, defendido pelo homem-do-sonho (amor esse que, como visto anteriormente, nasce na moça de maneira imprevisível):

O amor deve nascer das correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida se aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois. (2013a, p. 37)

Fräulein Elza idealiza e espera por uma relação amorosa, a seu ver, perfeita. Ela se daria na Alemanha, com um homem alto, curvado pelos estudos científicos e com quem a moça dividiria o lar e o trabalho. Viveriam em paz e tranquilidade, participando de eventos culturais, em uma rotina regrada e sem amores violentos. É esse amor que a governanta professa e deseja ensinar a seus alunos, sabendo, inclusive, ser esse o modo mais adequado para o contexto burguês. Seus devaneios, no entanto, são interrompidos pelo homem-da-vida que, em detrimento do idílio que se delineava em sua fantasia, recobra a crueza do real profilático (visão patriarcal da época e conhecida pela governanta):

[...] a profissão dela se resume a ensinar primeiros passos, a abrir os olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das **mãos rapaces**. E evitar as doenças, que tanto infelicitam **o casal futuro. Profilaxia**. Aqui o homem-do-sonho corcoveia, se revolta contra a aspereza do bom senso e berra: Profilaxia, não! Mas porém deverá parolar, quando mais chegadinho o convívio, sobre essas “meretrizes” que chupam o sangue do corpo sadio. O sangue deve ser puro. (2013a, p. 37, grifos nossos)

Há uma veemente negação, pelo homem-do-sonho, do elemento profilático que, quando retomado, é de maneira eufêmica, de modo a encobrir esse papel (consciente, porém negado) da “professora de amor”. Novamente, Fräulein Elza é apresentada como contraponto às (outras) prostitutas, encobertas pela metáfora das “mãos rapaces” ou atenuadas pelo uso das aspas em “meretrizes”. Esses dois elementos são negativamente apresentados e se relacionam à ideia de usurpação: as mãos são rapaces, ou seja, roubam³³; e as meretrizes “chupam o sangue”, o que pode ser uma metáfora para os bens materiais dos rapazes e seus (in)consequentes gastos exorbitantes nos bordéis, por exemplo.

³³ “Rapace”, In: Dicionário online Michaelis: 1. Inclinado a roubar e 2. Ansioso por ganhos financeiros. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rapace/>. Acesso em: fev. 2020.

Ademais, todo seu trabalho visa o bem do “casal futuro”, termo que permite o vislumbre de uma leitura ambígua: o casal parece ser Carlos e sua futura esposa, de mesma classe social que a dele, mas poderia ser, também, Fräulein Elza e Carlos, corroborando a classificação do romance em idílio.

Essa ideia de “casal futuro” é retomada, novamente de modo ambíguo, em outro trecho da obra, em resposta à fala de Sousa Costa (apresentada anteriormente), na qual o narrador desenvolve a seguinte sequência:

Rosto polido por lágrimas saudosas, quem vira Fräulein chorar!...
 – ... É isso que eu vim ensinar pra seu filho, minha senhora. Criar um **lar sagrado!** Onde é que a gente encontra isso agora?
 Parou arfando. “Lar sagrado” lhe fizera resplandecer o castanho dos olhos num **lumeiro de anseios. Se aproximava da santa sob a figura enérgica da enfermeira.** [...]

 – Foi isso que vim ensinar a seu filho **e não: me entregar!** Mas vejo que sou **tomada por outra mulher aqui.** Deixarei sua casa amanhã mesmo, minha senhora. E penso que não tem mais nada pra me dizer?... (2013a, p. 56-57, grifos nossos)

O desejo de amor idílico de Fräulein Elza aparece explicitado em “lar sagrado” e na reação à sua própria fala, com “lumeiro de anseios”, termo que intensifica, através da metáfora “lumeiro” (“monte de lenha que arde com forte chama”³⁴), seu desejo, ao qual temos acesso a partir de seus devaneios, elucidativos da representação do lar e do futuro idealizados pela preceptora. A estrangeira também percebe, a partir da fala de Sousa Costa, a comparação implícita feita entre ela e as (demais) prostitutas e a isso se defende, negando essa possibilidade com as expressões “e não: me entregar” e “tomada por outra mulher aqui”. Ao mesmo tempo, o termo “enfermeira” encerra, sob o peso da realidade, qualquer possibilidade de lar, a partir da constatação do caráter “civilizador” e sanitário que o papel de “professora de amor” lhe incumbe.

Rago (2008, p. 197) discute o papel profilático das prostitutas na São Paulo de fins do século XIX e início do século XX e (re)afirma o caráter ambíguo, já apresentado neste estudo, em relação às prostitutas: “[...] a prostituição era parcial e ambigualmente aceita, como lugar onde os jovens poderiam saciar os impulsos ardentes de uma fase de sua vida, para depois se assentarem e permanecerem casados”³⁵, ou seja, constituírem um “casal

³⁴ “Lumeiro”, In: Dicionário Online Estraviz. Disponível em: <https://estraviz.org/lumeiro>. Acesso em: fev. 2020.

³⁵ Na crônica “Três faces do eu”, de 1939, Mário de Andrade, ao analisar o poema “Carrussel Fantasma”, de Fernando Mendes de Almeida, aborda o aprendizado do amor e sua intransitividade a partir da ideia de desejo incontrolável, exatamente o oposto da lição a ser aprendida com Fräulein Elza. MA afirma que o autor, a partir do que seus versos indicam, estava em pleno aprendizado de amor, completamente

futuro” no “lar sagrado”.

Também em diálogo ao trecho acima, especificamente em relação à questão religiosa duplamente apontada – “sagrado” e “santa” – Rago (2008) apresenta o caráter religioso dessa iniciação sexual ao afirmar que um dos argumentos favoráveis a essa prática era a manutenção e resguardo da virgindade das moças:

Função **libertina e religiosa**, a iniciação sexual significava uma ordenação das pulsões instintivas **consideradas ameaçadoras**. Daí a ambiguidade que caracterizou a relação da sociedade normalizada com o universo explosivo dos prazeres ilícitos, ao mesmo tempo desejado e invejado, **pleno de mistérios** e de vida. (p. 197, grifos nossos)

O ensaísta alemão Walter Benjamin, a respeito da ambiguidade inerente aos eventos da modernidade, afirma-a representada, também, pela figura da prostituta, postulando: “Tal imagem [ambiguidade] é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa.” (2009, p. 48). Presente tanto no ambiente da casa, quanto no exterior da rua, a prostituta apresenta-se como figura da passagem, tal qual entre o sagrado e o profano.

1.2 *Amar, verbo intransitivo: o idílio no “entre-lugar”*

A complexa composição de *Fräulein Elza* se desdobra em múltiplas leituras, assim como os papéis que ela desempenha em Vila Laura – professora de alemão e piano, governanta, criada, “professora de amor” e estrangeira, por exemplo –, e essa complexidade se apresenta, também, na relação da moça com o amor e com a sexualidade. É a partir dessa complexa construção das personagens em relação ao tema da obra que a leitura da classificação em “idílio” pode se dar tanto na chave da ironia, como em chave não irônica.

Analisar a obra como resultante de uma construção irônica é dialogar com a fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo* que a entende como um texto de ruptura, de renovação e como um romance de formação. Telê Porto Ancona Lopez, no artigo “Um idílio no modernismo brasileiro” (2013c, p. 160), analisa que o desenvolvimento do núcleo da narrativa acontece tal qual um idílio, uma “história de amor urbana: a

intransitivo. “Ele se atira sôfrego ao amor, com uma sexualidade atropelada, bastante física, que o deslumbra e perturba ao mesmo tempo”. Aqui temos a intransitividade do verbo ligada ao desejo físico, incontrolável, tal qual ele se afigura em Carlos após o primeiro beijo do casal. Cf: ANDRADE, 1972, p. 59-64.

descoberta, a prática amorosa envolvendo ternura e sexualidade, Fräulein atenta à intransitividade do verbo amar, por ela determinada”. A autora analisa nesse e em artigo anterior, “Uma difícil conjugação” (1981), a ironia e a importância dessa designação: o experimentalismo dessa prosa de Mário de Andrade, não apenas em relação à estrutura narrativa, como também ao tema desenvolvido.

Ademais, Almeida (1984, p. 93) também categoriza *Amar, verbo intransitivo* como um romance de formação definindo-o como aquele que “narra o desenvolvimento do herói, analisando-o na aprendizagem do processo de existência social”. Em texto de 2010, a professora retoma sua análise observando o trabalho irônico realizado na escolha do tema e da classificação do gênero textual, afirmando que, por ser um “romance de formação”, o leitor é levado a conhecer o aprendizado de Carlos como “passe de amor fatal”: a morte de sua inocência e de sua identidade como o garoto Carlos, para vestir a máscara que a sociedade lhe imputa. Esse aprendizado, fatal no sentido de fatídico, nada tem de idílico em seu sentido clássico, não há “cenas bucólicas de entrega do homem à natureza, ou de reconciliação consigo mesmo” (ALMEIDA, 2010, p. 77), mas sim o conflito do eu com o mundo e, como resultado, a cisão do homem moderno. Carlos perderá sua unicidade e vestirá a máscara social que sua posição lhe obriga.

Sagawa (2010, p. 123) contrapõe a ideia de “romance de formação” apresentando a teoria de que *Amar, verbo intransitivo* estaria mais próximo a um “romance de (de)formação”, ou um “romance de formação às avessas”. Para o crítico, Carlos não apresenta nenhuma virtude, ponto importante de ironização da classificação idílica, em que as personagens apresentam alguma elevação moral. Em contrapartida, o garoto é vislumbrado, pelo leitor, a partir de seus defeitos e o principal deles é ser “machucador” (2013a, p. 11), termo reiterado inúmeras vezes ao longo da trama. O crítico analisa essa questão a partir da construção do caráter de Carlos: sempre muito protegido e mimado pela família, como primogênito e único filho homem, e, portanto, o herdeiro do nome Sousa Costa, o garoto não consegue internalizar ou se conectar com o outro, tornando-se um narcisista.

Manfio (2010), por sua vez, propõe a leitura da obra como um “idílio às avessas” e o faz a partir da comparação entre *Amar, verbo intransitivo* e *Paul et Virginie* (1788), obra apresentada por MA como seu modelo: “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.” (2013a, p. 73). A estudiosa apresenta, como elemento significativo para a leitura irônica de “idílio”, a ruptura com a visão de mundo neoclássica, pautada “pela

idealização da vida campestre, e pela exaltação da simplicidade e da virtude”, antevista na definição de Júnior (2007), “[...] estamos perante um **paraíso terrestre**, onde se enquadra o ser humano que busca a **satisfação pela simplicidade**” (p. 58, grifos nossos).

A representação dos amantes e do amor a partir do contexto moderno, de modo monetário e utilitarista, é constitutiva dessa ruptura e de uma abordagem irônica da classificação em “idílio”. São exemplos dessa representação os dois trechos da obra analisados a seguir:

Isso do corpo de Fräulein não ser perfeito, em nada enfraquece a história. Lhe dá mesmo **certa honestidade espiritual e não provoca sonhos**. E aliás, se renascente e perfeito, o idílio seria o mesmo. (2013a, p. 30, grifos nossos)

No trecho em que apresenta fisicamente Fräulein Elza, o narrador a descreve a partir da comparação com a *Betsabê*, de Rembrandt (1654). Acentua o fato de seu corpo não ser perfeito e revela, com isso, a honestidade de sua obra. A diferença que se apresenta nessa composição é a não idealização nem da mulher e, conseqüentemente, nem do amor, oculto na expressão “não provoca sonhos”. Sua conclusão nesse trecho, no entanto, é mais importante: o idílio seria o mesmo se fosse renascentista e perfeito, o que significa que a moldura irônica se sobreporia até mesmo a um idílio clássico, já que *Amar, verbo intransitivo* é uma obra modernista.

A ironia se pontua de forma clara em relação à classificação da obra, também, no episódio em que Carlos começa a se interessar pela cultura alemã e, metonimicamente, por Fräulein Elza. O narrador, então, enuncia: “Tivera nesse dia uma cançãozinha de Goethe pra traduzir, história dum pastor que vivia no alto das montanhas. Se entusiasmara, lindíssimo! Decorava-a.” (2013a, p. 35). O tema da canção representa um protótipo do que seria um idílio neoclássico, apresentando, inclusive, a ideia de *locus amoenus*, tão utilizada como representação da introspecção do homem e sua compreensão, quando na natureza. A ironia fica ainda mais clara quando analisamos esse trecho em comparação com a cena em que a família Sousa Costa vai visitar a Tijuca, em passeio pelo Rio de Janeiro. Nenhuma personagem aparenta estar contente com a visita, exceto Fräulein Elza que deseja se reconectar com a natureza, em um movimento semelhante ao do idílio neoclássico.

Ponhamos de lado Carlos, o caso dele é mais particular. Está contente porque Fräulein está contente. O alegre estar junto da amante, só isso. E amor satisfeito, entenda-se, senão dava em poeta brasileiro. Carlos desconhece a Tijuca. Depois

do passeio continuará desconhecendo a Tijuca. Em última análise pra Carlos como pra esses moços brasileiros em geral: A Tijuca só é passeável com mulheres. Se não: pernada besta. **Ora pinhões! ver árvores e terras... Se ao menos fossem minhas... cafezal...**” (2013a, p. 109)

Contrapondo ambos os trechos, fica claro o elemento em comum que conquista a atenção de Carlos: Fräulein Elza. O garoto se interessa pelo alemão, ainda sem saber, por estar se interessando pela professora e só se entretém com o passeio por vê-la contente. O discurso indireto livre, que aparece ao final do trecho, é representativo da ironia cortante da obra: as terras da Tijuca só seriam interessantes se fossem dele e, nesse caso, seriam um cafezal para terem utilidade e lucro (FIGUEIREDO, 2001).

Ademais, no trecho a seguir, bastante expressivo da ironia, MA apresenta Carlos como alguém incapaz de idealizações, justamente por sua visão de mundo capitalista e moderna. Além disso, Fräulein Elza também rejeita o platonismo de um amor que não poderia se realizar, já que a cena se dá exatamente antes do primeiro beijo do casal, quando Carlos ainda resiste a seus desejos por medo e por não entender o que está sentindo:

E ele era mais forte, duma força de pureza! vencia. Se partisse, tudo acabado. Oh não queria não! Vai falar pro pai, não sei... Mesmo que sofresse também, era capaz de trazer Maria Luísa para as lições... E nunca mais ficará só com ela, com aquela que desejava, que pedia amor... Depois começaria a pensar nela... Aos poucos ei-la idealizada, **lá longe...**
Não! Assim Fräulein não queria! E não reparava que Carlos era muito cotidiano para tais idealizações. Isso só prova que Fräulein era ruim observadora, nada mais. Ou por causa da ardência do instante. Aliás, já tinham ambos ultrapassado o pensamento de amor. (2013a, p. 71, grifos nossos)

Retomando o trecho em que MA explicita sua fonte de inspiração – “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é **imitado** do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.” (2013a, p. 73, grifo nosso) –, é possível analisá-lo para além da chave irônica. Manfio (2010, p. 32) explora as acepções do termo “imitado” e expõe sua ambivalência, na medida em que ele significa tanto copiar, quanto “contrafazer, arremedar”. A crítica inicia, então, a análise do diálogo ambíguo que o modernista faz com *Paulo e Virgínia* (1788), de Bernardin de Saint-Pierre, ora mantendo elementos idílicos, ora destruindo-os, a partir da utilização da ironia.

De modo geral, apresenta Manfio (2010), o que se mantém entre ambos é a preferência pela prosa em detrimento da poesia, sendo que o idílio clássico se conformava em forma poética, e a escolha de uma linguagem coloquial em detrimento da linguagem culta utilizada em textos literários. Já as rupturas que *Amar, verbo intransitivo* instaura

em relação a *Paulo e Virgínia* são em maior número e bastante significativas em relação à tessitura da obra modernista, como veremos adiante.

Concernente à construção linguística de ambas as obras, Lopez (1981, 2013c) e Becker (2008) afirmam que a busca por um escrever “brasileiro”³⁶ (ANDRADE, 2013b) encontrou diálogo na obra de Bernardin de Saint-Pierre, que utiliza, nas falas de seu narrador, um francês das colônias, em detrimento do francês dito culto. *Amar, verbo intransitivo*, por sua vez, apresenta construções consideradas gramaticalmente incorretas e coloquialidade nas falas das personagens, e na voz narrativa. Essa utilização e a desregionalização de regionalismos brasileiros, assim como feita em *Macunaima* (1928), pretendem compor o que seria uma unificação do Brasil, como Mário enuncia no trecho abaixo:

A necessidade de empregar os brasileirismos vocabulares não só no seu exato sentido porém já no sentido translato, metafórico, tal qual eu fiz. A apropriação subconsciente das palavras, pra que elas tenham realmente uma função expressiva caracteristicamente nacional. (ANDRADE, 1944, p. 151)

A questão linguística é bastante complexa e seu emprego na obra não se baseia, simplesmente na utilização “abrasileirada” da língua, tendo em vista que Mário, como exímio estudioso da língua nacional e do fazer literário, compreendia a estética envolvida no fazer poético. Sobre a linguagem poética de MA, que entendemos como passível de análise também para sua prosa, Lafetá (2000, p. 163), em investigação sobre o *Prefácio interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*, afirma:

Aqui, como vemos, a explicação psicológica da poesia converge para a explicação estética; o psicologismo, embora subjacente, cede lugar a uma “vontade de crítica”, a uma análise formal do poema: os procedimentos (simultaneidade, palavras em liberdade, ordem, utilização da ambiguidade) são agora examinados e é dada “a medida de seu valor”. Nessas três consequências configura-se uma visão do poema que não se pode chamar simplesmente de psicologista. Se a poesia, para Mário de Andrade, é *artifício, ordem e linguagem*, isto significa que seu enfoque **da literatura**, não obstante mantenha o fundo psicologista, é **também estético**. (Grifos nossos apenas em negrito.)

Compreendendo a linguagem poética como “artifício”, dotada de um “fundo psicologista”, mas “também estético”, Mário desenvolve a questão cabotina na qual fala

³⁶ Mário revisita várias questões modernistas, dentre elas a linguística, na conferência “O Movimento Modernista”, proferida em 30 abr. 1942, no Rio de Janeiro. Cf. ANDRADE, 1974. p. 231-255. Para a edição de 1944, várias mudanças linguísticas foram efetuadas na obra em respeito às convenções ortográficas, por exemplo.

sobre as duas sinceridades da obra literária: há a sinceridade por trás das escolhas que o autor faz e há, também, a sinceridade nas escolhas feitas, como visto na introdução desta pesquisa. Desse modo, sabendo que o autor tem o poder de escolha, mas que, de certo modo, ela lhe escapa, Mário compreende que a sinceridade total da obra estaria na análise dos móveis secretos – o que está por trás das escolhas e não se confessa – e dos móveis aparentes – aquilo que pode ser e é dito.

Dessa mesma discussão, em diálogo com a teoria da “inautenticidade da linguagem” de Netrovski (1996, p. 11) e a questão abordada por Rosenfeld (2015) a respeito da simbolização – “Não será a língua *sempre* algo exterior à nossa paisagem profunda?” (p. 188, grifos do autor) –, resultam dois pontos convergentes: a impossibilidade de uma linguagem literal, ou seja, a incapacidade do homem de simbolizar exatamente o que viveu e, como afirma o crítico literário Arthur Netrovski (1996, p. 8), “Uma palavra é sempre sinal de alguma coisa que não está ali”.

Netrovski, a partir de sua análise sobre o fim da perspectiva no romance moderno, dialoga com Rosenfeld (2015). A perspectiva foi adotada no Renascimento representando o homem em face ao mundo e, desse modo, era uma prática literária que o possibilitava dominar esse mundo terreno. Sendo assim, as artes utilizavam a perspectiva como forma de representação da realidade, tomada, desse modo, como absoluta. No Modernismo, no entanto, essa prática não é mais possível, já que a perspectiva relacional – homem-mundo – não mais se configura, pois o homem entende que a realidade é subjetiva, e, mais do que isso, se compreende como um ser cindido e incapaz de simbolizar a realidade como ela é. Assim, o crítico afirma:

O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de *superar* a distância entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista”. (ROSENFELD, 2015, p. 88, grifos do autor)

O debate fica mais complicado ao acrescentarmos o fator colonialista que se imprime na realidade dos autores, aqui, especificamente, brasileiros. A busca de MA pela sinceridade da obra literária, que muitos críticos analisam, também, como a busca de sua própria sinceridade, pautou-se, ao longo de toda a sua vida e obra, nos estudos linguísticos e folclóricos brasileiros, a fim de encontrar a identidade nacional e a própria identidade. Mário percebe o quanto essa questão é complexa, como pontua Rosenfeld

(2015) ao analisar os caminhos que se delineavam nos primeiros anos do movimento modernista brasileiro, quando a busca dessa identidade e sinceridade brasileiras se confundiu com a do ser autóctone e a ambivalência dos modernistas em relação às influências estrangeiras.

O próprio conflito interno de Mário de Andrade que se via como ser plural, como “trezentos, trezentos-e-cinquenta” (ANDRADE, 2013c, p. 295) complexifica ainda mais a questão. Como, então, encontrar a sinceridade em uma linguagem que provinha de uma cultura diferente, de um espaço geográfico diferente e para alguém que não conhecia a própria sinceridade? Mário, no entanto, consegue fugir às armadilhas do conceito de “identidade”, como afirma Perrone-Moisés (2007, p. 191) a respeito da composição de *Macunaíma* (1928):

A primeira prova de genialidade de M.A. foi não ter caído nas armadilhas da “identidade”, que supõe essência e origem. Como “retrato” do brasileiro, Macunaíma é fiel, na medida em que o retratado é um ser híbrido, contraditório, em processo.

A composição de *Macunaíma* (1928) é significativa representação do trabalho de construção da entidade nacional empreendido por Mário, tendo em vista a pluralidade composicional do protagonista, bem como da imensa riqueza de elementos folclóricos, vocabulário e costumes brasileiros abordados na obra. Em *Amar, verbo intransitivo*, a questão também aparece, na desregionalização dos regionalismos brasileiros – MA empreende uma permuta de idiotismos, de regiões diversas, para os falares da família Sousa Costa –, e no “abrasileiramento” de todas as falas, inclusive da voz narrativa.

E sobre essa conflituosa e importante questão, afirma Rosenfeld (2015, p. 192):

Sem dúvida, esta língua não é “pura” e “genuína” e sim uma criação estilizada, artificial; sua virtude não é a transparência, mas riqueza tamanha que os próprios brasileiros, para entendê-la, necessitam de um dicionário especial. Mas essa língua é sintoma e parte de uma crise, ela como que a precipitou e desta forma contribuiu para que essa crise fosse superada. Ela tinha que ser criada, alguém tinha que suportar todo o peso dessa cisão, travando no campo da própria consciência a batalha inevitável. E travando-a, Mário como que vacinou os pósteros [...]. É como se só agora, imunes, possam verdadeiramente, e com afeto, inspirar-se nos valores europeus e lusos.

Silviano Santiago, em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), aborda a questão da sinceridade cultural das obras de países colonizados, corroborando a fala de Rosenfeld (2015) e a dificuldade encontrada por Mário em sua

empreitada literária e pessoal. O ensaísta analisa o tema sob uma perspectiva histórico-econômica e aborda a questão dos colonizadores em busca da unicidade como forma de dominação já que, assim, a introdução e manutenção do poder colonialista seria mais fácil. Haveria, portanto, “a verdadeira Língua” (1978, p. 16).

A partir dessa colocação, o ensaísta afirma que a mestiçagem era vista como um problema, já que acabava com essa unicidade e evocava o diferente, possibilitando um caminho, sutil, de escape do elemento autóctone. Os conceitos de “unidade e de pureza” vão sendo sistematicamente destruídos pela mestiçagem e “perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se mostra mais e mais eficaz” (1978, p. 18). O autor propõe, então, um trabalho de análise e crítica literária a partir, não da ideia de influência do modelo, mas sim de diferença em relação a ele e defende residir, justamente nessa diferença, o original, o representativo de determinado povo, outrora colonizado³⁷.

A “imitação” do idílio francês de Bernardin de Saint-Pierre configura-se, desse modo, como enunciação assumida pelo autor. Cabe compreender que, ao confessar um modelo para sua obra, Mário dialoga com ele em chaves distintas, sob o embate que se colocava para o autor neocolonial: “o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 1978, p. 25), questões especialmente importantes para os modernistas da primeira geração, que tanto se debruçaram sobre a assimilação (ou não) do estrangeiro. Considerando a teoria das duas sinceridades de Mário, é importante notar que “idílio” seria o móvel aparente para a classificação do gênero de seu texto e o autor pretendeu que os críticos o considerassem em sua interpretação e crítica, como observado no início deste capítulo. Em acordo com a teoria cabotina de MA, Santiago (1978, p. 26) afirma que o trabalho do escritor é “a escolha consciente diante de cada bifurcação e não uma aceitação tranquila do acaso da invenção”³⁸.

Mário, no entanto, como pesquisador das questões modernistas, se revela no que Santiago (1978) denomina de “entre-lugar”: a diferença e a originalidade se instalam na

³⁷ O autor discute, também, a questão da tradução e a postula como um trabalho de criação e não, meramente, como a tradução literal e perfeita, já que essa não se afigura como possibilidade, pois os signos, em línguas diferentes, se apresentam com nuances diversas e que podem se alterar, ainda, de região para região, em um mesmo país. MA discute outros aspectos da tradução, além da linguagem, em: ANDRADE, 1972. p. 31-37.

³⁸ Acreditamos, no entanto, que há sempre algo que escapa ao próprio autor, em seu trabalho de fabulação.

“transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta” (p. 26-27); ou seja, a partir de um padrão, sempre presente pela cultura do colonizador, é na diferença a ele que o autor se postula como presença visível. Considerando essa posição e as duas sinceridades cabotinas, postula-se, aqui, que a escolha desse modelo pode ser lida em duas chaves: a partir da sinceridade da escolha do móvel aparente, ou seja, como essa classificação implica na(s) leitura(s) da obra; e a partir do “entre-lugar”, ou seja, como as diferenças apresentadas por MA tornam a obra representativa de determinada entidade brasileira³⁹.

A utilização dos brasileirismos tal qual proposta por Mário em *Amar, verbo intransitivo*, desse modo, resulta em uma dupla crítica: a ironização dos “novos ricos”, representados, nas próprias falas e pelo narrador, por regionalismos deslocados de outras regiões de modo a ridicularizar algumas de suas ações ou a própria burguesia, como no exemplo (já comentando na nota introdutória deste estudo) da fotografia tirada pela família, na qual a voz narrativa utiliza-se de expressões das regiões Norte e Nordeste como forma de ironizar um padrão de comportamento burguês que jamais será acessível para moradores dessas outras regiões. E, além disso, ao reiterar que seu idílio é “imitado do francês”, MA também postula, com sua linguagem coloquial e abundante em regionalismos, uma crítica à recepção e utilização acrítica do estrangeiro, especialmente do francês. Essa repetição metonimicamente se liga à França e insinua “a diferença entre apropriação artística ou crivo crítico e importação subserviente” (LOPEZ, 2010, p. 20).

Apesar da utilização de coloquialismos nas respectivas línguas, demarcadas aqui como um traço análogo entre as obras, Manfio (2010) aborda uma ruptura importante a ser observada, entre ambos os idílios: em *Paulo e Virgínia*, a linguagem se mantém altamente emotiva, como convinha a um idílio romântico, o que não prevalece em *Amar, verbo intransitivo*, cuja linguagem experimental se ocupa primordialmente em dar conta de um falar “brasileiro” inserido no sistema capitalista, tendo em vista o contexto sócio-histórico e literário em que a trama se desenvolve. Essa ruptura, especificamente, é extremamente importante, já que ela é representativa da visão de mundo modernista, em contraposição à visão neoclássica. É ela, portanto, o ponto máximo da dissimulação da

³⁹ Candido (2017), em ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, também discute a questão das influências estrangeiras na literatura neocolonial brasileira, em um país que, só posteriormente, terá a consciência de seu subdesenvolvimento. Para o crítico, essa diferença em relação ao modelo, mesmo que representativa do nacional, deve ser examinada com cautela, pois, em muitos momentos, serviu, também, ao estrangeiro, apresentando a realidade exótica e pitoresca que demandavam os países colonizadores em relação à literatura de suas antigas metrópoles.

enunciação do texto como um “idílio”, já que, ao postular a obra de Bernardin de Saint-Pierre como modelo e apresentar esse “novo” idílio, às avessas, é que MA constitui a negação do texto romântico e, a partir das diferenças, constrói a obra como modernista.

Em decorrência desse mesmo contexto, outra ruptura é essencial para a construção da obra marioandradiana, a saber, o posicionamento do autor em relação à sua realidade composicional, ou seja, MA assume o contexto escolhido para a obra (MANFIO, 2010) – o ambiente burguês capitalista da São Paulo do início do século XX – e insere, nesse contexto, uma história de amor factível a ele, a partir da desmistificação do amor puro (como enuncia o próprio autor em trecho já citado – “Não da pureza tradicional, do conceito relativo ao pecado cristão...”).

A partir do recorte temático adotado, a iniciação sexual profilática de um jovem burguês, a linguagem visa, então, representar esse contexto e com ele a monetarização e o utilitarismo das relações sexuais/amorosas, como vemos, por exemplo, em (2013a): “Sousa Costa não dava atenção. Corresse o **caso** bem depressa! desejava.” (p. 36); “[...] Carlos me preocupa... Está aí o filho do Oliveira... E tantos!... Eu não queria que Carlos **se perdesse assim!**” (p. 60); “Quem me **indicou** Fräulein foi o Mesquita. [...] **Se utilizaram dela**, creio que pro filho mais velho.” (p. 61) e “Depois não é **barato** não! **Tratei** Fräulein por **oito contos!** Sim senhora: oito contos, fora a mensalidade. [...] Mais caro que o **Caxambu** que me custou seis e **já deu um lote** de novilhas estupendas.” (p. 62, todos os grifos são nossos).

A linguagem monetária, representativa do amor venal – “barato”, “caro”, “contos” “tratei”, “mensalidade” –, além da objetificação e indefinição da relação amorosa (e, consequentemente da mulher, Fräulein Elza) – “caso”, “se perdesse assim”, “se utilizaram dela” e “indicou” –, são diferenças significativas em relação a *Paulo e Virgínia*, idílio romântico no qual amor e realidade continuam idealizados, o amor é puro e sublime e a natureza é exaltada como local perfeito, já que a trama se desenvolve em uma ilha paradisíaca. E são relevantes ao apresentarem novas possibilidades e representações de “amor” a partir do contexto modernista, possibilidades chocantes mesmo para a sociedade da época, porém conhecidas por parte significativa dessa⁴⁰.

As rupturas feitas em relação ao idílio romântico que Mário enuncia como sendo sua inspiração admitem, assim, a leitura de “imitação” como “contrafazer, arremedar”, permitindo a interpretação da classificação dada pelo autor a partir da chave da ironia

⁴⁰ Importante antecipar, no entanto, que, ao longo da trama, Mário de Andrade utiliza uma linguagem lírica para apresentar as cenas de amor nascente do casal protagonista.

modernista, além de possibilitar a análise da relação entre a classificação idílica e o trabalho com a sexualidade na obra *Amar, verbo intransitivo*. No entanto, as ambivalências também se apresentam, a todo momento, mesmo quando se acredita fechar determinada leitura. Desse modo, observando a multiplicidade de leituras possíveis a partir dessa obra, como afirma Sagawa (2010, p. 122), ao abordar a relação entre o brasileiro e o estrangeiro e como ela é antecipada logo na primeira cena do romance idílio:

É óbvio que Mário de Andrade não teve qualquer premeditação nesse caso. Na minha opinião, isto se deve ao fato de que “Amar” é uma obra-prima que permite fazer muitas e diversificadas leituras que estão bem além das intenções do próprio autor. [...] uma obra-prima permite sempre uma multiplicidade de interpretações, incluindo aquelas que são frontalmente opostas e contraditórias entre si. Chegou a hora de sustentar que “Amar...” é sim uma obra-prima de Mário e não é uma obra qualquer que fica à sombra eterna do sucesso estupendo que continua sendo “Macunaíma”. “Amar...” fica de pé, sozinha por si mesma, como uma obra-prima.

Não se pretende, desse modo, esgotar as possibilidades de interpretação do romance idílio, mas sim incitar um diálogo com a fortuna crítica da obra. Desse modo, para além da leitura da classificação em idílio como ironia, o presente estudo propõe a possibilidade de expandir essa classificação tensionando seu sentido com outro que lhe seria, em princípio, oposto: a analogia, tal qual o termo é utilizado por Octavio Paz.

1.3 “Romance idílio”: o improvável diálogo entre analogia e ironia

O ensaísta mexicano Octavio Paz, no ensaio intitulado “Analogia e ironia”⁴¹ (1984) também trabalha com a questão da representação da linguagem, afirmando que os poetas românticos, através do trabalho com imaginação e ironia, buscavam a “fusão entre a vida e a poesia” (p. 83). Para tanto, o autor elabora o seguinte raciocínio e o complementa com a questão modernista:

Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens – ou se a linguagem é em sua essência uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma trama de símbolos e de relações entre esses símbolos –, cada sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de regresso da sociedade à sua origem, ao pacto primordial dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia. [...] A poesia moderna oficia no subsolo da sociedade e o pão que divide entre seus fiéis é uma hóstia

⁴¹ Ressalvamos, desde já, que o gênero ao qual o autor relaciona seus conceitos é o da poesia. Acreditamos, no entanto, que a noção central que articula a ironia à analogia também pode trazer ganhos para se pensar a prosa e, no caso, o romance em foco.

envenenada: a negação e a crítica. Mas essa cerimônia entre trevas é também uma procura do manancial perdido, a água da origem. (p. 83-84)

Paz (1984) afirma, desse modo, o caráter simbólico da poesia como instituidora de imagens representativas do mundo, corroborada pela concepção de metaforização das vivências de Netrovski (1996). Ademais, o crítico discute o caráter de negação da poesia moderna em concessão com a busca de uma origem. Essa questão se mostrou extremamente importante para os primeiros anos do Modernismo no Brasil, na medida em que a nacionalidade brasileira estava em (re)estruturação.

Para o autor, a analogia se relaciona com as correspondências, desse modo, se cada poema é uma leitura da realidade, cada poeta seria seu possível tradutor e essa tradução seria feita, também, pelo leitor do poema, o que resulta em uma multiplicidade de leituras da realidade, todas analógicas, ou seja, em relação de correspondência.

Leituras diferentes de cada poema e, conseqüentemente, de cada realidade poderão aparecer; isso, no entanto, é parte constituinte da analogia, já que é ela quem permite que as diferenças, a partir do jogo das semelhanças, apareçam, e é ela também quem possibilita a aceitação dessas dissimetrias. A analogia, portanto, seria “o recurso da poesia para enfrentar a alteridade” (PAZ, 1984, p. 100).

Ainda sobre essa questão, Paz (1984, p. 99) afirma que a analogia “não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável”. Em *Amar, verbo intransitivo*, a alteridade está presente dicotomicamente em, por exemplo, brasileiros/ estrangeiros, amor puro/ amor venal, idílio romântico/ idílio modernista, “aventureira”/ moça “séria” (2013a, p. 19), e essas diferenças são trabalhadas comparativamente, de modo a “lançar uma ponte entre isto e aquilo” (PAZ, 1984, p. 99), como um trabalho analógico. As diferenças são, então, reveladoras da alteridade através dessas pontes, e quanto à classificação idílica da obra, elas são constitutivas para uma composição imagética de um idílio modernista, em sua relação com o modelo escolhido. A construção de Fräulein Elza é imperativa nesse procedimento, já que ela é a principal alteridade na trama, apresentada com uma significativa pluralidade, de modo que seu papel se mantenha sempre em aberto.

Ao discutir a questão da ironia, Paz (1984) argumenta que ela, por sua vez, nega o tempo cíclico da analogia e complementa que, se cada autor é tradutor de uma determinada realidade, com sua poesia, todas serão diferentes e não estabelecerão diálogo entre si. Assim, “a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não-comunicação” (p. 101). Desse modo, o autor postula ironia e analogia

como irreconciliáveis, já que a primeira denota a finitude, o tempo linear e leva à morte, enquanto a segunda traduz no presente a somatória do passado e do futuro e expõe a ideia de tempo cíclico, de renovação.

A ironia, como marca de destruição e de cisão, é representativa da poética e da literatura modernistas, de tal modo que Nestrovski (1996) afirma que “ironia e modernidade não são exatamente sinônimos, mas são duas palavras bem mais próximas do que se imagina” (p. 7). Ela é marca modernista, pois o modernismo é o movimento de consciência do sujeito cindido, daquele que se percebe como incompleto. No entanto, analogia e ironia driblam a morte, em um trabalho duplo, apesar de antagônico: a analogia, no tempo mítico, busca sempre um retorno à unicidade do homem, enquanto a ironia, no tempo histórico, instaura o novo a cada destruição que realiza.

A análise aqui empreendida assume, pois, que a classificação de *Amar, verbo intransitivo* em “idílio” se dá a partir de um processo também duplo: analógico e irônico. Essa obra literária é modernista e marcadamente irônica e, desse modo, uma obra de dissimulação e de ruptura em relação ao passado, seus modelos e postulados. Tendo em vista a ironia como a principal força atuante na obra, o que Mário parece fazer é permitir que, dentro de um romance idílio modernista que versa sobre um amor venal, regido por contrato e pela visão monetária e utilitarista da burguesia, como exposto anteriormente, o amor, inesperado, nasça. Fräulein Elza, como “professora de amor”, mulher experiente, de 35 anos e que já realizou esse serviço anteriormente, não imaginava apaixonar-se pelo jovem aluno. Esse amor, que lemos aqui como possibilidade idílica, já que amor sem “malvadeza consciente, impureza consciente que o dite”, como afirma o próprio autor, é sutilmente desvelado ao leitor, como possibilidade remota, confusa para a própria preceptora, como vemos no trecho a seguir (2013a, p. 31, grifos nossos):

[...] Quinze dias já e nem mostras do mais leve interesse, arre!
Será que não consegue nada!... Isso lhe parece impossível, estava trabalhando bem... Que nem das outras vezes. **Até melhor, porque o menino lhe interessava, era muito... muito... simpatia? a inocência verdadeiramente esportiva? talvez a ingenuidade... A serena força...** Und so einfach⁴², nem vaidades nem complicações... **atraente**. Fräulein principiara **com mais entusiasmo** que das outras vezes. E nada. [...]

A composição narrativa, como em muitos outros momentos da obra, inicia-se com um discurso indireto livre e prossegue com a voz narrativa. Enquanto tenta compreender

⁴² Tradução do autor: É tão simples.

a demora do garoto em entrar no jogo amoroso por ela proposto, a “professora de amor” se perde em relação aos próprios sentimentos: sabe que começou com mais entusiasmo e que o menino lhe interessava, porém, não consegue dar significado a isso, já que o amor se avizinha da preceptora e ela, conseqüentemente, tem dificuldade em simbolizar o que a atrai no garoto. Marca textual muito utilizada por Mário, as reticências são representativas da enunciação entrecortada de alguém que, como no exemplo acima, não encontra respostas para as próprias questões sentimentais. Esse é um procedimento relevante na composição desta passagem, já que a protagonista é a personagem menos representada por esse mecanismo, ligado muito mais à brasilidade dos burgueses, que não conseguem lidar de outra forma com a questão sexual, do que à praticidade alemã representativa da moça. Empregadas sete vezes, no curto trecho acima, as reticências simbolizam a grande carga emocional que turva o pragmatismo da preceptora.

Esse sentimento amoroso que se avizinha e vai, aos poucos e sem aviso, se instalando em Fräulein Elza é o que concebemos, no presente estudo, como o “passe de amor”, puro em decorrência de sua desconexão com o contrato venal⁴³, com a visão monetária e utilitarista daquele ensinamento e por escapar ao próprio sujeito – a preceptora, apesar de experiente na função, não domina os próprios sentimentos.

A tentativa de simbolização do motivo do interesse da moça tem construção bastante interessante: Mário repete o termo “muito...” seguido das reticências, como forma de representação da incapacidade de Fräulein Elza em qualificar o aluno, mas, além disso, a repetição reforça que Carlos era “muito muito” qualquer que fosse seu atributo. Na ausência de um qualificador, a professora encontra quatro – “simpatia”, “a inocência verdadeiramente esportiva”, “ingenuidade” e “serena força” – apresentados na forma de dúvida, porém, ainda assim enunciados como atributos do aluno. Ela parece concluir com um quinto elemento – “atraente” – que, na composição da personagem, pode ser lido em adição aos demais. É possível a leitura da dúvida como encobrimento de uma certeza que se avizinha, mas que não se deseja – o amor pelo aluno, que romperia com a intransitividade desejada do verbo.

O amor, que já se pressente na professora, vai nascendo também em Carlos, e Mário apresenta esse sentimento crescente em ambos com linguagem que, nesses específicos momentos, pode ser comparável à linguagem de um idílio neoclássico

⁴³ Fräulein Elza apenas está na residência dos Sousa Costa em decorrência do contrato com o patriarca, no entanto, seu sentimento é um elemento exterior a tal contrato, pois não foi acordado e não era desejado, nem por Felisberto, nem pela própria moça.

(notadamente distinta daquela utilizada por Sousa Costa para falar sobre a preceptora), como mostram os exemplos a seguir:

Agora sorria [Carlos] com esse sorriso enfeitado dos que não agem claro e... procedendo mal? por quê! Passara a perna esquerda sobre a mesa branca, semi-sentado. Balançava-a num ritmo quase irregular. Quase. E olhava sobre a mesa uma folha perdida com que a mão brincava. Os desapontados se deixam olhar, Fräulein examinou Carlos. (2013a, p. 44)

Nesse trecho, o autor mostra o amor nascente que faz com que os enamorados não saibam como se portar quando estão juntos, pois nada ainda é consciente e foi elaborado entre eles. Ambos estão “desapontados”, pois sentem algo, mas nada conseguem fazer a esse respeito: Fräulein Elza por seguir seu método de ensino e pela intransitividade a que se obriga, e Carlos por ainda não compreender os próprios sentimentos. Parece haver, nesse primeiro momento, a pureza de que MA fala em sua explicação sobre a classificação da obra – “[...] não tem malvadeza consciente, impureza consciente que o dite. É sincero, é fatal, é puro.”

Porém o menino já está longe e agora temos de segui-lo até o fim, entrou no quarto. Mais se deixou cair, sem escolha, numa cadeira qualquer, a boca movendo numa expressão de **angústia divina**. Quereria **sorrir**... Quereria, quem sabe? um pouco de **pranto**, o pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. **O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz**. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. **Um final sublime, estranha sensação**... Que avança, aumenta... **Sorri bobo** no ar. (2013a, p. 46, grifos nossos)

A linguagem poética aparece no trecho acima, mas é, logo em seguida, ironizada por Mário – “O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz” –, no entanto, ainda assim, o autor optou por representar o amor nascente em Carlos a partir da utilização de uma linguagem lírica. Entretanto, como texto representante do Modernismo, MA finaliza essa cena com a masturbação de Carlos e seu gozo, simbolizado através de um murmúrio, no qual enuncia “Fräulein”. É esse movimento que consideramos, aqui, como um duplo trabalho: há o escape de elementos idílicos, especificamente ligados ao transbordamento amoroso entre o casal protagonista, e às fantasias românticas da preceptora; no entanto, a ironia é a contingência principal da obra e sempre se fará presente, demonstrando a ambiguidade que permeia o texto como um todo e a dança que Mário realiza com o leitor, de encobrimento e revelação, ironia e analogia.

Ele compreendeu enfim, **devido àquele fato lamentável** [...] que gostava

mesmo de Fräulein. (2013a, p. 48, grifo nosso)

•

Agora qualquer passagem mais pequena pro ditado. Estavam mais silenciosos que nunca. Prolongavam as lições e, pelas partes em que estas se dividiam, observavam machucados a aproximação do fim. No entanto era horas de angústia aquelas! Em trinta dias partira esse bom tempinho de **amor nascente**, no qual as almas ainda não se utilizaram do corpo. **Porque nada sabem ainda. Os dois? Ponhamos os dois. Fräulein notava que desta feita era diferente.** E quando a lição acabava, saindo da biblioteca, surpreendia os dois aquela como consciência de libertação, arre! mas se fosse possível renovariam a angústia imediatamente, era tão bom! (2013a, p. 50, grifos nossos)

Esses dois trechos mostram, respectivamente, a tomada de consciência de Carlos sobre seu sentimento em relação à preceptora, e como fica a relação entre os dois após a conscientização desse amor nascente. Importante pontuar que a compreensão de Carlos é apresentada de modo não lírico e se dá após seu episódio masturbatório. Seu “gostar”, portanto, perpassa pela chave do sexual, do corpóreo. Ademais, Mário dissimula a possibilidade de amor em Fräulein Elza, porém ele não a nega, ao contrário, ele afirma que “desta feita era diferente”.

A masturbação não seria cena composicional de um idílio neoclássico, especialmente como desencadeador da percepção do amor. Em uma composição deliciosamente irônica, o narrador interpõe um episódio, entre o ato masturbatório e o dia seguinte, no qual a religião aparece como elemento de purgação do pecado carnal que “ele não fez por mal!”, e as esponjas utilizadas pelos anjos, no corpo de Carlos, apagam todas as “sensações estranhas, ardências e mesmo qualquer prova de delito”, porém “Carlos encafifou”. A passagem é constituída por dicotomias – corpo/alma, purgação/pecado, intencional/“coisas que acontecem” – e apresenta dois resultados: Carlos encafifado e o registro de São Rafael, nos céus: “REGISTRO DO AMOR SINCERO” (2013a, p. 47, todos os trechos. Mantivemos, no último, a caixa alta utilizada pelo autor.). No entanto, após o ato do garoto, a relação entre os amantes se modifica, já que as “fomes amorosas” (2013a, p. 55) do rapaz se tornam cada vez mais intransigentes e ferem a professora que fantasia o amor idílico no qual acredita. Essa ambivalência entre as expectativas de cada um dos enamorados é mais um elemento de representação do trabalho irônico de classificação da obra.

Carlos machucador, que fere sua “professora de amor” por desejá-la fisicamente, contrapõe a cena em que Fräulein Elza descobre-se apaixonada pelo garoto: “Doía nela o desejo daquele ingênuo, **amou-o no momento com delírio. Revelação!**” (2013a, p. 71, grifo nosso). Essa percepção se dá, para ela, como uma “revelação”, seguida de um ponto

de exclamação. A intransitividade do verbo amar não se manteve e essa constatação é um choque para a professora, sempre tão atenta ao seu método de ensino. Em contraposição ao trecho acima, em que o narrador deixa apenas entrever o sentimento da moça – “[...] Porque nada sabem ainda. Os dois? Ponhamos os dois, Fräulein notava que desta feita era diferente.” –, neste segundo episódio, ele explicita o sentimento da preceptora pelo garoto e o nomeia como “amor”, um amor delirante.

Há, portanto, na composição da trama, uma possibilidade de leitura analógica de idílio, com todas as possíveis diferenças em relação ao idílio romântico de Bernardin de Saint-Pierre, já que a analogia, segundo Paz (1984), possibilita esse diálogo com o diferente, com a alteridade, e, segundo Santiago (1978), a diferença revela a autoria. Diríamos, então, que o que se descortina ao leitor, nas entrelinhas de um texto bastante encobridor, é um amor similar ao amor idílico, porque puro, mesmo que contingenciado por um contexto que não o propicie.

O final da obra, no entanto, com a cena em que Carlos, agora acompanhado de uma moça de mesma classe social que a sua, reencontra sua antiga professora de amor, manifesta a força das contingências a esse sentimento: a moldura irônica de uma obra modernista, o contexto patriarcal que prevê a iniciação sexual do filho homem como um rito de passagem para a idade adulta, as relações esvaziadas de afeto e preenchidas com a visão capitalista e utilitarista do outro, e Fräulein Elza como a alteridade que não conseguiria se inserir naquele contexto.

A grande ironia dessa obra é, provavelmente, a própria existência desse idílio onde ele não deveria existir. Fräulein Elza se diferencia das outras mulheres – “uma pessoa especial” – que também poderiam iniciar sexualmente Carlos, em decorrência de sua fantasia idílica: é por acreditar que seu papel não é apenas profilático, mas sim o ensino de um tipo determinado de amor, que Elza existe como “professora de amor” e não como “meretriz”. No entanto, esse amor que ela ensina será – e o final da obra deixa entrever essa possibilidade – vivido por Carlos com outra mulher, alguém de mesma classe social que a dele e com quem ele poderá se casar e viver a fantasia idílica que a professora lhe ensinou. Elza jamais viverá esse amor⁴⁴, a não ser no breve intervalo de sua paixão idílica por Carlos, aquele que foi diferente dos demais; e em seus devaneios, encorajados pelo homem-do-sonho.

⁴⁴ Uma hipótese que poderia ser verificada em estudos posteriores seria a cisão entre desejo e recalque na personagem Fräulein Elza, o que resultaria na negação de seu próprio desejo, encoberta, por exemplo, pelo adiamento de seu retorno à Alemanha.

Mário descortina a intrínseca relação entre o amor que é sentido pelos amantes e o desejo de amor da preceptora na passagem em que os apaixonados ainda não conseguem revelar os próprios sentimentos um ao outro, mas o desejo se avizinha como insuportável, e a moça acaba em sua fantasia de amor. Esse desvelamento permite interpretar o que a professora vive(rá) com seu aluno como a realização do idílio amoroso que ela fantasia para si mesma, na Alemanha. A cena acontece durante uma das aulas em que o casal lê um poema que versa sobre o amor e Carlos apresenta dificuldades em interpretá-lo (o poema, ou o próprio sentimento?), e Fräulein Elza, ocultando seu desejo pela rispidez (FIGUEIREDO, 2001), diz:

– Escreva agora.

Ríspida, porque de outro jeito não se salvava mesmo. Careceria de abafar o... desejo? desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos, os olhos, os olhos, a testa, muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim!... Sempre... **Depois ele voltava do trabalho na cidade escura...** Depunha os livros na escrivaninha... Ela trazia a janta... Talvez mais três meses, pronto o livro sobre *O apelo da natureza na obra dos Minnesänger*... Comeriam quase em silêncio... (2013a, p. 52, grifo nosso)

A ação é apresentada no imperativo afirmativo, “escreva”, denotando a ideia de presente, por ser um pedido da professora naquele momento, no entanto, o parágrafo seguinte já se apresenta como uma entrada na fantasia, com o que “careceria” de acontecer, no futuro do pretérito, tempo da hipótese e do desejo. Na sequência, há a utilização do pretérito imperfeito do indicativo, tempo intercambiável ao futuro do pretérito por ter seu uso também relacionado à expressão da “irrealidade” (SOUSA, 2019). Sendo assim, hipótese, possibilidade e incerteza são expressas linguisticamente tanto com o futuro do pretérito, quanto com o imperfeito do indicativo.

Em relação a este último tempo e modo verbais, Ilari (2001, apud SOUSA, 2019) afirma que sua utilização se distingue do pretérito perfeito na narração. Uma sequência narrativa no pretérito perfeito, segundo o autor, delimita temporalmente uma cadeia de acontecimentos, o que não ocorre com a utilização do imperfeito do indicativo, que, por determinar ações não pontuais, em uma sequência narrativa, permitiria a assunção de que o referencial temporal fosse o mesmo para todas, ou seja, elas aconteceriam simultaneamente. Desse modo, concernente ao trecho acima, de *Amar, verbo intransitivo*, é possível interpretar que a mescla entre os desejos – a princípio por Carlos e, na sequência, pelo marido alemão –, efetuada pelo uso do imperfeito do indicativo, caracteriza o amor pelo garoto como correspondente ao amor idílico que ela fantasia, o

que significa que seu enlace com o jovem realiza seu devaneio idílico de amor, tornando-se um idílio amoroso. Assim, o enlace com o aluno, ali, na biblioteca, é atual, presente, enquanto o desejo de um casamento com um alemão é uma projeção futura; no entanto, quando apresentados no pretérito imperfeito, possibilita-se a leitura de que o desejo futuro de Fräulein Elza esteja se realizando no presente momento, com o jovem aprendiz.

Desse modo, a importância que o narrador atribui ao método “todo dela” de ensino do amor, bem como à fuga “pirandelliana” da personagem ao próprio autor⁴⁵, em decorrência de sua pluralidade significativa, e sua alteridade, jamais totalmente compreendida pelos moradores de Vila Laura, constituem uma “meretriz” que se difere das demais em decorrência de sua visão de “amor”. Seu método existe e a protagonista acredita em um certo amor idílico, sendo essa a crença que a admite dentro das casas burguesas de São Paulo. Além disso, inesperadamente, esse amor irrompe a intransitividade do método e se realiza com Carlos, já que “desta feita era diferente”. Por isso a preceptora e o amor da obra são tão difíceis de apreender e se mantêm, também, em uma construção irônica de ambiguidade.

Sendo a ambiguidade o elemento resultante da ironia e a classificação em “idílio” um mecanismo de ampliação das possibilidades de entrada na obra, o resultado é um texto que se efetiva através do processo de encobrimento e revelação simultâneos. Ademais, a construção modernista da obra é feita em cenas com rupturas abruptas e elipses abundantes, além das reticências, muitas vezes não complementadas, elementos esses que também funcionam como encobridores da sexualidade.

1.4 O modernismo na tessitura do romance idílio

Conforme afirma MA a Sérgio Milliet, em carta de dois de agosto de 1923, “Atualmente escrevo *Fräulein* – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. **Cinematográfico.**” (MORAES, 2010, p. 170, grifo nosso), o romance *Amar, verbo intransitivo*, em princípios de escrita, foi pensado e executado como “cinematográfico”, o que pode ser facilmente percebido a partir da leitura atenta da obra. Sem a divisão tradicional por capítulos, a trama se apresenta para o leitor através da composição em cenas, separadas por espaçamentos que acentuam “graficamente a sequência solta de uma narrativa fragmentada como a vida moderna”

⁴⁵ Lopez (2010), op. cit., afirma que o narrador não fecha a figura de Fräulein Elza e que ela lhe foge “pirandellianamente”. Essa questão será abordada no próximo capítulo do presente estudo.

(LOPEZ, 2010, p. 13). Não há mais a relação de causalidade que constituía a composição realista, sendo que, agora, há uma intensificação do tempo psicológico. Os episódios não apresentam marcações temporais, a não ser por poucas determinações de data, imprecisas ou incompletas, como, por exemplo, em: “Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo” (2013a, p. 19), “Dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais. Porém é fácil de saber por causa da terça-feira” (2013a, p. 20) e “Ali pela boca da noite” (2013a, p. 24). São apresentadas “frações de tempo que independem da cronologia da história, marcada pelo fluir contínuo de um cotidiano” (ALMEIDA, 2010, p. 52).

Como romance experimentalista modernista, a construção da trama se assemelha à do cinema, marcada por rupturas abruptas e elipses. É possível interpretar essa estruturação como “meio de trazer antinomias dilacerantes, colocando-as numa atmosfera suspensa, muito semelhante à atmosfera do cinema” (LOPEZ, 1981, p. 13).

Como obra constituída por ambivalências e dicotomias, é significativo que Mário tenha escolhido o texto moderno para sua composição. Ambos permitem a construção das personagens de modo bastante complexo e a representação do paradoxo humano e do homem cindido. Ademais, essa composição é somada ao contraste de uma estrangeira com uma família representante do nacionalismo brasileiro, o que exacerba ainda mais as características de cada personagem. A dicotomia está em tudo, na obra: nos paradoxos pessoais de cada um, na compreensão do papel de Fräulein Elza na residência familiar e do sentimento amoroso e nos desejos dos amantes, entre outros. As cenas filmicas permitem, desse modo, que elementos muito contrastantes apareçam em simultaneidade, por exemplo, ou sem a necessidade de uma lógica, tanto interna, quanto externa ao texto.

A esse respeito, Lopes (2013), explorando a influência e utilização do expressionismo alemão em *Amar, verbo intransitivo*, observa que Mário cria sequências narrativas a partir a técnica da montagem, definida por Modesto Carone Netto (1974) como um conjunto constituído a partir da “junção de imagens descontínuas” (NETTO, 1974 apud LOPES, 2013, p. 92). Não há relação lógica entre as imagens utilizadas e, por isso, elas estabelecem uma relação paradoxal de oposição e complementaridade, sendo que o sentido resultante ocorreria na mente do leitor, tal qual na mente de um espectador de filme. Um trecho exemplar dessa técnica é o que segue:

Encontrou Fräulein acabrunhada, com vontade de chorar. A luz delirava, apressada a um vago aviso de tarde. Ela tal e tanta que embaçava de ouro a amplidão. Se via tudo longe num halo que divinizava e afastava as coisas mais. Lassitude. No quiriri tecido de ruídos abafados, a cidade movia-se pesada,

lerda. O mar parara azul. Embaixo, dos verdes fundos das montanhas uma evaporação rojava o escuro das grotas, e o Corcovado, ver um morubixaba pachorrento, pitava as nuvens que o sol lhe acendia no derrame. (2013a, p. 112)⁴⁶

Em adição a esses empregos da técnica, ela acaba servindo como mecanismo de encobrimento e revelação da sexualidade da obra. Estruturalmente, dois momentos são particularmente importantes no jogo estético empreendido pelo autor: o início e o fim da obra. O primeiro encobrimento se dá logo na abertura do romance idílio, *in medias res*, já que o leitor não acompanha a cena do contrato entre Fräulein Elza e Felisberto desde o início, mas é introduzido ao final desta, quando ambos se encontram no corredor após saírem do quarto de pensão, onde a moça mora. Vejamos seu trecho inicial:

A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas, Sousa Costa largou por despedida:
 – Está frio.
 Ela muito correta e simples:
 – Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.
 Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.
 – E, senhor... sua esposa? está avisada?
 – Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...
 – Peça-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para o bem do rapaz.
 – Mas senhorita...
 – Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber o que farei lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos, É uma profissão. (2013a, p. 19, grifo do autor).

Essa escolha composicional oculta as informações prévias ao contrato, bem como a discussão contratual, em si. Ademais, a cena é majoritariamente composta em discurso direto, sem muitas observações do narrador, exceto por poucos elementos de juízo de valor que dão apenas pistas ao leitor. As personagens se revelam, paulatinamente, a partir do diálogo de despedida e a ambivalência da preceptora se entrevê a partir de metáforas, como “tomada por **aventureira**, sou **séria**.”, ou “Tenho a profissão que uma **fraqueza** me

⁴⁶ Apesar de ser uma técnica utilizada com certa recorrência, ela não é uma característica predominante em *Amar, verbo intransitivo*. Lopes (2013) examina outras aproximações possíveis entre o romance idílio e o expressionismo alemão e conclui que, de modo geral, a obra não parece muito próxima à estética expressionista. Dois aspectos, contudo, efetuam esse diálogo: a maneira como Mário aborda a natureza e o uso de outras linguagens artísticas para amparar sua busca pela expressão precisa. Cf. LOPES (2013). Ademais, Cruz (2012) analisa a confluência entre o expressionismo e *Amar, verbo intransitivo* a partir da relação entre as artes plásticas e o emprego da fala brasileira constituintes da obra. No entanto, por não dialogar estreitamente com a questão do (des)velamento da sexualidade, a questão expressionista não será esmiuçada neste estudo.

permitiu exercer [...]. É uma **profissão**.” (grifos nossos). À moda de uma cena fílmica, com pouca presença narrativa, a passagem inicial mantém o “mistério” em relação a esse encontro que não nos é antecipado, mas acontece repentinamente. Ademais, que tipo de contrato precisa ser escondido das mulheres (já que nem a esposa nem as filhas poderiam estar cientes)? O trabalho do leitor, como coautor dessa obra, já se inicia logo na primeira cena: é necessário que o fruidor vá preenchendo os espaços vazios propositalmente deixados pelo autor, ao utilizar-se de uma estrutura modernista⁴⁷.

O encerramento da obra também se dá de modo experimentalista, já que Mário compõe dois finais, aquele em que o autor termina a trama iniciada com o contrato, isto é, quando a professora vai embora – “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado.// FIM” (2013a, p. 135) – para, na sequência, iniciar um novo final para a obra – “Fräulein não age mais e não sentirá mais.” –, e continua, na página seguinte: “O idílio acabou. Porém se quiserem seguir Carlos mais um pouquinho, voltemos pra avenida Higienópolis. Eu volto.” (2013a, p. 137 e 138, respectivamente). Esse segundo final é bastante significativo para a composição da obra e não teria sido acrescentado ao acaso. É através dele que o leitor acessa a recuperação de Carlos, de seu sofrimento amoroso e, em episódio final, o reencontro com Fräulein Elza em uma festa carnavalesca. Com um novo aluno, a preceptora emprega seu método de ensino do amor e é machucada pela indiferença que Carlos demonstra em seu aceno de cabeça.

A estruturação do romance em um texto moderno, portanto, funciona como mecanismo que possibilita a realização disfarçada do idílio, já que encobre os elementos sexuais inerentes a uma relação de amor venal e profilática, como a que se constitui na obra. A sexualidade, portanto, é perceptível apenas através de mecanismos linguísticos, como as metáforas, as metonímias, as reiteraões, a ironia, a pontuação e a elipse, por exemplo. Outro mecanismo utilizado para tal fim são as digressões, que tornam a obra ainda mais metaforizada, já que, através das diversas reflexões possibilitadas por essa técnica, que parecem desconectadas da trama ou do tema, o narrador acaba por interpretar a relação idílico-profilática que se estabelece em Vila Laura⁴⁸.

Estrutura textual e classificação, portanto, funcionam como instrumentos literários

⁴⁷ Sagawa (2010), op. cit., apresenta uma análise desse diálogo inicial como metáfora para a relação entre o Sr. Sousa Costa e Fräulein Elza ao longo de toda a obra: ele será “frio” como São Paulo, que se mostrará uma cidade “perigosa” para ela, como estrangeira e preceptora. Almeida (2010), op. cit., também discorre sobre essa primeira cena afirmando ser significativo que o leitor seja introduzido na obra em um corredor, um entre-lugar, local de passagem, que simboliza, na obra, o estar entre o quarto e a rua.

⁴⁸ As digressões, tão importantes para o trabalho de ocultamento e revelação da sexualidade, nesta obra, serão analisadas no próximo capítulo, junto ao trabalho narrativo.

para a composição de uma obra experimentalista, que versa sobre a iniciação amorosa e os embates que a complexidade humana impõe sobre amar e desejar. O trabalho estético realizado por Mário de Andrade, desse modo, para além de pesquisa sobre a composição literária modernista e sobre o sujeito moderno, atua sobre o tema, ora encobrindo, ora revelando a sexualidade latente na obra.

2. “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO”

Partindo da proposição de Rosenfeld (2015) de que há, em momentos diversos da história da humanidade, um *Zeitgeist*, isto é, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (p. 75), é possível perceber a arte e, conseqüentemente, o romance modernista como resultante das significativas transformações ocorridas no contexto moderno, e representante de um novo modo de percepção da realidade e do próprio sujeito.

Auerbach (2013) demonstra como essas mudanças na perspectiva que o homem tinha sobre si mesmo e sobre a realidade se deram paulatinamente e como os decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial foram anos significativos para a possibilidade de um novo paradigma da modernidade. As mudanças tornam-se tão imediatas e numerosas que a possibilidade de uma verdade universal ou uma realidade única não se avizinham a esse sujeito que entende o papel da própria subjetividade na construção desse real. Surgem novos interesses, modos de vida, de organização política e econômica, novas tecnologias que permitem ao homem conhecer realidades antes distantes e inimagináveis e, como consequência, são abaladas antigas tradições, valores e modos de organização social, além de perspectivas religiosas e filosóficas. Stuart Hall (2011) afirma que, agora, o sujeito já não é mais unificado em um “centro” constante, um “eu” coerente, mas sim acompanha as transformações sociais que ocorrem, observando a multiplicidade de possibilidades e formas de representação do sujeito, que acaba por assumir “identidades diferentes em diferentes momentos” (p. 13). O sujeito, desse modo, é confrontado, a todo instante, com percepções diversas de si e, muitas vezes, conflitantes, com as quais, no entanto, pode se identificar, mesmo que temporariamente. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (p. 13). Confusão e desconcerto são, então, representações da angústia para esse sujeito moderno, como afirma Auerbach (2013, p. 495):

O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimento, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto [...].

A questão se torna ainda mais complexa quando a própria noção de sujeito – e sua subjetividade – são relativizadas e passíveis de questionamentos. Freud, em seu ensaio “Uma dificuldade da psicanálise” (2010 [1917]), apresenta o que ele denomina de três feridas narcísicas do homem: a “cosmológica”, derivada da descoberta de Copérnico que prova que a Terra não está imóvel no centro do Universo, mas sim, se movimenta em torno do Sol – “A posição central da Terra era garantia de seu papel dominante no universo, e parecia condizer muito bem com a tendência humana de sentir-se dono deste mundo” (p. 245) –; a “biológica”, derivada dos estudos de Darwin que indicam a ascendência animal do homem, impossibilitando, segundo o psicanalista, o distanciamento proposto pelo próprio homem dos demais animais, em decorrência do uso da razão – “O homem não é algo diferente nem melhor que os animais; é ele próprio de origem animal, mais aparentado a algumas espécies, mais distante de outras.” (p. 246) –; e a psicológica, derivada dos estudos do próprio Freud que evidenciam que a mente humana não é de todo consciente para o sujeito, ou seja, o homem não domina tudo o que acontece em sua própria mente – “O que é mental, em você, não coincide com o que lhe é consciente; algo suceder em sua mente e você ter notícia dela são coisas diferentes.” (p. 250). Deriva dessa última constatação a máxima de Freud “*O Eu não é senhor em sua própria casa.*” (p. 250-251, grifo do autor).

Ghiraldelli Júnior (2000, p. 25, apud SILVA; HENNING, 2011, p. 71) revisita as três feridas narcísicas com questionamentos do homem moderno:

[...] como fica o sujeito moderno, aquele que possui consciência, se o homem é visto como contínuo com os seres sem consciência? (Darwin); como fica o homem como sujeito se ele de fato, no capitalismo é objeto (o sujeito do capital)? (Marx); como fica a autodeliberação se quem delibera não é o homem consciente? (Freud) [...] o que justifica todo um trabalho pedagógico de modo a fazer a infância produzir o homem enquanto “ser consciente de seus pensamentos e responsável pelos seus atos” se este ser é algo tão questionável? [...].

Como resposta a essas questões, temos a fragilização da subjetividade do homem e o sujeito já não se vê como um ser completo, respaldado por certezas provenientes da filosofia ou da religião, por exemplo, mas sim como um ser cindido, incompleto e fragilizado diante de suas dúvidas. A busca por uma identidade resultou no aprofundamento da cisão do homem, que se vê agora como um ser múltiplo, paradoxal e protagonista em grupos diversos em diferentes momentos da própria vida.

Rosenfeld (2015) propõe, como uma das consequências artístico-literárias desse novo *Zeitgeist* a “desrealização”, fenômeno que nega o mimetismo artístico, negando a função de reprodução do real (realismo), entendido pelo autor como “a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (p. 76). A perspectiva, imbuída da ilusão do absoluto, agora se transforma e o retrato realista deixa de existir.

Como consequência, no romance moderno, espaço e tempo são os principais fatores alterados, já que, agora, deixam de ser trabalhados sob a ilusão do absoluto e passam a ser apresentados ao leitor de modo subjetivo, tal qual a percepção da realidade – “*Antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível aos fenômenos*” (ROSENFELD, 2015, p. 78, grifo do autor). A partir da abolição do tempo cronológico, a trama não se organiza mais em relações de causalidade, sendo que um evento simples e, possivelmente, insignificante para o enredo suscita digressões do narrador ou um “mergulho” na consciência das personagens, culminando em uma rigorosa investigação psicológica daquelas envolvidas nos acontecimentos narrados. Desse modo, no romance moderno, o tempo do “processo exterior” (AUERBACH, 2013) – as ações da narrativa – é minimizado em detrimento dos movimentos internos, ou seja, “os movimentos que se realizam na consciência da personagem” (p. 477), que se revelam, muitas vezes, mais importantes do que os eventos que os engendraram. Há um processo de simultaneidade dos acontecimentos que, como em um fluxo de pensamento, misturam-se, de modo a borrar as definições claras que a temporalidade cronológica permitia anteriormente. Passado, presente e futuro, portanto, mesclam-se nos movimentos internos das personagens.

Em decorrência dessa transformação temporal e do esgarçamento das relações causais, não vislumbradas em fluxos de consciência, uma outra mudança, bastante significativa, se dá no romance moderno e relaciona-se com a narração e o papel do narrador. Tendo em vista que a introspecção psicológica das personagens, já amplamente realizada desde o Realismo, agora se apresenta de forma renovada, como fluxo de consciência, um dos resultados possíveis é a “radicalização extrema do monólogo interior” realizada através do desaparecimento do intermediário entre a personagem e o leitor, ou seja, do narrador. Agora, “a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a

tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 2013, p. 84, ambos os trechos, grifo do autor).

Outra mudança soma-se a essa: um novo tom narrativo – o da dúvida. Em análise de uma cena de *To the Lighthouse*, de Virgínia Woolf, de 1927, Auerbach (2013, p. 482) assim descreve a questão acima:

O acontecimento é descrito objetivamente; mas com respeito à interpretação, resulta, **do tom empregado**, que o escritor não observa Mrs. Ramsay com olhos sapientes, mas com **olhos duvidosos, interrogativos – da mesma forma como uma personagem do próprio romance, que visse Mrs. Ramsay na situação descrita, teria ouvido o pronunciamento das palavras em questão.** (grifos nossos)

O narrador moderno, desse modo, coloca-se, também, como um sujeito do não saber, o que resulta, para o leitor, em uma trama aberta, cheia de dúvidas e cortes, muitas vezes sem possibilidade de solução única, configurando, mais uma vez, essa múltipla possibilidade de aceção das personagens e do próprio enredo. Ao colocar-se como “mais um”, ele estabelece certa igualdade com as personagens, em relação à percepção da realidade narrada, deixando de lado seu papel de intermediador e organizador da narração. Essas mudanças resultam em um texto polifônico, o que significa que o romance moderno apresenta diferentes impressões subjetivas a respeito de uma mesma realidade e das personagens do texto. Como afirma Bezerra (2005, p. 194), o autor se coloca na posição de “regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico”, sendo dialógico, pois a constituição das personagens se dá a partir da comunicação interativa entre elas.

Essa estruturação, de modo geral, é percebida em *Amar, verbo intransitivo*, como obra modernista e lacunar, constituída por personagens complexas e não tipológicas e por um narrador que, instaurado no lugar do não saber, abre a obra à coprodução do leitor e brinca com as lacunas narrativas. Neste capítulo, desse modo, analisamos como as construções, especificamente de Fräulein Elza⁴⁹, em sujeito cindido, e do narrador, entre

⁴⁹ Carlos Sousa Costa é uma personagem em formação, todavia, também é construído como um sujeito cindido, porém, Mário de Andrade elabora muito mais a figura da professora. Para Almeida (1984), Carlos se apresenta em formação e, portanto, sua dualidade se daria em relação à lição de amor aprendida com a governanta. A priori ele é um menino, apresentado com traços afeminados e infantis, para, depois da saída de Fräulein Elza se tornar o homem que sua posição exige. Para Sagawa. Op. cit., Carlos se divide entre Carlos-corpo e Carlos-alma, sendo que essa constituição o “empobrece” (p. 127). A constituição de Carlos não será aprofundada neste estudo, no entanto, propomos a leitura das duas obras aqui citadas.

o saber e o não saber, contribuem para o encobrimento e a revelação da sexualidade que permeia a obra.

2.1 O sujeito cindido: Fräulein Elza no limiar da sexualidade

Candido (2014), em seu clássico ensaio “A personagem do romance”, aborda o processo de composição de personagens romanescas a partir da relação entre ficção e realidade e do modo como o sujeito apreende o outro na existência real. Partindo, então, da análise do factual, Candido afirma que nossa captação da alteridade é sempre fragmentária, ou seja, é impossível a qualquer sujeito conhecer outrem em profundidade e completude, isso porque, o assimilamos através de ações e discursos esparsos – que jamais constituirão uma unidade –, impossibilitados que somos de abranger sua personalidade. Essa é uma característica imanente à nossa própria existência, todavia, prossegue o crítico, no âmbito do romance, o escritor possui o controle de sua própria criação, delimitando, racionalmente, sua estrutura narrativa, bem como as características composicionais de suas personagens. Como resultado dessa criação ficcional, há a necessidade de simplificação dos elementos composicionais, marcados por escolhas que serão representativas de cada personagem, sem, no entanto, “diminuir a impressão de complexidade e riqueza” (2014, p. 58). Para que tal construção funcione de modo profícuo e abarque a complexidade do homem moderno que então se configura, Candido (2014, p. 59) assim explica o processo composicional:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de ideias. (grifo do autor)

Desse modo, afirma o crítico, a revolução que ocorre do romance do século XVIII para o romance moderno é uma passagem de um enredo complexo com personagens simples, para um enredo simplificado, porque coerente e uno, mas com personagens complexas. Essa transformação do romance pode ser vislumbrada em *Amar, verbo intransitivo*, a partir da premissa de um enredo que se mostra simples – a iniciação sexual do jovem burguês – povoado de personagens bastante complexas e realizadas como sujeitos cindidos (ALMEIDA, 2010).

Candido acrescenta, à questão da composição das personagens, o elemento da verossimilhança e a importância que a estrutura narrativa desempenha para a sensação de factibilidade da trama. Sobre essa matéria, o crítico afirma que a sensação de verossimilhança “depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitamos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes.” (2014, p. 77, grifo do autor).

MA classifica sua obra modernista em “idílio”, esgarçando, desse modo, a questão da verossimilhança, já que, como visto no capítulo anterior, essa nomenclatura pode ser facilmente lida a partir da chave da ironia. No entanto, é possível elaborá-la como uma composição também idílica no que concerne, especialmente, à personagem de Fräulein Elza, já que é a partir de sua perspectiva do amor e da vida em casal, bem como em decorrência de sua (in)transitividade verbal, que o idílio se realiza. Note-se, portanto, a construção imbricada que corporifica a tessitura desse romance, de modo a corroborar a seguinte afirmação de Candido (2014, p. 53-54): “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”.

O autor modernista, além de entrelaçar a classificação do romance em “idílio” com a composição de sua protagonista, também se utiliza da constituição da personagem em sujeito cindido como base fundamental para essa estruturação. Apenas por ser uma personagem pendular, dicotomizada e descentrada é que a preceptora poderia ser introduzida em uma casa familiar burguesa, apaixonar-se por seu aluno e permitir a configuração desse romance como um idílio. Isso implica dizer que, caso Fräulein Elza fosse uma personagem de um romance do século XVIII, ela seria apresentada, prototipicamente, como uma meretriz, com um lugar estabelecido na sociedade, que jamais lhe permitiria introduzir-se em uma residência familiar. Nesse contexto, a paixão não se efetivaria e a classificação em idílio não seria possível. A cisão da senhorita se mostra, então, um estratagema do romance para que a trama se efetue, conforme proposta por Mário de Andrade.

Complexidade e cisão do sujeito moderno, desse modo, figuram ao longo de toda a obra, e não apenas na construção da protagonista feminina. Todavia, em uma das intrusões narrativas, essa questão é abordada mais explicitamente, em tom de ensaio filosófico. Após a cena em que a preceptora e os pais de Carlos conversam sobre o papel

da moça na residência dos Sousa Costa⁵⁰, o narrador parte da fala da governanta sobre o amor que ela acredita ensinar para os jovens burgueses, retomando o trecho “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” (2013a, p. 57) para, a partir dele, abordar duas questões fundamentais sobre a composição da “professora”: a constituição da personagem ficcional e sua configuração como sujeito moderno e fragmentado. Percebe-se, de antemão, a importância dessa digressão em relação ao todo do romance, já que nela o narrador tece uma investigação sobre o sujeito moderno e o fazer literário.

No trecho, transcrito a seguir, MA explica e analisa a fala de Fräulein Elza defendendo-se, através de duas razões, da possível crítica de que a personagem estaria mal construída. A primeira delas afirma que ela não foi construída por Mário, mas se apresentou a ele, e a segunda aborda o descentramento do sujeito moderno. Invertendo a ordem das justificativas apresentadas por MA, porém em consonância com nossa sequência analítica, iniciaremos com a análise da composição do sujeito moderno, evidenciada no seguinte trecho da obra⁵¹:

Aquilo de Fräulein falar que “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já.

[...]

Segunda e mais forte razão: Afirmarem que Fräulein não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos. Até afirmo não existir uma só pessoa perfeita, de São Paulo a São Paulo, a gente fazendo toda a volta deste globo, com expressiva justeza adjetivadora, chamado de terráqueo.

Mesmo cientistas já afirmaram isso também. Desde Gley, Chevalier e Fliess se desconfia que de primeiro os seres foram hermafroditas. Antes desses senhores, Darwin estivera escrevendo coisas pros leitores inteligentes do tal globo terráqueo e desde então se começou falando em seleção e outras espertezas que permitiram esse saborosíssimo cisma em seres imperfeitos machos e fêmeas imperfeitas. Que invento admirável o cisma! [...] E se quiserem coisa ainda mais grata, é lembrar a fábula discreta contada por Platão no *Banquete*... Porém o que me importa são as afirmativas daqueles alemães sapientíssimos, aqui evocados para validar a minha asserção e lhe dar carranca científico-experimental:

NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO. O que chamava-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo. Uma personalidade concordante, milagre! Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu. [...] (2013a, p. 57-59, grafia em caixa alta conforme utilizada por MA)

⁵⁰ Parte dessa cena foi analisada no capítulo anterior e é exemplar da incomunicabilidade entre Fräulein Elza e os pais de Carlos, em decorrência das visões de mundo e do papel da moça na residência.

⁵¹ O trecho é longo e ocupa quase três páginas da obra. Optamos por pequenos cortes que julgamos coerentes com nosso foco de análise.

O trecho é bastante representativo da escrita marioandradiana. As longas digressões, que foram alvo das críticas contemporâneas a Mário, são uma forma de o autor se inserir na obra e, de modo bastante usual para o modernista, utilizar-se da metalinguagem para refletir a respeito da própria composição modernista. A princípio, a “razão” à qual MA alude é a segunda de duas apresentadas para defender-se de críticas à sua protagonista, como mal construída, justamente por ela parecer contraditória. A segunda razão, portanto, é uma ponderação e criação, ao mesmo tempo, do sujeito moderno⁵²: Fräulein Elza parece contraditória, pois é um sujeito cindido, múltiplo, moderno. Mário o (re)define com a seguinte construção: “Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos”. Para respaldar sua definição, o modernista dialoga com teorias sobre hermafroditismo, com as feridas narcísicas apresentadas por Freud em seu texto de 1917 (já abordado anteriormente) – mencionando Darwin, esboçando um histórico das feridas sofridas pelo homem e que resultaram em sua cisão – e termina com uma alusão à fábula presente em *O Banquete*, de Platão. Essa última referência é especialmente interessante, pois permite o vislumbre da questão amorosa, retomando uma obra clássica que discute o que é o amor e, na qual, há uma fábula que aborda justamente a incompletude humana, resultante da ira de Zeus.

Em *O Banquete*, Platão discute, a partir dos discursos de diversas personagens, o que é o amor e por que Eros – deus do amor – não é tão louvado quanto deveria ser. Ao aludir à “fábula discreta contada por Platão”, MA refere-se à fábula apresentada no discurso de Aristófanes e que dialoga com a teoria dos seres hermafroditas dos teóricos alemães. Aristófanes afirma que, no início dos tempos, havia três tipos de seres humanos: o macho, filho do Sol; a fêmea, filha da Terra e o andrógino (literalmente homem-mulher), filho da Lua. O andrógino era um ser completo, constituído de dois seres, contendo os dois sexos, e tudo em proporção dobrada – quatro orelhas, quatro olhos, quatro pernas e braços, e assim por diante. Esses seres eram esféricos, o que denotava a perfeição, e poderiam se movimentar eretos ou rodando. Ademais, “eram dotados de extraordinária força e vigor, e de inteligência e sentimento tão elevados que chegaram a conspirar contra os deuses” (PLATÃO, 2012, p. 51). Zeus, de modo a impedir tal rebelião,

⁵² Sagawa afirma que Mário propõe, no trecho apresentado, uma “nova teoria do eu”: “Uma ilustração da recriação da psicanálise de Freud por Mário de Andrade pode ser dada no e pelo trecho em que se apresenta uma ‘nova teoria do eu’.”. Op. cit., p. 140.

resolveu cortar os andróginos pela metade, causando incontrolável sofrimento a esses seres que iniciaram, então, uma busca implacável por sua metade perdida. A dor foi tamanha, que essas metades passaram a viver em abraços intermináveis, sem sequer parar para comer, o que levou muitas à morte. Zeus, então, para a manutenção da espécie, transfere seus órgãos genitais para a parte da frente de seus corpos e, através do ato sexual, os antigos andróginos conseguiam aplacar sua angustiada busca por sua metade perdida.

A escolha de *O Banquete* e, especificamente da fábula, – reelaborada na construção do modernista, com um sujeito ainda mais cindido: “três-quartos” e “nove-décimos” – estabelece um diálogo bastante íntimo com *Amar, verbo intransitivo*, tendo em vista que o caráter de incompletude do homem, sua cisão, resulta de uma questão amorosa/ sexual.

Quatro aproximações entre *O Banquete* e a constituição da protagonista do romance idílio se descortinam ao analisarmos o fato erótico amoroso. A princípio, constatamos que a chave escolhida por MA para representar a incoerência de Fräulein Elza foi, justamente, a da sexualidade, isto é, a senhorita – “Fräulein”: senhora (solteira); senhorita⁵³ – traz, em seus devaneios, sonhos de um amor tranquilo em um casamento confortável, incompatíveis com a realidade que vive no Brasil. Ela se sente incompleta estando “estrangeira” ao matrimônio e à família e busca certa completude em sua profissão. A moça, como os andróginos da fábula, abraça seu papel de “professora de amor” como uma (talvez) última esperança de realização idílica. É daí que resulta a total incompreensão de d. Laura (e do sr. Sousa Costa, na cena de abertura) ao discurso da preceptora, quando justifica seu papel na residência burguesa. É em consequência dessa cisão, também, que o romance pode ser lido tanto como um idílio, quanto como uma versão irônica. Os sonhos da professora não condizem com sua condição, socialmente determinada a partir de preceitos sociais em relação à sexualidade – a “fraqueza” que a permitiu ter essa profissão –, no entanto, ela se investe do papel de “professora de amor”, através do qual ainda se permite sonhar, mesmo que isso não faça sentido para os outros e, de certa forma, realiza seu ideal de amor. Com isso, em certa medida, ela nega que sua condição a conforme a determinada posição ou nomenclatura.

Além de sua cisão em relação ao amor, largamente figurada por seus devaneios, a segunda aproximação possível é a leitura de Fräulein Elza como uma Diotima moderna. No texto clássico, o último discurso proferido é o mais aguardado: o de Sócrates. O

⁵³ “Fräulein”. In: DICIONÁRIO de bolso das línguas portuguesa e alemã *Langensheidts*. Berlim, 1982. Dentre as definições constantes no dicionário, há, ainda, “menina”.

filósofo, no entanto, utiliza-se dos ensinamentos e das palavras da mulher Diotima, de Mantinea,⁵⁴ sacerdotisa que lhe ensinou sobre o amor, para transmitir esses ensinamentos aos demais presentes. Sendo mulher e professando sobre o amor, sobre uma determinada visão de amor, o diálogo entre ambas as personagens é possível. Ramos (2012, p. 83), no entanto, em seu ensaio “O latente manifesto”, analisa que o discurso de Diotima foi manipulado por MA de acordo com suas necessidades de autor modernista em relação à temática do romance, e dentro de um conjunto de ideologias morais do contexto de produção da obra, resultando em um recorte desse discurso, restando apenas a “superioridade do amor espiritual sobre o carnal”.

Prescindindo de análises sobre o autor e suas ideologias, tendo em vista o viés teórico de nossa pesquisa que busca no texto (como já citado na nota introdutória) as “linhas de modulação insistentes, para um maior conhecimento da obra, não do autor, elo para sempre perdido” (PASSOS, 1986, p. 5), nossa aproximação entre Diotima e Fräulein Elza passa por outras chaves. Uma das metáforas escolhidas por Mário para sua protagonista – “professora de amor” – parece endossar o cotejo entre ambas, sendo Diotima a mentora de Sócrates no tema amoroso. A perspectiva escolhida por MA, no entanto, parece ter sido a da ironia, já que, na comparação entre ambas, vemos mais contrastes do que similitudes: o sagrado e o profano, respectivamente representados pela sacerdotisa e pela “aventureira”; o domínio sobre o tema e a inscrição em um título de quem não tem conhecimento sobre o amor – Fräulein, como denominação de mulher solteira⁵⁵ –; e, por fim, a “prostituta” que deseja ensinar o “amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras” (2013a, p. 56) – fala esta que deu ensejo para a defesa de Mário que estamos analisando.

A investigação de Ramos (2012) sobre o recorte do discurso de Diotima, feito pelo modernista, nos parece pertinente, porém, por outro motivo: não como um modo de reforçar a moral burguesa na qual estava implicado, mas sim, para construir uma protagonista alocada no espaço de passagem, uma figura do limiar – como, aliás, Walter Benjamin a considera, tanto do interior do lar, quanto do exterior da rua (2009) –, que não se deseja “perdida” de seus sonhos e, por isso, estabelece um método de ensino do amor que ela almeja para si mesma.

⁵⁴ A existência de Diotima, mulher nascida em Mantinea, é duvidosa. Segundo a edição de *O Banquete* aqui utilizada, ela pode ser uma invenção de Platão.

⁵⁵ Além do título de “senhorita”, Mário compõe Fräulein Elza como uma personagem muito culta e leitora, porém, não sábia.

A partir de sua posição cindida, tecemos, ainda, duas últimas possibilidades de aproximação entre a construção de Fräulein Elza e o discurso de Diotima. Como uma Diotima moderna, a preceptora criou um discurso pessoal sobre si e sobre o amor, no qual acredita e pelo qual se defende de sua posição social e, através dele, penetra nos lares burgueses e consegue, de certo modo, realizar seu idílio amoroso, tal qual o realizou com Carlos.

Em sua impossibilidade de viver o amor convencionalmente, a preceptora encontrou um modo de ser objeto de amor e também amante – dada a impossibilidade de se controlar esse sentimento. Apoiada em seus devaneios, em correspondência ao conceito de amor platônico, a professora, para além do desejo sexual e da lição social, instiga, em seus alunos, aquilo que ela considera o sentimento amoroso. A composição da personagem, desse modo, também representa um sujeito dividido entre as demandas e sonhos pessoais e as possibilidades oferecidas pelo real. Fräulein Elza parece buscar um modo de “manejar” o que a sociedade lhe interdita – casar-se e constituir família –, negando a realidade através de seu método e de seus devaneios. Esse discurso, todavia, de modo oposto ao da sacerdotisa, é incompreensível aos demais, que não entendem o orgulho que ela parece ostentar em relação à própria profissão, vista a reincidência da incomunicabilidade, que inicia e encerra a obra. Esse fato representa um abismo (talvez) intransponível entre ambas as realidades – e as nacionalidades – que não se configura no texto clássico e resulta, em nossa leitura, do caráter moderno da obra⁵⁶.

Ademais, reforçando a ideia do limiar ocupado pela moça, acreditamos ser possível sua leitura como um Eros – deus do amor, no texto clássico o próprio Amor – moderno. Eros, como afirma a sacerdotisa, é um *daimon*, isto é, um ser que não é nem deus, nem humano e, conseqüentemente, vive entre ambos. Ele se encontraria, então, em uma posição pendular ao possibilitar o diálogo entre o humano e o divino. Aproximando Fräulein Elza de um Eros moderno, propomos a análise da protagonista em relação ao amor e à sexualidade: ela está entre a prostituta e a esposa/ matriarca e isso porque (con)vive com a família Sousa Costa. Ela não é “tomada por uma aventureira” qualquer, o que a impediria de penetrar nas residências familiares; no entanto, mesmo como a governanta que organiza o mecanismo familiar, ela não é a matriarca burguesa. Ambos os papéis, todavia, precisam ser encenados: a sexualidade é imanente à função que vai desempenhar na casa e a insexualidade⁵⁷ também, para que ninguém desconfie de nada.

⁵⁶ Essa é uma hipótese de leitura que merece um estudo mais rigoroso.

⁵⁷ Insexual: “Que não tem interesse natural por sexo”. In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em:

Como Eros moderno, a moça localiza-se pendularmente em relação ao sexual – socialmente inferiorizado – e ao insexual – socialmente elevado – e Mário propõe danças paralelas a partir dessa dualidade: com o leitor, ao encobrir e revelar a sexualidade; entre a professora e Carlos, com o jogo erótico-amoroso; e socialmente – aqui com o recorte do mundo burguês –, com o silenciamento de uma profissão conhecida por todos, porém, não verbalizada. Em oposição à leitura de Ramos (2012), desse modo, não interpretamos a fala da moça como um investimento moralista de MA, mas sim como a possibilidade de uma nova entrada na questão da “prostituição”.

Mário, por fim, encerra sua defesa com a asserção, toda em caixa alta, “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO”, seguida do chiste, “O que chamava-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo.”

A asserção traz uma negativa importante: não há mais ninguém inteiro no mundo. Dentre as definições de “inteiro”, encontramos “1. com todas as suas partes; a que não falta nada; completo, total. [...] 5. sem separação ou divisão; feito de uma única peça; inteiriço. [...] 7. que não sofreu castração (diz-se de macho)⁵⁸.” Essas acepções dialogam intimamente com a cisão do homem moderno e, mais especificamente, falam sobre sua falta: o sujeito moderno é o sujeito da falta, da incompletude. A última acepção transcrita não é, de modo algum, a mais usual. Sendo assim, o acesso a ela é feito por um trabalho de alusão que oculta, por consequência, o tema da sexualidade⁵⁹. Apesar de apresentada em seu sentido literal, em relação ao animal (“macho”), essa definição dialoga com a teoria do “complexo de castração”⁶⁰, de Freud, através do deslocamento do macho animal para o macho homem, outro trabalho de encobrimento das questões relativas à sexualidade. Não esgotaremos essa aproximação, tendo em vista o aprofundamento da leitura que ela exige, mas cabe reiterar que o desejo vem como resposta à falta e, desse modo, o sujeito cindido se revela como sujeito desejante.

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=insexual>. Acesso em: jan. 2021. Insexualidade: “Caráter ou qualidade de insexual”. In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=insexualidade>. Acesso em: jan. 2021.

⁵⁸ “Inteiro”, In: Dicionário Oxford Languages Online. Disponível em: encurtador.com.br/fqB36. Acesso em: jul. 2020. Há um total de nove acepções para o termo.

⁵⁹ Freud afirma, em “A técnica do chiste” (1905), que, quando dentre os significados de uma palavra um deles é mais usual, o outro fica omitido e chega-se a ele através do processo de alusão. Cf. FREUD, 2017, p. 27-128.

⁶⁰ “O complexo de castração foi descrito pela primeira vez em 1908, com referência à ‘teoria sexual infantil’ que, atribuindo um pênis a todos os seres humanos, só pode explicar a diferença anatômica dos sexos pela castração”. (LAPLANCHE, 2001, p. 73).

Ademais, MA complementa sua asserção com um chiste do tipo trocadilho, no qual brinca com a semelhança sonora e os significados distintos de “complexo” e “completo”, bem como com a relação entre a psicanálise e o termo “complexo”. Ao brincar com a definição de “personalidade”, o autor evoca o campo da psicologia. O termo “completo” é usualmente utilizado para denominar aquilo que não tem nada a faltar, que está inteiro. “Complexo”, por sua vez, usualmente determina algo de difícil compreensão, complicado. O chiste de Mário se baseia, justamente, no contraste entre algo que é inteiro, acabado, possui todas as qualidades e algo difícil de compreender, complicado. Soma-se a isso o conhecimento de que “complexo” é um conceito do campo da psicologia, e, para além do trocadilho, o chiste é composto, também, por uma alusão a outros sentidos menos usuais do termo, a saber:

Conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes. Um complexo constitui-se a partir das relações interpessoais da história infantil. [...] ⁶¹

Mário encerra sua defesa criticando aqueles que ainda acreditam na possibilidade de integridade do sujeito através de chistes que também se mostram complexos, tendo em vista o ocultamento que empreendem. Esses apontamentos reforçam, ainda mais, a ironia com que o trecho transcrito se encerra: “Uma personalidade concordante, milagre! Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu”.

O sujeito moderno se vê, desse modo, marcado pela fragmentação e “conflitualidade” (BIRMAN, 2012, p. 131). Sendo assim, torna-se impraticável, ao autor modernista, a composição de personalidades concordantes, uma vez que elas não mais representam esse novo *Zeitgeist*.

2.2 Fräulein ou Elza? A denominação fragmentada e a sexualidade

Corroborando a composição fragmentária da protagonista, a denominação em Fräulein/Elza é mais um trabalho que a simboliza como um sujeito problemático. Nominalmente, a personagem tem dupla referência: Fräulein, como as demais personagens a denominam – e, por vezes, o narrador –, e Elza, tratamento adotado unicamente pela voz narrativa. A escolha de uma dupla referência para a protagonista

⁶¹ “Complexo”, In: LAPLANCHE, Jean. Op. cit., p. 70.

também pode ser interpretada como um dos elementos do jogo linguístico tecido por Mário no encobrimento de questões relativas à sexualidade, tendo em vista que o uso do termo “Fräulein” foi sempre associado ao status marital da mulher, que, no caso, seria a mulher solteira. Sobre o uso do termo, o dicionário online Pons⁶², acrescenta a seguinte informação:

Fräulein era o título dado antigamente a uma mulher solteira. Mas desde os anos 70 o movimento feminista luta contra esta expressão, já que também não há a palavra “Herrlein”, que seria o termo correspondente para o masculino. Hoje em dia já não se faz distinção entre a mulher casada e solteira, sendo “Frau” o título usual.

A análise contextual da utilização do pronome de tratamento alemão é bastante significativa para a obra e já foi analisada por críticos de *Amar, verbo intransitivo*. Duas dessas investigações são especialmente interessantes em relação a nosso recorte temático. Para Almeida (1984; 2010), Elza se veste com uma máscara social e insexual, Fräulein, com a qual penetra nas residências burguesas, para iniciar sexualmente os jovens dessas famílias. É como Fräulein que ela se apresenta às famílias e é por essa nomenclatura que deve ser chamada. Ademais, a preceptora não possui sobrenome, sendo que o pronome de tratamento bastaria para sua designação e significação dentro das famílias que frequenta, elemento analisado por Lopez (2013, p. 60) como representativo de sua construção, já que, para a crítica, a protagonista não “traz e não precisa de sobrenome”, pois apresenta traços prototípicos. Em contrapartida, Almeida (1984; 2010) analisa a ausência de sobrenome como indicativa do mascaramento social necessário à personagem para executar seu trabalho de iniciar sexualmente adolescentes. A estudiosa afirma, desse modo, que:

No plano da história, temos a impressão de que Elza camufla, por um certo moralismo, a prática de iniciar sexualmente adolescentes, do mesmo modo como Sousa Costa endossa a função de governanta para esconder da família o papel real da professora em sua casa. Embora use de argumentos contrários aos do padrão para justificar sua estada em Vila Laura, Elza **usa Fräulein como disfarce de si mesma**, e sua teoria do amor, trabalhada pelo homem da vida em contraposição ao homem do sonho, revela-se pouco consistente durante as lições de amor. (2010, p. 49, grifo nosso)

A utilização de dois nomes para a governanta traz consigo, então, a marca da “conflitualidade” do sujeito moderno, de sua fragmentação, analisada por Almeida (1984;

⁶²“Fräulein”. In: Dicionário online Pons. Disponível em: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/deutsch-portugiesisch/Fr%C3%A4ulein>. Acesso em: jul. 2020.

2010) a partir da ideia das máscaras, socialmente importantes para a manutenção do segredo contratual.

A cena na qual Fräulein Elza se apresenta para os filhos do casal é bastante significativa para a composição da protagonista, como se vê a seguir:

Mesmo para as meninas, três: Maria Luísa com doze anos, Laurita com sete, Aldinha com cinco, Elza já **dera completo conhecimento de si**, estrangulando a curiosidade delas. Já determinara as horas de lição de Maria Luísa e Carlos. Já dispusera os vestidos, os chapéus e os sapatos na guarda-roupa. No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes: **Fräulein. Assim deviam lhe chamar.**

“**Fräulein**” era pras pequenas a **definição** daquela moça... antipática? Não. Nem antipática nem simpática: **elemento. Mecanismo** novo na casa. Mal imaginam por enquanto que será o ponteiro do relógio familiar.

Fräulein... **nome** esquisito! nunca vi! Que bonitas assombrações havia de gerar na imaginação das crianças! [...] Elza lhes fizera repetir muitas vezes, vezes por demais a palavra! **Metodicamente a dissecara.** “Fräulein” significava **só isto** e não outra coisa. E elas **perderam o gosto com a repetição.** [...]

Tal qual o substantivo, Elza se mostrara **no seu eu visível e possível.** No seu eu passível de entendimento infantil. Que infantil! **humano, universal**, devo escrever. Malvada! Cerceara os galopes da criação imaginativa, iluminara de sol cru as sombras do mistério. [...]

As crianças lhe chamariam sempre Fräulein... **Fräulein queria dizer moça? Qual moça nem virgem! Fräulein era Elza. Elza era a governanta. Professora.** (2013a, p. 25-26, grifos nossos)

O longo trecho acima narra a construção da preceptora para os filhos da família Sousa Costa. Em um interessante jogo estético, Mário brinca com a sensação de ocultamento e revelação. Ao enunciar que “Elza já dera completo conhecimento de si”, ele fala sobre as funções exercidas pela moça na casa, como organizar os horários de estudos dos alunos e se instalar na residência burguesa, bem como o termo que deveria ser utilizado para nomeá-la: “Fräulein”⁶³. O jogo reside justamente no “completo conhecimento de si”, uma apresentação que mais oculta quem ela é, do que, verdadeiramente, permite conhecê-la: a moça impõe uma ordem determinada para a família, não é simpática ou antipática – constituição que, de certo modo, a desumaniza – e encerra as possibilidades de sentido que as crianças poderiam lhe dar: “significava só isso e não outra coisa”.

Para as três filhas do casal, “outra coisa” abarca inúmeras possibilidades, no entanto, em relação ao filho mais velho, se avizinha uma a mais: a da sexualidade. A

⁶³ Também há a possibilidade de interpretar que tudo o que é necessário saber sobre a governanta reside no caráter capitalista da relação estabelecida entre ela e a família: a de empregada. Caso seu papel na residência fosse unicamente de governanta e preceptora, não haveria um trabalho estético de ocultamento da sexualidade latente na obra, mas sim uma crítica à visão monetária que regia as relações da burguesia paulistana da época.

princípio, em sua introdução no lar da família, a preceptora cria uma imagem (im) pessoal a ser adotada por todos, de modo a tornar convincente o papel social que desempenha no local e ocultar aquele para o qual foi realmente contratada. Em decorrência disso, o termo “elemento” mostra-se bastante pertinente, pois denota tanto uma objetificação – que pode estar ligada ao papel, ainda oculto, de “professora de amor” –, quanto uma insexualidade, já que ela perde o caráter humano ao ser denominada de “elemento” e “mecanismo”. Como afirma Ghiraldelli Junior (2000), no capitalismo o homem deixa de ser sujeito e passa a ser objeto, premissa muito apropriada à condição da prostituta: mercadora e mercadoria ao mesmo tempo. Sua objetificação, desse modo, opera em camadas distintas do texto literário: na fatura da obra, para as crianças, a insexualidade da governanta condiz com seu papel social na residência; esteticamente, o leitor é levado a compreender que a não sexualização da moça, em sua apresentação, é um estratagema para que o contrato se efetue conforme almeja o sr. Sousa Costa e, por fim, extraliterariamente, é possível perceber a objetificação de Fräulein Elza atrelada à sua profissão.

Ademais, o trecho acima traz outro dado significativo para a construção da personagem: sua apresentação se faz no seu “eu visível e possível”, não apenas para as crianças, mas para todos. O narrador aponta, desse modo, para a complexidade da personagem que “pirandelianamente lhe escapa” (LOPEZ, 2010, p. 13). É a governanta quem possui o poder sobre as informações fornecidas sobre si, tanto para as demais personagens, quanto para o leitor e sua autodenominação torna-se, então, significativa nessa construção.

Considerando Fräulein como um nome próprio – “nome esquisito! nunca vi!” – e suficiente para a definição da preceptora, sua escolha extrapola a simples máscara de insexualidade com a qual Elza se oculta e traduz as tensões constituintes da moça: a maneira como ela se vê e como a sociedade a vê. Martins (1991, p. 81) afirma que “ter um nome não é um ter absoluto, é um ter relativo, objeto intermediário entre o ‘dentro’, mundo interno do sujeito, e o ‘fora’, mundo social compartilhado.”. O nome, desse modo, é, também, um elemento socialmente compartilhado e a escolha da protagonista por Fräulein, em detrimento de Elza é significativa para sua composição. Fräulein, pronome de tratamento alemão, como já mencionado anteriormente, reitera a nacionalidade de Elza e, com isso, sua diferenciação em relação à família Sousa Costa e ao país onde reside. A confusão das crianças quanto ao termo representa, em paralelo a outras cenas, a incompreensão que permeia a relação entre a estrangeira e a família burguesa. Ademais, o fato de ser uma escolha própria e pessoal, resulta na impossibilidade de que o outro a

denomine, desse modo, sua identificação não seria dada pelo “olhar que nomeia” (HELLER, 1992 apud RABINOVICH et al, 1993). Ao impor – “No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes: Fräulein. Assim deviam lhe chamar.” – essa nomenclatura, metonimicamente inserida no lugar de “Elza”, a governanta impede que sua identificação seja dada pelo olhar dos Sousa Costa e imprime os elementos que ela considera relevantes para a construção da própria imagem naquele lar. Nomear implica, em certa medida, ter poder sobre aquilo que se nomeia (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, 1991 apud RABINOVICH et al, 1993) e a estrangeira não deseja que tenham poder sobre ela, nem sobre sua imagem e é por esse motivo que a escolha pelo termo adotado para sua definição é tão significativa.

A moça opta por um pronome de tratamento que reforça sua nacionalidade alemã, em oposição aos brasileiros, tidos por ela como inferiores; reforça sua posição dentro da residência, levando em conta que esse pronome era bastante utilizado, também, para moças que exerciam alguma profissão, como professoras, telefonistas ou garçonetes⁶⁴ e, no entanto, delimita seu status marital de mulher solteira.

Por fim, no trecho transcrito, Mário ironiza a preceptora, que se apresentou de modo tão formal, tão isenta de sentimentos e séria, com a exclamação “Qual moça nem virgem!”, com a qual ele a desinveste dos dois elementos comumente evocados pelo termo “senhorita”: a juventude e a pureza. Essa afirmação, em paralelo com a cena de abertura do romance, retoma a metáfora “fraqueza” e explicitamente relaciona a profissão da moça a seu caráter sexual: o amor venal. Importante pontuar que essa exposição se dá apenas ao leitor, que já vinha construindo a sua protagonista e que já havia compreendido seu papel na residência. Para as crianças, no entanto, o encobrimento permanece e a continuação do trecho corrobora as definições do pronome, a partir dos seguintes deslizamentos de sentido: Fräulein se encerra em Elza, a governanta, a professora. Ela, então, consolida o próprio significado de modo a deixar pressentir a sexualidade presente em si mesma, porém seus conflitos internos, como personagem modernista, representante do sujeito moderno⁶⁵ permanecem secretos para a família Sousa Costa.

⁶⁴ De acordo com o dicionário online alemão *Duden* e com o minidicionário bilingue *Michaelis*.

⁶⁵ A ordem que ela imprime nesse trecho (e imprimirá com mais força à medida que a trama avança), na residência da família, é um ponto relevante e significativo de sua composição, já que reflete uma ordem interna que Fräulein Elza tenta alcançar, ao longo de toda a obra, em seu interior, no conflito constante entre o homem-do-sonho e o homem-da-vida. Essa questão será abordada no capítulo três da presente pesquisa.

2.3 A conflitualidade simbolizada: homem-do-sonho/ homem-da-vida

Com o desenvolvimento da trama, o leitor é levado a conhecer, de modo mais próximo, a personalidade de Fräulein Elza, e se depara com sua dualidade basal: o homem-do-sonho e o homem-da-vida. Birman (2012, p. 131, grifos do autor) afirma que, na modernidade, o pensamento “passou a ser marcado pela *divisão* e pela *fragmentação*, pelas quais a *conflitualidade* constituía o seu ser” e aborda a teoria freudiana, sempre marcada por dualismos, para conseguir se referir ao sujeito moderno. MA cria, em Fräulein Elza, simbolicamente, dois “homens” presentes em sua mente e que são opostos: “o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática de homem-do-mundo que Sócrates se dizia” (2013a, p. 32). Abordando especificamente o alemão, para essa caracterização, Mário explica que o homem-do-sonho é o alemão típico, “que sonha, trapalhão, obscuro, nostalgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria” (2013a, p. 32). E continua: “Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem-da-vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeicamente bonito” (2013a, p. 33). Desse modo, o homem-da-vida representa o alemão adaptado às circunstâncias que lhe são impostas, apresentando adaptabilidade social sem que isso, para o autor, represente um mascaramento. O homem-do-sonho, por sua vez, permanece intacto dentro dessa vestimenta, necessária para a vida em sociedade.

“Na história, Fräulein é a imagem do conflito” (ALMEIDA, 2010, p. 72) entre seu homem-do-sonho e seu homem-da-vida, conflito apresentado como internamente resolvido, na cena que inicia a obra, mas que, com seu desenvolvimento, percebemos que não está, de modo algum, equacionado. Ao enunciar: “Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão.” (2013a, p. 19), a simbolização do amor venal como “profissão” possibilita, inicialmente, a leitura de uma inexistência de dúvida ou conflito interno na moça, que sabe bem quem é e que papel vai executar na residência burguesa. O desenrolar dos acontecimentos prova, no entanto, que essa leitura não é verdadeira e, assim como ela tenta organizar seu entorno e criar uma imagem única e completa de si para os filhos do casal, na verdade, a preceptora se constitui como um sujeito problemático, o qual não consegue seguir nem mesmo a própria cartilha de intransitividade amorosa, apaixonando-se por seu aluno⁶⁶.

⁶⁶ Como aventado anteriormente, como Diótima moderna, a preceptora tem seu próprio discurso sobre o amor e deseja vivê-lo com o alemão de seus devaneios, no entanto, sem conseguir controlar o sentimento amoroso, ela acaba vivenciando um idílio amoroso com Carlos.

A “fraqueza” que lhe permitiu exercer essa profissão – fraqueza da protagonista, que vivenciou a sexualidade antes do casamento; dos homens, que possibilitam a continuidade e perpetuação da profissão como forma de contenção de suas “fomes amorosas”; e da sociedade, que propicia o amor venal como fonte rentável – não foi capaz de lhe arrebatara o sonho de amor futuro. Enunciado, sempre, pelo homem-do-sonho é, no entanto, o homem-da-vida que conduz a moça “de volta à realidade” e à sua atual posição, como “professora de amor”. É, no entanto, pela possibilidade de ainda sonhar com um casamento e o compartilhamento da vida com uma outra pessoa que Fräulein Elza suporta e elabora sua atual profissão. Assim, “[...] Elza realiza a adequação entre o sonho e a realidade, o que lhe permite negociar o corpo como mal necessário, garantindo-lhe o disfarce das verdades inconfessáveis” (ALMEIDA, 2010, p. 72)⁶⁷.

As ideias de “mal necessário” e “verdades inconfessáveis”, no entanto, deixam entrever o conflito interno da personagem, que não admite ser chamada de “profilática”, ao mesmo tempo em que entende seu papel dessa forma, suavizando a expressão que tanto a machuca com eufemismos. O homem-do-sonho, porém, não equilibra a equação posta, apenas torna possível a realização do amor venal para a preceptora, a partir de seu método, extremamente fundamental para a construção da personagem, tal como construída por MA: uma “professora de amor” que adentra os lares burgueses de São Paulo. A crença em seu método e, conseqüentemente, no “amor integral” é necessária, também, para sua constituição como sujeito moderno, como é possível depreender do trecho a seguir:

A missão dela não consistia em dirigir um ato: ensinava o amor integral, tão desnaturado nos tempos de agora!... Amor calmo, etc. [...] Ali o homem-da-vida e o homem-do-sonho vinham se confundir na pregação duma verdade só e, bem mais engraçado ainda, na visão do mesmo quadro. Professora de amor... porém não nascera pra isso, sabia. As conseqüências é que tinham feito dela a professora de amor, se adaptara. Nem discutia se era feliz, não percebia a própria infelicidade. Era, verbo ser.

Insensivelmente porém a teoria que ensinava aos alunos vinha se embrenhar no que ela desejava ser. E o alemão de dentro de Fräulein repisa insaciável, incansável, a suave cena, sinfonia *Pastoral* cinco vezes por ano e perpétua visão: Boca-da-noite... Uma cidade escura milenar... Ele entraria do trabalho... Ela se deixava beijar... Durante a noite saberia dos bilhetes pra Filarmônica, no dia seguinte... E quando a noite viesse, ambos dormiriam sono grande, sem gestos nem sonhar. (2013a, p. 89-90)

⁶⁷ Cf. leitura de Maria Luiza Ramos, Op. cit., p. 73-106, sobre as aspirações de Fräulein Elza e o preconceito do autor em relação à personagem.

A cisão de Fräulein Elza é representativa no trecho acima, tendo em vista que, nele, Mário apresenta a percepção da governanta em relação à realidade – “Professora de amor... porém não nascera pra isso, sabia.” –, e o devaneio subsequente, apresentação da fantasia da moça, retomada ao longo da obra, com seu próprio casamento, símbolo do amor calmo, integral que ela projeta ensinar a seus alunos como forma de defender-se do outro modo de mirar a profissão que exerce. Conforme afirma Aulagnier-Spaurani, a respeito da relação da mulher com o amor e o desejo puro, “numa tentativa de negar a possibilidade do desejo puro, o amor sempre lhe servirá de álibi” (1990, p. 74). A preceptora, no entanto, não era amada⁶⁸, tendo, desse modo, que encontrar substitutos para a própria defesa: a fantasia do amor futuro e o método de ensino do amor. A governanta, portanto, “Nem discutia se era feliz, não percebia a própria infelicidade. Era, verbo ser.”

A dicotomização da protagonista de *Amar, verbo intransitivo* dialoga com toda uma tradição literária de dicotomização da própria figura feminina entre a mulher fatal e a mulher anjo, como utilizavam os românticos, ou entre Maria e Eva, como apresenta o catolicismo. O que torna Fräulein Elza moderna é ser ela, ao mesmo tempo, a vivência conflitante de ambas as vertentes. Mário pontua, no trecho acima, a importância das circunstâncias que fizeram da moça a “professora de amor”, que podemos retomar, na cena de abertura da obra, com a palavra “fraqueza”, já apontada anteriormente. Cabe acrescentar, neste momento da análise, que a fraqueza da preceptora, representante da mulher, de modo geral, é o ato de desejar. Há um interdito, histórico, em relação ao desejo feminino, sempre silenciado – até mesmo nos discursos masculinos – e sobre o qual pairava, de modo negativo, a figura da prostituta, limitando, no plano simbólico, a liberdade das mulheres, perceptível no trecho a seguir:

Nas entrelinhas dos discursos que advertiam as senhoras contra os usos exagerados dos perfumes, das joias, das roupas decotadas, pairava a ameaça latente da identificação com a cortesã. A “mulher pública” era visualizada como a que vendia o corpo como mercadoria: como vendedora e mercadoria simultaneamente. E também a mulher que era capaz de sentir prazer, que era lugar de prazer, mesmo sem amar, ou sem ser amada. Ela simbolizava, assim,

⁶⁸ Mário, mais uma vez, possibilita uma leitura ambígua do fato amoroso/sexual: Carlos, ao longo da obra, parece apaixonar-se por Fräulein Elza, no entanto, em muitos momentos, o narrador apresenta essa relação como resultante do simples desejo adolescente pelo sexo, embrenhado em um sentimento ainda em desenvolvimento. Há, em muitas cenas, uma escrita poética que versa sobre a relação entre ambos, no entanto, elas são, às vezes, “machucadas” pela ironia do autor. Representativas do desejo, temos o episódio da descoberta do “amor” que sentia pela governanta, que se dá com um ato masturbatório, e a passagem em que Carlos espera pela primeira relação sexual do casal, na qual ele dorme, contrariando qualquer expectativa de amante enamorado. É em decorrência de não se pressentir amada, mas apenas desejada, que Fräulein Elza é, tantas vezes, “machucada” por Carlos, pois, para ela, o amor elevado está acima do carnal.

a fragmentação do sujeito moderno e a separação radical entre o erótico e o amor. (RAGO, 2008, p. 43)

A “fraqueza” apresentada por Mário na cena de abertura se desdobra em múltiplas possibilidades de leitura, conforme demonstrado anteriormente, tanto no âmbito das relações sociais, quanto, especificamente, no trabalho de composição da protagonista. O silenciamento da sexualidade feminina é postulado por muito tempo – não apenas na literatura –, de modo que vivenciar a própria sexualidade pode ser lido como uma fraqueza feminina perante as convenções sociais, como se a preceptora, no caso da obra em estudo, não tivesse tido a força necessária para controlar os próprios desejos, esses, no entanto, constituintes da moça. A dicotomia amor/ erotismo (RAGO, 2008), ou amor/ desejo puro (AULAGNIER-SPAIRANI, 1990) pode ser vislumbrada, na obra, através do conflito vivenciado pela preceptora em relação ao próprio desejo e nela personificada. A dicotomia é, também, metaforizada em outras dualidades, como, por exemplo, estrangeira/ nacional, que representa a incomunicabilidade entre as representações associadas à moça, a saber, “amor integral” e “meretriz”, respectivamente. Ademais, a composição dividida em homem-da-vida e homem-do-sonho propicia o vaivém desse conflito interno entre o amor e o sexual, a ponto de, ao perceber que Carlos já não era mais virgem e, portanto, ela não teria sido sua primeira experiência sexual, Fräulein Elza sentir-se ferida, chorar sinceramente e ter o orgulho profissional machucado.

Em sua relação com Carlos, Fräulein Elza é, na verdade, constantemente machucada, afinal, como reitera o autor ao longo de toda a trama, o garoto era um “machucador” (2013a, p. 23, por exemplo). No entanto, o que verdadeiramente a machuca é ver desnudado seu desejo pelo adolescente, sentimento esse que aparece de modo crescente no desenvolvimento da obra e que é revelado, para a moça, como amor – “**Doía** nela o **desejo** daquele ingênuo, **amou-o** no momento com delírio. **Revelação!**” (2013a, p. 71, grifos nossos). Perceber-se apaixonada também pode ser visto como uma “fraqueza” profissional, já que a “prostituta” não deve apaixonar-se. No entanto, para além de seu papel social, o ponto fulcral da questão é o anseio por ser amada.

Para a constituição da obra, a ambiguidade com que Carlos e a governanta vivem e enxergam a própria relação é fundamental ao representar a relação, também dual, que o homem e a mulher têm com o desejo e o amor. A psicanalista Aulagnier-Spairani (1990) afirma que para o homem, de modo a afastar completamente o fantasma da castração, é importante que ele se constitua como o ser desejante e que seu desejo não seja, de nenhum modo, subjugado ao desejo da mulher. Desse modo, seu objeto de desejo deve ser

intercambiável, para que sua virilidade seja resguardada de qualquer possibilidade de sujeição (e, conseqüentemente, de castração). De maneira oposta, para a mulher, o importante é ser objeto do amor, o que significa que ela quer ser a escolhida, em decorrência de seus atributos que a tornariam especial em relação às demais mulheres. Para se colocar nesse papel, a mulher esconde, sob um véu, a verdade de seu desejo: “Sua maneira de colocar um véu sobre a verdade de seu desejo é ela poder afirmar-se que ela não é carente de qualquer desejo e que ela se doa ao desejo do homem e não o incita” (1990, p. 77).

Esse mascaramento do desejo é notório na protagonista, pois sua presença na residência dos Sousa Costa se dá mediante um sigiloso contrato de amor venal e não se pretende que a sociedade compreenda os acontecimentos na residência, ou que a moça se apaixone pelo aluno. O sentimento, todavia, extrapola suas barreiras – sociais, profissionais, pessoais – e se revela para e na personagem feminina, que se vê na falta – ser cindido –, como ser “carente de qualquer desejo”. Esse mascaramento acontece, entre o casal, como uma dança, em movimentos de aproximação e afastamento, dissipação e recolhimento, demonstração e ocultamento, tal como Fräulein Elza faz com Carlos, quando sente alguma aproximação do garoto e a moça se recolhe, desejando que ele a escolha, a procure. A professora, então, se mascara de insexualidade, como, por exemplo, quando o aluno começa a se interessar por ela:

“Fräulein é que percebeu muito bem a mudança do rapaz, finalmente! Carecia agora **se reter um pouco**, mesmo **voltar para trás**. **Avançara** por demais porque ele tardava. Devia **guardar-se** outra vez. As coisas principiam pelo começo.” (2013a, p. 36, grifos nossos)

O “começo” ao qual se refere o enunciador, tendo em vista o método de ensino da moça e seu desejo (embora latente, não aparente) de amor, é a ocultação da sexualidade, como defesa contra o puro desejo sexual do jovem burguês e um estímulo ao despertar amoroso.

Esse mesmo movimento Mário empreende com o leitor, como narrador do não saber, evidenciando algumas questões e ocultando outras, metaforizando e eufemizando os elementos sexuais e duvidando do método da professora para ensinar o amor. Nesse trabalho estético, a voz narrativa de *Amar*, verbo *intransitivo* deseja apresentar e desvendar Fräulein Elza para o leitor, ao mesmo tempo em que compreende a impossibilidade de fechamento da personagem moderna, utilizando-se do tom da dúvida

e do reflexo de consciência das demais personagens (AUERBACH, 2013) em relação à representação da preceptora, como veremos a seguir.

2.4 “Ninguém o saberá jamais...”: o narrador moderno e o não saber

Retomando a digressão analisada na primeira seção deste capítulo, na qual o narrador utiliza duas razões para se defender de uma possível crítica acerca da construção de sua personagem, analisaremos, agora, a primeira delas, apresentada da seguinte maneira:

Aquilo de Fräulein falar que “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já.

Primeiro: Que mentira, meu Deus! dizerem Fräulein, personagem inventado por mim e por mim construído! não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu, era uma quarta-feira, sem que eu a procurasse. [...] Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e **se contou**. O que disse aqui está com poucas vírgulas, vernaculização acomodatória e ortografia. Os personagens, **é possível que uma disposição particular e momentânea do meu espírito tenha aceitado as somas por eles apresentadas, essa toda a minha falta**. Porém asseguro serem **criaturas já feitas e que se moveram sem mim**. São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas heroínas. **Virgulam-nas apenas**, para que os homens possam ter delas conhecimento suficiente. (2013a, p. 57-58, grifos nossos)

Mário aborda a questão da criação ficcional e sua relação com o real, isentando, ironicamente, o autor do papel de criador das personagens, ao afirmar que foi Fräulein Elza quem “se contou”, e a ele sobrou o trabalho estético de virgulá-la, “para que os homens possam ter delas [das heroínas] conhecimento suficiente”. A interpretação dessa digressão do narrador pela chave da ironia é possível e explicável por dois importantes motivos, sendo o primeiro deles da ordem do pacto ficcional e o segundo teorizado pelo próprio Mário de Andrade.

A priori, não é possível transplantar uma personagem da realidade, pois, como afirma Candido (2014), não é possível apreender uma pessoa real por completo, qualidade imanente da ficção, o que, como consequência, “dispensaria a criação artística” (p. 65). Ademais, a teoria marioandradiana das duas sinceridades, abordada na introdução, investiga, justamente, os dois “móveis” responsáveis pela criação artística: os secretos e os aparentes. Isso significa que, para o modernista, seria impossível uma criação artística que não estivesse implicada por demandas, conhecidas ou não, do próprio criador que, em seu trabalho, realiza escolhas estéticas no momento da criação. Na passagem “é possível

que uma disposição particular e momentânea do meu espírito tenha aceitado as somas por eles apresentadas, essa toda a minha falta”, do trecho acima, fica clara a implicação do autor na composição que empreende, denominando “disposição” e “toda a minha falta” os “móveis secretos” que o inclinam a contar aquela determinada história.

Em consonância com o conceito de cabotinismo marioandradiano, Lucas (1971), Ramos (1979) e Almeida (1984; 2010) analisam a “virgulação” executada pelo narrador, que constitui, justamente, o processo narrativo, como a ocorrência de ideologias do próprio autor na obra. Para os críticos, o jogo narrativo se configura como uma forma de mascaramento ou de filtro das ideologias e processos psíquicos de Mário, o que significa, propriamente, sua implicação em sua composição, mesmo que ele se afirme distanciado da história que narra. Ramos (1979, p. 82) acrescenta à análise que, apesar de fortemente inclinado para a cultura grega clássica, como mostra o narrador em várias passagens da obra – e como pudemos analisar na seção anterior deste capítulo com a referência a *O Banquete*, de Platão –, o autor ainda se mantém “ideologicamente seduzido pelo discurso social que o constitui”, e seus conceitos e preconceitos podem ser vislumbrados através de suas construções⁶⁹. Intensificando as investigações acima, Leite (1997, p. 12) afirma que:

[...] a “narrativa objetiva” seria um mito. Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, **escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém** – um autor implícito, segundo W. Booth⁷⁰, sempre, ao mesmo tempo, oculto e revelado pelo e no que narra.

Sendo assim, Mário ironiza e reflete sobre o trabalho ficcional e, a partir da utilização assumida de um narrador onisciente intruso (LEITE, 1997), se permite, em *Amar, verbo intransitivo*, uma narração através de pontos de vista diversos – *por trás, de fora* ou *com* a personagem, segundo a nomenclatura de J. Pouillon (1974) – trabalhando ora com a primeira, ora com a terceira pessoas e utilizando-se do discurso indireto livre, de modo a unificar, em muitos momentos, a voz narrativa e a voz dos protagonistas. O autor utiliza, esse tipo narrativo e cria um “eu” crítico, intruso, que exerce a função

⁶⁹ Cf. RAMOS, op. cit., p. 76-103. A estudiosa afirma que a construção de Fräulein Elza é um dos exemplos em que o preconceito do autor se deixa entrever; apesar de uma aproximação entre a preceptora e Diótima, conforme analisado na primeira seção deste capítulo, ser possível, para Ramos, o preconceito de Mário se faz presente na ridicularização e diminuição da primeira em face à segunda.

⁷⁰ Booth (1983) analisa o conceito de autor implícito observando que o leitor sempre cria uma determinada imagem para o autor de um texto. Essa imagem que pode ser chamada de “segundo eu” do autor não é sua própria figura, mas sim uma versão literária criada a partir do escritor real.

distintiva dessa categoria narrativa: comentar. Esses comentários versam sobre a moral e os costumes da época, sobre as personagens do romance, sobre o próprio ato da escrita, ou estão aparentemente desconectados da trama⁷¹. Mário realiza diversas digressões em seu romance *idílio*, a ponto de ter sido criticado por tal estruturação pela crítica contemporânea ao lançamento da obra. Muitos apontaram uma relação muito próxima ao narrador machadiano; ou criticaram as abundantes rupturas no enredo; ou, por fim, o excesso de “freudismo” presente em várias digressões⁷².

A técnica digressiva já era realizada anteriormente, como é possível observar nas obras de Machado de Assis, por exemplo, autor esse considerado influência para a construção narrativa de *Amar, verbo intransitivo*⁷³. Ela se modifica, no entanto, no romance moderno, de modo a fragmentar ainda mais a trama apresentada e, muitas vezes, se apresentar como mais significativa do que o próprio desenvolvimento do processo exterior. Essa interferência do enunciador contribui para a construção do romance *idílio*, já que, através dela, Mário compõe tanto uma análise metalinguística da obra, quanto moral e irônica da burguesia paulistana do início do século XX, bem como de *Fräulein Elza*. Lucas (1971, p. 102), no entanto, afirma que essa presença exagerada da interposição do narrador “viola o ritmo da narrativa e tira parte de seu significado natural de simulacro da vida”.

Isso acontece, pois, apesar de ser uma interferência na obra, os momentos de digressão são aqueles nos quais a voz narrativa distancia da trama tanto a si mesma como o leitor. Como consequência, o autor pode, muitas vezes, perder o fio condutor da narrativa e a ligação entre o imaginário e o concreto⁷⁴. Em contrapartida, no entanto, ele

⁷¹ Friedman (2002, p. 173) define o “autor onisciente intruso” da seguinte maneira: “‘Onisciência’ significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda amplitude de tipos de informações possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão.”

⁷² Cf. ÁVILA (2011). Como resultado da abundante crítica recebida em torno da intromissão do narrador, a edição publicada em 1944, após revisão do autor, apresenta mudanças e alguns cortes em relação à *princeps*, de 1927. Algumas dessas mudanças, significativas para a análise do tema da sexualidade, são analisadas neste capítulo.

⁷³ A respeito da relação entre os narradores machadiano e marioandradiano, cf. ÁVILA (2011); LOPEZ (1981); FIGUEIREDO (2001); LUCAS (1971); CRUZ (2012).

⁷⁴ Analisando comparativamente as edições de 1927 e 1944, é nítida a redução de digressões efetuada por Mário de Andrade. Uma delas, contendo originalmente 28 páginas, foi reduzida a 6 páginas. Essa foi uma digressão bastante criticada, pois apresenta, além de outras questões, o desenvolvimento sexual de Carlos desde seu nascimento, tendo em vista a teoria psicanalítica. É, no entanto, uma digressão bastante

também pode apreciar os acontecimentos de fora. Como resultado, essa composição propicia “um certo distanciamento irônico que acaba chamando a atenção para os implícitos da HISTÓRIA, suas intenções últimas” (LEITE, 1997, p. 28, grafia conforme original). As digressões, que permitem ao “eu” crítico comentar “de fora” as mais variadas questões, concernentes ou não ao enredo, são entendidas, neste trabalho, como um dos mecanismos narrativos a serviço do ocultamento e revelação da sexualidade, através de um narrador cindido e da utilização do tom da dúvida ao longo da obra.

Consideramos, no entanto, inteligente a estratégia de MA de suprimir trechos digressivos para a edição final da obra, pois, apesar de já terem sido lidos à luz da parábase aristofânica⁷⁵, pela crítica, foram utilizados à exaustão na edição *princeps*. Ademais, em suas digressões, Mário brinca com os gêneros e, praticamente, constrói ensaios filosóficos e literários em algumas delas, trabalhando questões que vão desde o papel do narrador em uma obra literária, até a clivagem do homem moderno. Compreendendo essas digressões como ruptura, o autor escolhe momentos exatos do enredo para introduzir seu “eu” crítico, utilizando-se de muitas dessas intromissões em um duplo trabalho de encobrimento e revelação da sexualidade da obra. Entende-se, portanto, que a escolha por esse tipo narrativo específico seja mais um dos mecanismos estéticos empreendidos por MA e que, não há, portanto, como já haviam pontuado Almeida (1984; 2010), Lucas (1971) e Ramos (1979), neutralidade na narrativa criada, e nem mesmo em sua escolha.

Abordando a utilização desse tipo de narrador por Machado de Assis, Leite (1997, p. 29) acrescenta uma questão importante a ser analisada e que dialoga com o uso que dele faz MA:

Mas Machado, antecipando vertentes ultramodernas, utiliza esse narrador intruso como **ruptura da verossimilhança. Seu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade**, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo. (Manteve-se a ortografia original, grifo nosso.)

Machado antecipa vertentes ultramodernas, tendo em vista que esse procedimento narrativo foi bastante utilizado por autores modernistas, como também pode ser

interessante, pois nela Mário aborda a questão da escrita literária, bem como da narração e chega a se expulsar da própria obra, em franca brincadeira com a verossimilhança e o pacto ficcional.

⁷⁵ Vasconcelos (2014) assim define parábase em nota de rodapé: “Parábase: ‘no antigo teatro antigo, espécie de intermédio crítico ou cômico feito pelo coro enquanto o palco estava vazio, em que muitas vezes expunha o autor as suas opiniões ao público’ (Dicionário Caldas Aulete); ‘na comédia grega, ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais’ (Dicionário Houaiss). [...]”. Cf. VASCONCELOS (2014); Figueiredo (2001).

constatado por sua utilização na obra *Amar, verbo intransitivo*, romance moderno que se vale das intrusões narrativas como mecanismo de fragmentação modernista, de diálogo com o leitor e de evidenciação de elementos escolhidos pelo narrador. Além disso, Mário, tal qual Machado, também brinca com o pacto ficcional e com a verossimilhança, deixando claro que o fruidor está “diante de uma ficção”.

Desse modo, problematizando o que afirma Lucas (1972), sobre a violação do ritmo da narrativa como simulacro da vida, Friedman (2002, p. 180) afirma que:

[...] quando a personalidade do autor-narrador possui uma função definida a preencher em relação a sua estória – digamos de ironia, compaixão, âmbito e profundidades filosóficas, e assim por diante – ele não precisa retirar-se para detrás da obra, na medida em que seu ponto de vista encontra-se adequadamente estabelecido e coerentemente sustentado.

Mário de Andrade instaura seu narrador a partir da chave da ironia, o que culmina em uma trama permeada por incongruências, negações e desditos, associações inusitadas, contrastes inesperados e inconsistências que, por sua vez, resultam em indeterminação e na impossibilidade de qualquer interpretação unívoca pelo receptor.

Um exemplo bastante ilustrativo dessa utilização é a digressão em que Mário interrompe a narração do enredo para apresentar, fisicamente, Fräulein Elza ao leitor. A apresentação não é, no entanto, o mero descrever de suas características, como se esperaria, mas sim o cotejo das preceptoras construídas, até aquele momento da história, tanto pelos fruidores, como a que o próprio autor construiu em sua mente. Essa ruptura traz consigo uma das grandes inovações narrativas: o romence aberto, no qual o leitor trabalha no processo de coautoria. Ademais, é uma digressão especialmente significativa do jogo estético de ocultamento e revelação da sexualidade. Vejamos um trecho⁷⁶:

Não vejo razão para me chamarem de vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é o autor dele. [...]
Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso. Outro mal apareceu: cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas para um só idílio. 51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora. Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela. (2013a, p.

⁷⁶ Por ser uma digressão longa, alguns cortes foram feitos, mantendo os elementos mais relevantes para a análise aqui empreendida.

29-30)

O início da digressão apresenta o narrador intruso que, em reflexão sobre a obra, abre-a para a interferência do próprio leitor. O questionamento a respeito do número de receptores de sua obra é, também, uma reflexão e denúncia sobre a falta do hábito de leitura no Brasil (SAGAWA, 2010) e representa bem o trabalho que Mário empreende na obra: uma discussão acerca dos valores burgueses da época. Apesar de parecer deslocado da temática, pontuar um número baixo de fruidores serve ao propósito – depois retomado na obra – de refletir acerca do papel que a cultura e a literatura possuem na sociedade burguesa brasileira do período⁷⁷.

Utilizando-se dessa crítica como ponto de partida, MA aborda a questão ficcional e entende que Elzas já foram construídas por seus leitores. Brincando com a posição superior que o autor teria em relação à obra que produz, Mário afirma que não exigirá dos receptores o abandono das próprias Elzas, criadas conforme as fantasias de cada um. A partir dessa brincadeira, uma outra característica do narrador moderno se desenvolve: a polifonia⁷⁸. Em consonância com Lopez (1981, p. 15), analisamos a polifonia dessa obra pensando em um “romance moderno que põe em diálogo vozes várias, diversos modos de ver, misturando-os sem aviso prévio.”

Em diálogo com Auerbach (2013) e Rosenfeld (2015), o método polifônico, aqui observado na permissão que o narrador dá ao leitor para interferir na criação da personagem, pode ser lido como aparato para a própria criação narrativa de *Amar, verbo intransitivo*, já que MA o coloca, também, como um sujeito cindido e, portanto, como sujeito do não saber. Auerbach (2013) aborda a mudança de paradigma que se instaura em relação a essa figura a partir da mudança do tom narrativo que, no romance moderno, passa a se apresentar como um tom duvidoso, incerto, como já pontuado na introdução deste capítulo. Apesar de ser o enunciador de determinado enredo, ele se apresenta nivelado às demais personagens (ou ao fruidor, como no exemplo acima), sendo que não haveria, nesse caso, uma posição narrativa que fechasse o processo de criação da obra.

Dias (2010), a respeito da polifonia na obra *Amar, verbo intransitivo*, entende a

⁷⁷ Sagawa atenta para o espaço onde se dá o enlace amoroso entre Fräulein Elza e Carlos: a biblioteca. O espaço, utilizado apenas após a chegada da preceptora, já que a família não lê os livros que possui, ironicamente, passa a servir como o local do ensinamento amoroso e como representação da monetarização de todas as relações efetuadas pela burguesia. Cf. SAGAWA (2010). Ademais, outros trechos refletem o distanciamento da família em relação às artes em favor da monetarização de bens e relações.

⁷⁸ Sobre a polifonia na obra *Amar, verbo intransitivo*, cf. SAGAWA (2010); ALMEIDA (1984); LOPEZ (1981); DIAS (2010). In: SAGAWA, Op. cit. p. 143-154.

composição de Mário como resultante de um trabalho de focalização, termo analisado em seu duplo sentido: o enfoque dado à cena e o foco narrativo que a apresenta; sendo que ambos trabalham com a indeterminação. As cenas, na composição modernista, são entrecortadas, interrompidas e repletas de elipses. O foco narrativo, por sua vez, é colocado em jogo, por Mário, de modo a “não tornar possível o reconhecimento da identidade das vozes” (2010, p. 146). Ademais, a professora avalia a dialética nesse jogo do autor, entendendo que o sentido do texto não é dado, apenas, pelo dito, mas também pelo silenciado, afirmando que:

[...] o que Mário constrói em sua ficção é um modo transitivo de discurso, em que o sentido enuncia-se permeado pelas relações entre o que diz e o que fica por dizer, entre o que insinua e recolhe, entre a seriedade e o jocoso, numa “dialética da malandragem”, como observou Antonio Candido a propósito da figura picaresca na literatura brasileira. (2010, p. 147)

Decorrente desse trabalho narrativo, concernente à focalização e à indeterminação, a obra se constitui como um complexo jogo de ambiguidades e múltiplas possibilidades, bastante representativas do homem moderno, porque descentrado, e do narrador do não saber. “De fato, o leitor encontra-se perante um conjunto de relações inesgotáveis, ao qual acrescenta o seu próprio contributo.”⁷⁹ Resultam, das escolhas de Mário, outrossim, a possibilidade de ocultamento e revelação da sexualidade e o bordão narrativo, reiterado em muitos momentos do enredo: “Ninguém o saberá jamais...”. Essa frase é extremamente significativa para a construção da obra modernista, já que a mantém aberta à coautoria do leitor, não encerra sentidos prontos e preestabelecidos pelo autor e simboliza o novo tom narrativo moderno, o tom da dúvida, conforme já aventado anteriormente. Ademais, sua utilização também colabora com o duplo jogo de ocultamento e revelação da sexualidade.

Esmiuçando essa questão, o narrador de *Amar, verbo intransitivo* faz uso do bordão “Ninguém o saberá jamais” em oito episódios diferentes ao longo da trama, sendo que, em apenas um deles, a questão em foco não se relaciona, diretamente, com sexualidade (amor/ sexo). Três momentos em que ele aparece serão aqui apreciados como forma de representação do jogo estético efetuado por MA quando de seu uso. A priori, cabe compreender que Mário mantém a narrativa aberta, ao utilizar-se do bordão, e não responde às questões colocadas pelo próprio enunciador nas cenas em que seu uso acontece. Ademais, as questões são sempre subjetivas, isto é, o que o modernista busca

⁷⁹ “Obra aberta”, In: ALVES, Susana. “E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/obra-aberta/>. Acesso em: jul. 2020.

apreender são os pensamentos e desejos profundos das personagens, seus móveis secretos que, no entanto, para um narrador cindido, não são acessíveis. Portanto, “ninguém o saberá jamais”, já que nem mesmo o criador dessas personagens pode (ou deseja) acessá-los.

Essa questão fica clara ao analisarmos a utilização do bordão na passagem em que a voz narrativa discorre sobre os hábitos brasileiros que Carlos adquire nos encontros noturnos no quarto de Fräulein Elza (e que tanto machucam a moça) e, no momento seguinte, quando a preceptora compreende que sua tarefa estava acabada, ela já havia ensinado tudo o que sabia. Um sentimento, no entanto, insiste, e a moça se questiona se sente algo pelo rapaz. Ao que segue: “O homem-da-vida afirma: Não. E vira o chope. Mas agora se fala tanto nos sentimentos sequestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasias? Ninguém o saberá jamais” (2013a, p. 126). Neste trecho, o próprio Mário elucida a utilização do bordão: ninguém tem acesso ao subconsciente do outro⁸⁰, especialmente em relação a “sentimentos sequestrados”, sabendo que MA utiliza o termo “sequestrado” com o sentido de “recalcado”, algo que está “escondido” da própria pessoa⁸¹.

Outro uso expressivo do bordão acontece na cena em que Carlos não sabe se conta ou não para os amigos sobre sua relação amorosa/ sexual com a governanta da família. Ficando sempre no quase, mas sem contar nada a ninguém, o narrador assim perscruta o garoto:

E com a doce agitação que lhe dava chegar assim no limiar da confidência, percebia que estava crescendo sobre o Carlos de dois meses atrás. Gostava do brinquedo, confesso. Brinquedo consciente? Ninguém o saberá jamais. O limiar da consciência é bem mais difícil de achar que as cabeceiras do rio da Dúvida... Que o digam os psicólogos! Que o digam as penas rotas e mortas em busca desse limiar fugitivo e irônico!... (2013a, p. 91)

⁸⁰ A utilização do bordão, aqui proposta por Mário, dialoga intimamente com a leitura que dele faz Alves-Bezerra (2010), ao afirmar que o modernista ironiza o popular “Freud explica”, instaurando a psicanálise no lugar do não saber.

⁸¹ Riaviz (2003), analisando a terminologia freudiana nos textos de Mário de Andrade, relaciona o termo “sequestro” à operação apontada por Freud como “recaleque”. Especificamente sobre *Amar, verbo intransitivo* e sobre o trecho aqui em análise, a pesquisadora afirma: “Com a expressão ‘sentimentos sequestrados’, o escritor faz alusão aos seus estudos sobre o sequestro, que diziam respeito centralmente à impossibilidade de realização amorosa para os navegadores, e à dissociação entre sexo e sentimento amoroso nos poetas românticos. Para não endurecer a pena do poeta, que exerce o seu ofício graças à polissemia das palavras, ou seja, graças à possibilidade de jogar com os seus múltiplos sentidos, lembremos que o termo sequestro, em sua terminologia, contempla algumas operações que em psicanálise se definem por termos diferentes, como sublimação, recalque, deslocamento, condensação.” (p. 26-27). Essa análise é bastante pertinente à obra *Amar, verbo intransitivo*, na medida em que, nela, o leitor acompanha, também, uma impossibilidade de realização amorosa, de Fräulein Elza, que recalca seu sentimento e o sublima através de seu método de ensino.

O trecho acima apresenta uma riqueza de elementos a serem analisados. A priori, corrobora-se a leitura de que o bordão procura demonstrar a impossibilidade narrativa de conhecer completamente os móveis secretos das personagens – não se sabe se o “brinquedo” é ou não consciente a Carlos. A essa interpretação soma-se a continuidade do trecho, quando Mário afirma a dificuldade de se encontrar “o limiar da consciência”, isto é, a dificuldade em saber se os desejos são conhecidos ou não das personagens. Ademais, o autor cria e mantém uma ambiguidade com a utilização da metáfora “brinquedo”. Afinal, de que Carlos gostava: da sensação de chegar ao limiar da consciência ou de sua relação com Fräulein Elza? Entendemos que ambas são leituras possíveis e muito próximas, já que é a relação com a governanta que suscita os sentimentos experimentados na brincadeira com os amigos, por ser um fato “escandaloso” e que deve permanecer oculto.

A última utilização do bordão, aqui analisada, consta na cena em que Fräulein Elza descobre, em uma “revelação”, que deseja o garoto e o ama naquele momento, ao que segue:

Todos os instintos baixos dela, por que baixos! todos os instintos altíssimos dela, guardados por horas... (altos ou baixos?... ninguém o saberá jamais!) guardados por horas, por dias, meses, surgiam somados numa carreira de estouro que só a exaustão pararia. (2013a, p. 71)

Essa indefinição do narrador, simbolizada pelo bordão, é fundante da obra, pois deixa em aberto justamente a questão do que sente Fräulein Elza pelo garoto. Partindo da dicotomização platoniana do amor, utilizada por Mário, quando da referência a *O Banquete*, de Platão, como vimos na seção anterior deste capítulo, a leitura dos instintos “altíssimos” pode ser lida como o sentimento elevado do amor, enquanto os instintos “baixos” estariam ligados ao desejo sexual. Ademais, é possível interpretar que o autor eleva os instintos baixos, porque do corpo, em “altíssimos”, já que componentes da sexualidade, constituinte da natureza humana.

Retomando a indeterminação referente ao foco narrativo, nota-se que ela pode ser vislumbrada em diversas cenas da obra, no entanto, uma delas, bastante figurativa do trabalho estético, é encontrada apenas na obra *princeps*, de 1927. O narrador apresenta o momento em que Carlos acordou, depois de ter adormecido esperando o horário de se relacionar sexualmente com Fräulein Elza, pela primeira vez, e o “eu” crítico interrompe o enredo no exato momento em que a moça abre a porta de seu quarto para o garoto.

A digressão, realizada como modo de encobrimento da sexualidade, encobrimento

esse explicitado na narração, foi totalmente modificada na versão de 1944⁸² e é emblemática de uma condensação entre autor/narrador e Carlos, condensação essa que não se faz presente desse modo na segunda versão. Mário “se perde” na própria digressão e, ao retornar ao tema, se conforma a Carlos de tal modo que a separação entre eles perde a nitidez. Por ser uma digressão muito longa (sete páginas), apenas o trecho mais relevante para a análise aqui empreendida está transcrito a seguir:

Queria contar e pingavam lembranças a cada instante. Estava no emtanto a construir diversamente o caso. Qual! embora tudo diferente eu não criava o gesto de Carlos antes remodelava gestos conhecidos de que não juro me recordasse porém sentia: eram gestos meus. Me avisou disso a transformação motora operada em mim. [...] Escandalo na rua. Que barbaridade de povo espiando! Que é que não é? O mascarado passa. É Carlos. E as fibras febris vibram, nervos musculos entranhas a populaça irrefreavel das visceras às gargalhadas apontando o bocó. “Mascarado de meia cara”! “É o Mário de Andrade”!

– Pois não sou t’ai! É Carlos Sousa Costa!

“Arara”! “Tira a máscara, futurista de meia tigela”! “Olha o Mário”! Não podia mais escrever. (ANDRADE, 1927, p. 117-118. Manteve-se a ortografia original.)⁸³

A condensação vislumbrada acima chega ao ápice quando a pessoa por detrás da máscara é, ao mesmo tempo, Mário de Andrade e Carlos Sousa Costa. Essa identificação pode ser lida como representação da polifonia do texto e no texto, já que, os leitores da obra, como coautores, também se veem como vozes atuantes; e, como “ecos” de narrativas vividas ou criadas, as vozes se conformam a essa produção literária, corroborando-a ou duvidando dela (ALMEIDA, 1984). Ademais, essa conformação entre autor e protagonista corrobora a leitura de “romance de formação”, no qual acompanhamos a formação de Carlos, da nacionalidade brasileira e da identidade do autor (ALMEIDA, 1984).

Para além da pluralidade de vozes presente no trecho analisado, a questão do mascaramento também é bastante significativa, já que metaforiza o jogo narrativo e linguístico efetuado por MA: quem é(são) o(s) narrador(es) da obra? Quais são as sinceridades presentes – e as ausentes – nas construções estéticas em *Amar, verbo intransitivo*? Ademais, essa questão remonta à criação do casal protagonista da obra – Fräulein Elza e Carlos Sousa Costa –, tendo em vista a construção de “Fräulein”, que lhe

⁸² A escolha de Mário de Andrade pela eliminação de toda essa digressão e substituição por outra que se encontrava ao final da obra, na edição de 1927, é significativa e será analisada no capítulo três desta dissertação.

⁸³ Há muito mais rupturas ortográficas e gramaticais efetuadas por Mário na versão de 1927 em relação à versão de 1944.

possibilita adentrar nas residências burguesas e ensinar o amor “como se deve”, (in)vestida, assim, de certa insexualidade; e Carlos aprende, com essa lição de amor, a vestir a máscara que sua posição social lhe imputa, qual seja, a máscara de varão burguês que sabe conter (ou ocultar) as fomes amorosas e constituir um lar adequado à sua classe. A digressão, neste trecho, serve ainda como mascaramento da cena amorosa/sexual que não deve ser vista pela sociedade e nem pela família do garoto.

Outro trecho ilustrativo do trabalho de ocultamento e revelação da sexualidade, bem como do jogo narrativo, também foi excluído da versão de 1944, contando, apenas, na versão de 1927. Ele remonta ao episódio da apresentação física de Fräulein Elza, cujo trecho inicial já foi aqui apresentado. As sequências à introdução “Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela” são, desse modo, diferentes nas edições de 1927 e de 1944. Retomando, então, da última frase do trecho já apresentado, da edição de 1944, prossegue Mário, na edição de 1927:

Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela.

Já mandei Tanaka chamá-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 idea.

– Tem coragem?

– Ora! não seria a primeira.

Minha chave de autor abre essa porta. (ANDRADE, 1927, p. 26, manteve-se a ortografia original.)

Os dois elementos narrativos analisados até o momento são utilizados por Mário na composição da cena acima: o jogo entre real e ficção e a digressão como mascaramento da sexualidade. A brincadeira com o pacto ficcional fica clara quando o enunciador penetra na passagem, como uma personagem, dialoga com Tanaka (o outro empregado da casa) e aguarda com seu convidado, o leitor, a vinda de Fräulein Elza. Ao descobrir que ela está no banho, o escritor resolve não esperar e, com sua “chave de autor”, abre a porta para que a moça seja conhecida. Essa chave expõe a visão de MA a respeito do narrador onisciente intruso, ou seja, aquele que se assemelha a Deus e nada lhe pode ser ocultado.

Essa digressão inteira é, portanto, uma reflexão sobre a questão da narração e brinca com o poder infinito que ele pode usar, já que Mário ora afirma que não exigirá que sua imagem de Fräulein Elza seja adotada pelos fruidores, abdicando desse poder, ora o

impõe, sobre a própria personagem, abrindo sua intimidade para o público. A ironia aqui se dá na medida em que essa “chave do autor” representa todo o poder narrativo em detrimento da própria vontade da personagem, de se manter resguardada durante seu banho, sendo que, como visto anteriormente, foi ela quem se contou ao escritor. Ademais, com todo esse poder, ele não precisaria esperar no hol para apresentar a governanta. O fato de MA ter suprimido essa passagem na segunda edição é representativo de uma diminuição da ênfase inicialmente dada à sexualidade, que se mostra muito menos explícita após a revisão e, portanto, muito mais velada. Importante observar que isso não significa que ela esteja ausente, mas sim, mais encoberta.

2.5 O modelo como (des)velamento: *Betsabê de Rembrandt*

A necessidade da espera, desse modo, é expressiva, pois sua causa é o fato de Fräulein Elza estar no banho, o que sugere o tema da nudez. Mais significativo ainda é o desvelamento do corpo da preceptora proposto pelo escritor, que tem a ideia de abrir – com sua “chave de autor” – a porta do local onde a moça se banha, para que o leitor possa conhecê-la. As falas finais – “Tem coragem?// Ora! não seria a primeira.” – são relevantes para a dança narrativa de ocultamento e revelação da sexualidade entre receptor e escritor – aí colocados como personagens e, portanto, protagonistas da ação.

Seria necessário coragem para penetrar o cômodo de uma dama enquanto ela se banha, em decorrência do contexto burguês de criação da obra; no entanto, como resposta, o fruidor descobre que “não seria a primeira”. Em trabalho de encobrimento, reiterado ao longo da obra, o narrador se vale de uma sentença inacabada e a elipse se instaura, deixando seu interlocutor à espera do complemento que falta, mas não é apresentado. Essa sugestão, realizada após as cenas iniciais, em que o receptor pode apenas conjecturar sobre qual é o papel da moça na residência burguesa, encoberto pela metáfora da “fraqueza”, dentre outras, compele ao trabalho de coautoria, uma vez que insinua o desejo do leitor encoberto/revelado pela figura por ele construída para a moça, já que “cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia” (2013a, p. 29). Ademais, o não complemento é fundamental para a criação de *Amar, verbo intransitivo*, já que, como afirma Dias (2010), o texto se tece tanto pelo dito, quanto pelo silenciado. Esse é um caso emblemático de como o silenciamento do narrador produz significação através do trabalho de coautoria realizado pelo leitor, afinal, “não seria a primeira” o que? Vez que ele veria uma mulher nua? Que veria Fräulein nua? Que ela se desnuda para alguém? Como vemos,

interpretações bastante diversificadas e plausíveis são possíveis para esse trecho, todavia, todas elas passam pela temática da sexualidade.

A cena, por fim, é marcadamente irônica, já que, linhas acima, MA afirma que seria desagradável descrever fisicamente a preceptora sem que os fruidores, antes, tivessem “qualquer familiaridade com a moça” (2013a, p. 29) e, no entanto, resolve utilizar sua “chave de autor” para apresentá-la em plena nudez. A retirada desse trecho é bastante significativa, já que sem ele, duas questões importantes deixam de ser vislumbradas: a visão de Mário sobre o trabalho do narrador – a ideia de “chave do autor” não aparece na segunda edição em nenhum momento da obra –; e a sexualidade fica muito mais encoberta e menos marcada sem a sugestão da nudez da moça. Ademais, a maior dissimulação da nudez expande as possibilidades de leitura da preceptora que, na segunda edição, está toda (en)coberta. É importante pontuar, no entanto, que a sequência a este trecho é a mesma nas duas versões e, em nenhuma delas, a nudez de Fräulein Elza é explicitada. Porém, através do trabalho de ocultamento/revelação, o leitor, simultaneamente, pode e não pode vê-la no banho, já que Mário utiliza a referência a uma tela de Rembrandt para contrapor ao corpo da preceptora. Há a revelação do corpo de Betsabê, demandando conhecimento da obra, para observá-lo, no entanto, não há a explicitação do corpo da governanta, encoberto pelo véu da comparação. Desnuda, perante o receptor, está Betsabê; Fräulein Elza, no entanto, tem seus contornos apenas esboçados. Abaixo, ambas as telas representativas de Betsabê, de Rembrandt, utilizadas por Mário:

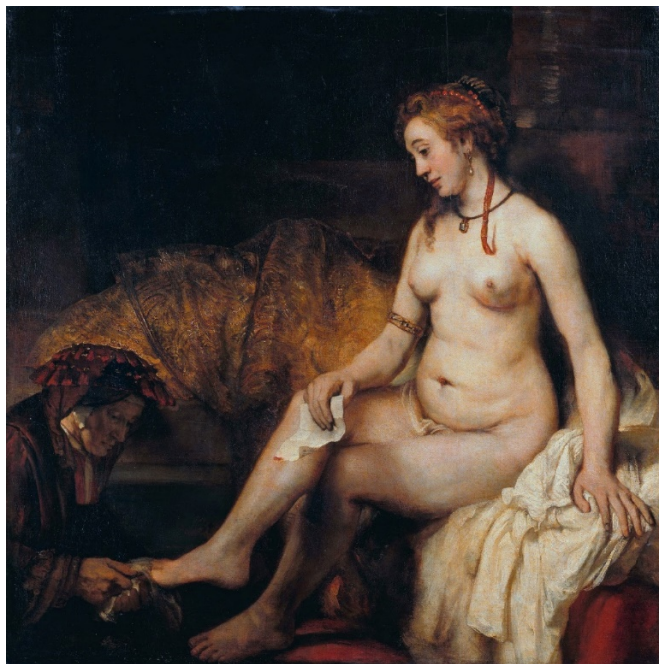


Figura 1 – O banho de Betsabé. Le Musée du Louvre. Rembrandt van Rijn, 1654



Figura 2 - The Toilet at Bathsheba. New York Metropolitan Art Museum. Rembrandt van Rijn, 1643.

No trecho em que compara Fräulein Elza a Betsabê, Mário contrapõe duas obras do mesmo autor sobre o mesmo tema: “Se não fosse a luz excessiva, diríamos a Betsabê, de Rembrandt. Não **a do banho** que traz bracelete e colar [fig. 1], a outra, **a da Toilette** [fig. 2], mais magrinha, com traços mais regulares” (2013a, p. 30, grifos nossos). Cruz (2012), em estudo sobre *Amar, verbo intransitivo* e o expressionismo alemão, aborda a questão da escolha de MA, salientando dois aspectos importantes da representação pictórica da mulher, na tela escolhida pelo modernista como base comparativa para a governanta: a priori, o apelo sensorial evocado por seu sorriso provocador e a não

ornamentação da mulher. Quanto ao sorriso, Cruz (2012, p. 70), afirma que:

É a primeira *Betsabê* que tem algo de sensorial, o sorriso provocador (parecido com o sorriso malicioso das mulheres pintadas por Cranach), o que combinaria com a versão bíblica oculta nos Evangelhos da Betsabê-prostituta, uma vez que o lado feminino da genealogia de Cristo não explora quatro prostitutas: Tamar, Raab, Rute e Betsabê.

MA, escritor extremamente erudito e conhecedor das obras dos mais diversos autores – seja nas artes plásticas, na literatura ou na música – cita o alemão Lucas Cranach (1472-1553) ao realizar a composição de *Fräulein Elza* e a situa na posição entre a *Betsabê* de Rembrandt e as obras de Cranach – “Isso: Rembrandt, quase Cranach” (2013a, p. 30). Situando-se, mais uma vez, no limiar, a preceptora é colocada, neste caso, no entre-lugar da prostituição: “Essa dinâmica continua na índole moral da personagem, afinal, Betsabê fora ou não prostituta?” (CRUZ, 2012, p. 70).

Utilizando, então, de uma representação pictórica da Betsabê nua, em seu banho, Mário cria a base comparativa para sua personagem que, no entanto, não seria um Rembrandt puro, mas há um “toque” de Cranach nela, salientando que este último é conhecido pela malícia sensual em suas obras. Essa construção reforça o trabalho estético de ocultamento e revelação da sexualidade que Mário realiza ao longo de toda a obra, trazendo à tona as dualidades e ambiguidades da figura da moça. Afinal, *Fräulein Elza* cumpre, às escondidas, seu papel na residência dos Sousa Costa e “essa atitude tem mais a ver com a aparência da Betsabê-prostituta, questão delicada. Ela não deve parecer uma prostituta, e sim, uma diligente governanta” (CRUZ, 2012, p. 71).

É neste momento que os ocultamentos se tornam mais significativos para a manutenção das aparências da família Sousa Costa perante a sociedade burguesa e da imagem da moça para si mesma. Para corroborar essa questão, a escolha de Mário pela segunda tela de Rembrandt⁸⁴ também é expressiva, já que, segundo pesquisa de Cruz (2012), as prostitutas deixam de ser retratadas com maquiagem e ornamentos representativos de sua função e será a simplicidade de sua forma, saturada, no entanto, por seus vícios, que representará seu caráter. Sobre essa questão, afirma Cruz (2012, p. 71):

A imagem da Elza-Prostituta, idílica, veladamente, bíblica, é representação

⁸⁴ Seguimos, para a ordenação das telas, as referências que Mário de Andrade faz na obra, negando a tela mais recente (figura 1) em favor da mais antiga (figura 2). Essa ordenação é o contrário daquela realizada no estudo de Cruz (2012).

santificada e não pode ostentar riqueza, por isso, a segunda Betsabê de Rembrandt, a leitora da carta, pintada com bracelete e colar, vai ser descartada. A alemã deve mostrar simplicidade diante da riqueza dos Sousa Costa.

De modo a manter sua sexualidade encoberta e, conseqüentemente, seu papel em Vila Laura, Fräulein Elza está, quase sempre, no limiar, já que deve seduzir, porém, sem que isso seja notado e notável. É por esse motivo que, ao chegar à mansão, a moça veste-se com “rijeza militar” e em tom pardo.

A escolha pela segunda representação em detrimento da primeira, então, traz uma inquietação: os locais onde Betsabê se encontra em cada uma delas. Para além da análise feita por Cruz (2012), cabe ressaltar que a segunda tela apresenta Betsabê em um espaço aberto, natural, enquanto, na primeira, a mulher parece se encontrar em um recinto fechado, com apenas uma acompanhante. Sabendo que, de acordo com a narrativa bíblica, no segundo livro de Samuel, Betsabê era casada com o guerreiro Uriah, mas teve sua beleza cobiçada pelo rei David, quando este a viu banhar-se, a temática do banho é fundamental e tem estrita relação com a sexualidade, tanto na história bíblica, quanto nas possíveis leituras em relação a Fräulein Elza. A segunda representação, desse modo, retratada em um ambiente aberto, bem como o olhar da moça dirigido ao observador da tela, permitem pressentir um caráter de sensualidade muito menos aparente do que os ornamentos presentes na primeira representação, porém, ainda assim, bastante significativos de um jogo erótico. Ademais, na primeira tela, Betsabê deixa transparecer certo conflito, após receber a carta do rei solicitando que fosse a seu palácio – o que culmina em adultério –, enquanto na segunda tela, a mulher aparenta certa consciência de si. Oculta nessa comparação, a professora pode iniciar seu trabalho na residência burguesa.

Para finalizar a análise dessa digressão, em que a governanta é apresentada em sua composição física, um último ponto deve ser observado, no trecho que segue e que é o mesmo em ambas as edições da obra:

Fräulein não é bonita, não. Porém traços muito regulares, coloridos de cor real. **E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo pertence, agrada, não agrada?** (2013a, p. 30, grifos nossos)

Esse trecho tem especial importância, pois ele aborda, literalmente, a questão do encobrimento do corpo da moça e a reação do narrador a isso – “olhar com mais

franqueza”. Na construção de 1927, o trecho acima fica muito mais claro, já que o leitor sabe que a preceptora está no banho, no entanto, na construção de 1944, pode-se aventar a possibilidade a partir da obra artística escolhida como base de comparação. O ponto principal deste trecho é a possibilidade de “olhar com mais franqueza” para o corpo da moça depois de vestido. De acordo com o Dicionário Online Michaelis, “franqueza” possui cinco acepções, das quais utilizaremos três, sendo a última pouco usual: “[...] 2. Lealdade aos princípios.; 3. Atributo de generoso.; [...] 5. Permissão para livre acesso⁸⁵”.

Demonstrando certo pudor, a voz narrativa parece brincar com a ideia do coberto e do descoberto, sendo que haveria maior bem-estar na observação de Fräulein Elza quando coberta, do que quando descoberta, já que isso mostraria uma “lealdade aos princípios” burgueses do período. Porém, por que, então, vislumbrá-la no banho? Podemos ler esse trecho, mais uma vez, na chave da ironia de um narrador que sabe a dança que efetua com seu leitor ao (des)cobrir a história de um ensinamento do amor, permeado pelo tabu da sexualidade e do sexo. Ademais, Mário brinca com a permissão em “a gente **pode** olhar”, de modo a cumprir com os ditames sociais – sendo que, na versão de 1927, recusa-se a comportar-se de tal modo, utilizando-se de sua “chave de autor” para descumprir um preceito social de recato – e, ao afirmar que “isso que fica de fora e ao mundo pertence agrada”, demonstra-se satisfeito em ver aquilo que a dama **pode**⁸⁶ mostrar e, sendo mostrado, já não lhe pertence mais.

A partir da acepção de “atributo de generoso”, é possível, também, em comparação ao trabalho narrativo, analisar essa cena como se MA fizesse um pacto com o receptor e propusesse que ele visse apenas aquilo que o narrador se permite – por recato?; por brincadeira?; por ser o detentor da “chave do autor”? – mostrar, afirmando que o que pode ser manifestado, por si só, já agrada, “não agrada?”. Há, ainda assim, uma ironia nessa leitura, já que fica claro para o leitor que Mário está disposto a revelar, mesmo que de modo dissimulado, mais do que deveria/ poderia. Seria, desse modo, uma grande generosidade utilizar-se de sua “chave de autor” para abrir as portas dos recintos mais reservados e, por que não, proibidos.

Por fim, a última acepção, a menos usual, “permissão para livre acesso”, é a que parece mais interessante tendo em vista a temática do amor venal. Essa acepção possibilita

⁸⁵ “Franqueza”, In: Dicionário Online Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=franqueza>. Acesso em: abr. 2020.

⁸⁶ Há um outro interdito, aqui, não aventado na obra: aquilo que a dama **pode** mostrar para manter sua imagem. A “rijeza militar” de Fräulein Elza, quando de sua chegada na mansão, estimula, justamente, a visão de recato em relação à sua pessoa.

leituras diversas de acordo com a edição analisada, o que é bastante significativo em relação ao trabalho de revisão efetuado por Mário de Andrade. A edição de 1927 permite relacionar essa “franqueza” com a “chave de autor” que, por sua vez, permitiria ao fruidor livre acesso às verdades escondidas, bem como ao corpo nu da preceptora. Já na edição de 1944, outra possibilidade se apresenta: Mário pode estar brincando com as permissões sociais e incitando o leitor à manutenção de suas próprias fantasias ao excluir a referência ao banho e à sua decorrente nudez. Desse modo, com o corpo já coberto pelas roupas, “agrada, não agrada?” ver o que está despido e, mais do que isso, imaginar o que está coberto.

Essa possibilidade de leitura dialoga, inclusive, com a dança amorosa realizada por Fräuelin Elza em seu ensinamento de amor, já que ela ora se adianta, ora se recolhe, ao perceber o avanço de Carlos. O “livre acesso”, no caso da edição de 1944, se dá tanto por aquilo que está descoberto e, portanto, “ao mundo pertence”; quanto pelo desnudamento da moça efetuado pela imaginação do receptor, já que cada qual utilizou da própria fantasia para criar sua Fräulein Elza.

Outras duas digressões, bastante relevantes para a análise aqui empreendida, serão analisadas no capítulo seguinte, e são elas: a modificação realizada, para a edição de 1944, na digressão que oculta a primeira relação sexual entre Carlos e a preceptora e a digressão, da edição de 1927, totalmente suprimida em 1944, que aparece após a conversa entre Felisberto e a governanta, quando esta decide ficar na residência⁸⁷.

Um último encobrimento realizado por Mário de Andrade é observado ao cotejar a edição *princeps*, de 1927, e a edição de 1944. O episódio analisado é aquele no qual Fräulein Elza e Carlos estão inquietos por não conseguirem lembrar como é a palavra “Geheimnis⁸⁸” em português. A longa cena é praticamente a mesma nas duas edições, porém, para a de 1944, Mário suprime, em momentos distintos, duas passagens, conforme comparação a seguir: “Lhe parecia que a mãe o pai as irmãs os criados todo o universo conhecia **o sentido daquela palavra... Isso implicava desvendarem imediatamente** as relações dele com Fräulein...” (ANDRADE, 1927, p. 135, grafia conforme o original), na edição de 1944, temos: “Lhe parecia que a mãe, o pai, as irmãs, os criados, todo o universo conheciam as relações dele com Fräulein...” (2013a, p. 95-96). Nesta primeira passagem, é possível perceber que o texto de 1944, com a omissão do motivo do desespero do garoto,

⁸⁷ Apesar de serem, também, um trabalho narrativo, como os demais aqui abordados, são digressões representativas do tema da sexualidade que analisaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

⁸⁸ “Geheimnis” é traduzida como “segredo”, em português.

deixa a questão da sexualidade mais encoberta, já que “Geheimnis”, como deslocamento metonímico do que acontecia em Vila Laura, entre o casal, explicitaria todo o “segredo”.

O segundo trecho modificado é o que segue:

Sabe a tradução, isso sabe. Porém não pode dizer! Por que razão? **E nasce a certeza esquisita que si não diz, si o som se recuza a vir é por causa de Carlos. A palavra está presa por Carlos. Depende dêle.** Estranho. (ANDRADE, 1927, p. 139, grifo nosso)

Sabe a tradução, isso sabe, porém não pode dizer! Por que razão? Estranho... (2013a, p. 99)

O encobrimento se dá, novamente, em relação à causa encontrada pela preceptora para descobrir a tradução da palavra. Com a causa especificada, a leitura é direcionada e fica claro ao leitor que esse esquecimento se dá em decorrência do ato de amor, que deve permanecer secreto. Na versão de 1944, a relação não é estabelecida, e resta ao fruidor fazer esse preenchimento. Cabe ressaltar que o encobrimento, mesmo na segunda versão, mantém o segredo até mesmo para o receptor, que só descobre o sentido da palavra quando o casal finalmente se recorda e, assim como Sousa Costa, compreende que o enlace amoroso entre o casal já se realizou⁸⁹.

Por fim, consideramos que as referências a obras, autores e artistas também podem ser vislumbradas como forma ambivalente de (des)cobrir a questão da sexualidade, já que nem todas as obras e escritores são de conhecimento do leitor que, no entanto, pode buscar por esse desvelamento, bem como mais uma maneira de convidá-lo a ser coautor na produção da obra.

Conclui-se, portanto, que a construção do romance moderno se dá a partir de uma série de fatores resultantes das transformações sociais e culturais, conformadas por um *Zeitgeist*, sendo que dois desses elementos – o homem moderno e o narrador onisciente intruso, ambos cindidos – são significativos para a composição do romance modernista *Amar, verbo intransitivo*. A voz narrativa de Mário de Andrade utiliza de seu não saber total para brincar com a temática tabu de sua obra, (des)velando a questão sexual fundante da trama. Além disso, a protagonista, Fräulein Elza, possibilita, por ser um sujeito moderno, sua entrada em uma residência burguesa, a concepção de um romance idílico e a ambivalência do fato amoroso/ sexual. Constitui-se, portanto, como personagem pendular em relação ao social e ao erótico.

⁸⁹ A cena do esquecimento da tradução de “Geheimnis” será esmiuçada no capítulo seguinte.

3. “É coisa que se ensine o amor?”

Amar, verbo intransitivo é, sobretudo, uma obra acerca das aparências, ou melhor, daquilo que está oculto sob o aparente. Incorrendo no risco de dizer o óbvio, já que “a literatura está na **iminência** de uma revelação, não **na** revelação” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2010, p. 233, grifos nossos), asseveramos a afirmação acima, partindo da tese de que o trabalho estético de ocultamento e revelação, especialmente da sexualidade, é fundamental para a efetivação do romance idílio, tal como proposto por Mário de Andrade, assim como para a crítica à burguesia paulistana da época.

Mário, todavia, utilizando-se de um tom narrativo satírico, suaviza o aporte crítico da obra, que seria muito mais densa e, talvez, até mesmo opressiva, em decorrência de sua temática. Assim, ainda que desenvolva uma história pautada em um tabu social⁹⁰, o modernista opta por empreender um tom de deboche e descontração, fato que postula a ironia como moldura na qual se conforma o texto.

A construção da família Sousa Costa, portanto, resulta em cenas satíricas, muitas vezes engraçadas, que ironizam suas várias tentativas de encobrimento⁹¹. Em passagens explícitas ou através do jogo linguístico efetuado por Mário, a trama se desenvolve, no entanto, a partir do principal encobrimento da trama, previamente analisado: o contrato de amor venal⁹².

Adensando a crítica construída até aqui, interpretamos que o ocultamento da sexualidade na composição da protagonista não proporciona, apenas, sua entrada na residência burguesa com as funções encobridoras de governanta e professora, mas também, possibilita sua constituição como personagem do limiar, que condensa papéis, de “aventureira” a “mãe”. Mário compõe a preceptora através da sobreposição de

⁹⁰ Sobre a sexualidade como tabu, Paz (1994) postula o caráter duplo da sexualidade (e do sexo) caracterizando-a como, simultaneamente, destruição e criação. O sexo propicia a continuidade da sociedade, com a procriação, todavia, é instintivo e subversivo, e está além do controle do homem: “[...] o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática de sua sexualidade.” (p. 17). Desse modo, uma regulação social, regida por tabus e proibições, tornou-se necessária como modo de proteção da própria sociedade.

⁹¹ Alguns dos exemplos mais significativos de explicitação dos ocultamentos realizados pela família são: a apresentação de Higienópolis e o “macaqueamento” dos novos ricos (esta cena está transcrita no capítulo um desta pesquisa); a composição da vistosa biblioteca da família, cheia de livros caros e edições valiosas, porém, jamais lidos; a construção de Maria Luísa, personagem maldosa que, no entanto, é vista como a filha graciosa de d. Laura e o pacto de silenciamento, firmado entre d. Laura e o marido, a respeito das idas deste ao Vale do Anhangabaú (encobrimento metonímico para “bordéis”).

⁹² Esse encobrimento não está, necessariamente, ligado à sexualidade, como na divertidíssima cena do trem, acrescentada por Mário na versão de 1944, na qual a família, metaforicamente, tenta se “equilibrar” nos costumes burgueses, porém, os solavancos do trem os impedem de manter a figura necessária, de sobriedade e pudor. Cf. p. 114-123 da edição de 2013.

metáforas, e brinca com deslizamentos metonímicos de sentidos, que serão analisados ao longo deste capítulo, juntamente com o jogo estético empregado para a elaboração do tema da sexualidade do casal protagonista.

Apesar de claramente ligada a esse casal, a sexualidade, por ser inata ao homem⁹³, também constitui os demais membros da família: Sousa Costa e d. Laura – isoladamente, ou em relação – e as filhas do casal⁹⁴. No entanto, as reiteraões acerca do tema nos apontam para o mérito de uma análise mais detida dos protagonistas e do desenvolvimento de sua relação erótico/amorosa. Quando interessantes para a composição analítica, todavia, outras personagens, recorrências ou imagens também serão examinadas.

Neste capítulo, portanto, sem a pretensão de dogmatismos que esgotem a obra, propomos a investigação do trabalho estético efetuado por Mário, a partir, principalmente, do exame dos paralelismos, dos jogos semânticos, das imagens, das recorrências e das posições narrativas.

Cabe delimitar, de antemão, a leitura de “sexualidade” efetivada por esta pesquisa. Selecionamos a definição de Paz, empreendida em sua célebre obra sobre o tema – “A dupla chama” (1994) – na qual o caráter de duplicidade sempre presente nos parece significativo em diálogo com *Amar, verbo intransitivo*. Assim o ensaísta define “sexualidade”: “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor.” (p. 7).

3.1 De “aventureira” a “mãe de amor”: a ficção dentro da ficção

Analisada como personagem do limiar, Fräulein Elza é elaborada a partir de variados processos estéticos, utilizados por Mário de forma simbólica, o que implica dizer que é a forma “do duplo sentido, *do signo que não se limita a designar um sentido primeiro, mas dá acesso a um sentido segundo através do primeiro*” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2010, p. 232, grifo do autor). Ou seja, a moça não é encerrada sob um único sentido, ou um único papel dentro da trama; diversamente, ela é constituída através de deslocamentos simbólicos que a complexificam e mantêm, para o leitor, a “pergunta que

⁹³ Paz (1994) se refere à sexualidade como “a dupla chama da vida”. Para o autor, a sexualidade é inerente à vida. (op. cit., p.7).

⁹⁴ A doença de Maria Luísa, que a acomete após a brincadeira de família arruinada pelo irmão, por exemplo, pode ser lida como um encobrimento de ferida narcísica sofrida pela rejeição de Carlos, que não mais efetua jogos eróticos com as irmãs, substituídas por Fräulein Elza (ALVES-BEZERRA, 2010).

se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: ‘Quem é você?’” (PAZ, 1994, p. 12), além da questão primeira da literatura: o duplo sentido – Elza é e não é uma prostituta; é e não é uma mãe⁹⁵.

Fräulein Elza não é uma personagem que tem o “completo conhecimento de si” (2013a, p. 25) apresentado ao leitor logo nas primeiras páginas, estrangulando sua curiosidade. Diversamente, sua composição se dá de modo paulatino, ao longo de toda a trama, através de diversos procedimentos estéticos, como: as antíteses, os eufemismos, as metonímias e metáforas, os desditos e negações, dentre outros. Ainda, três outros elementos são fundamentais para sua composição: seu método de ensino, seus devaneios de relação marital e sua dicotomização entre homem-do-sonho e homem-da-vida, com os quais se defende de uma outra posição social e se configura complexa e diferente, e aos quais o leitor tem acesso através da onisciência narrativa.

Resultante de uma construção gradual, a protagonista feminina, que, à primeira vista, parece estabelecida desde a cena de abertura – encerrada sob o símbolo da “aventureira” –, surpreende o leitor com a complexidade crescente de sua figura. Desse modo, analisar sua construção demanda um exame que percorra toda a trama, em busca dos procedimentos estéticos empregados por MA. Sem a pretensão de encerrar sentidos para a personagem, empreendemos o caminho proposto por Passos (1986, p. 2), no qual “imagens, cenas, repetições, metáforas, tessituras, palavras-chave, nomes, lapsos etc. constituirão indícios fundamentais para se desvendar o sujeito e sua articulação literária.”. Ademais, em diálogo com o saber psicanalítico, quando iluminador de sentidos outros, “a operação se baseará nos procedimentos oníricos de condensação, deslocamento e figuração por símbolos, processos que, em certo sentido, funcionam de modo análogo aos tropos da tradição retórica” (PASSOS, 1986, p. 2), como a metáfora e a metonímia, por exemplo. Afinal, como afirma Meneses (2004) sobre esse diálogo, a “Leitura (psicanalítica? literária?) – leitura desvendadora atenta à carga corporal, à carga concreta, material, da expressão.” (p. 32).

Muitas são as cenas que corroboram a leitura aqui empreendida, no entanto, selecionamos aquelas que consideramos centrais para a percepção do deslizamento de sentido que ocorre na estruturação da protagonista e que vão desde a abertura do romance

⁹⁵ Nossa assertiva dialoga com a análise feita por Davi Arriguuci Júnior em ensaio já citado, quando o crítico discute acerca da problemática de Ugolino, em *A divina comédia*, ou de Capitu, em *Dom Casmurro*. Segue trecho para breve esclarecimento: “Talvez se possa dizer algo parecido do enigma de Capitu. Capitu traiu ou não traiu? Pode ter traído. Essa é a resposta, a resposta da ambiguidade.”. Cf. Op. cit. p. 233.

– significativa para variados desdobramentos na obra – até depois do primeiro final, quando acompanhamos Carlos em seu luto. Seguimos, então, o decurso da trama, afinal, a composição da preceptora se dá de modo paulatino, ao longo de seus acontecimentos.

Iniciando a análise a partir da cena de abertura do romance idílio, nota-se que o jogo linguístico de encobrimento e revelação realizado por MA se mostra atuante, já que tanto o tema quanto a construção da protagonista feminina, Fräulein Elza, podem ser vislumbrados pelo leitor, ou seja, prostituição e prostituta já estão entrevistados, mesmo não sendo, em momento algum da obra, nomeados como tal. Essa escolha de Mário é instigante, já que, ao invés de criar uma narrativa na qual o enredo se encaminhasse para uma grande revelação sobre a moça e seu verdadeiro objetivo na residência da família, o autor, logo de início, deixa entrever motivo e personagem, sem grandes “mistérios” (2013a, p. 19). A escolha é significativa, pois o encobrimento social é necessário, assim como em relação aos filhos; no entanto, Fräulein Elza não deseja que a função para a qual foi contratada seja ocultada da matriarca e o orgulho com que parece se referir à própria profissão intriga Sousa Costa e, possivelmente, o leitor. Este, no entanto, conhecerá melhor a moça, com o desenvolvimento dos acontecimentos e poderá ressignificar as impressões iniciais.

Após a leitura dessa cena, portanto, o leitor pode crer na falácia de um livro facilmente acessível, com uma protagonista plana, sem grandes desdobramentos. Essa é, no entanto, uma falsa percepção, porque, apesar de compor uma trama simples, MA empreende um elaborado jogo linguístico na composição do tema e da protagonista, através de declarações que, entretanto, não dizem tudo, pois versam sobre um dos grandes mistérios humanos: a sexualidade, com seu caráter sempre duplo. O que se destaca na composição do autor, desse modo, é o não convencionalismo da preceptora que, estrangeira e, portanto, incompreensível aos brasileiros, possui um método de educação “todo dela” e não se enquadra na categoria prototípica de uma prostituta. Assim, na passagem inaugural, que poderia ser lida como bastante esclarecedora, tema e personagem são apenas entrevistados, ou seja, presentidos, pois Mário não os nomeia, o que encerraria os fatos narrativos em uma única possibilidade.

O narrador de *Amar, verbo intransitivo*, então, enceta uma dança erótica com seu leitor, assim como, paralelamente, Fräulein Elza o faz com Carlos, já que ambas as danças são movidas pela imaginação⁹⁶. No ato narrativo, MA ora elucida alguns elementos da

⁹⁶ Paz (1994) compara o trabalho poético com o erótico. Consideramos essa leitura pertinente, também, para o texto em prosa, tendo em vista que o caráter da imaginação atua na Literatura de modo amplo. Além

composição da preceptora, ora retoma o tom lacunar, trabalho empreendido desde a primeira cena, transcrita na íntegra, a seguir:

A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas, **Sousa Costa** largou por despedida:

– Está frio.

Ela muito correta e simples:

– Estes fins de inverno são **perigosos** em São Paulo.

Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.

– E, senhor... sua esposa? está avisada?

– **Não!** A senhorita compreende... **ela é mãe. Esta nossa educação brasileira...** Além do mais com três **meninas** em casa!...

– Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos **mistérios. Se é para o bem do rapaz.**

– Mas **senhorita...**

– Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por **aventureira, sou séria.** E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber **o que farei lá.** Tenho a profissão que uma **fraqueza** me **permitiu** exercer, nada mais nada menos. É uma **profissão.**

Falava com a **voz** mais **natural** desse mundo, mesmo com **certo orgulho** que Sousa Costa **percebeu sem compreender.** Olhou para ela admirado e, **jurando não falar nada à mulher, prometeu.**

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pãam... Entrou de novo no quatinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. **Penca de livros** sobre a escrivaninha, um **piano.** O retrato de **Wagner.** O retrato de **Bismarck.** (2013a, p. 19, grifos nossos em negrito)

Com um início *in medias res*, com a trama já em desenvolvimento, MA trabalha, nesta primeira cena, a introdução das personagens. A princípio, temos a oposição entre Sousa Costa e “ela”, ainda não nomeada, e o prenúncio da ambientação da trama: São Paulo, em fins de inverno. Ele calça as luvas e é referenciado por seu sobrenome – metáforas que representam seu poder financeiro e sua classe –; ela, antiteticamente, é “muito correta e simples” e referenciada apenas por um pronome pessoal. A alusão ao perigo dos fins de inverno pode ser lida, também, como uma forma de caracterização do contrato que está sendo firmado naquele momento, através do deslizamento de sentido: o perigo em relação à transitividade do verbo amar e o perigo de o caso vir a público⁹⁷.

disso, Mário trabalha a linguagem da prosa através de procedimentos afins à poesia, sendo a plurivocidade e a ambiguidade alguns deles, centrais na presente análise.

⁹⁷ Não retomaremos, aqui, a questão do perigo dos fins de inverno; todavia, ao longo da obra, Mário reitera essa questão, sempre ligada ao fator sexual. Há episódios em que o inverno aparece como prenúncio de um acontecimento ligado à sexualidade, como, por exemplo, na p. 69: “Espreitam. Que espreitam? Esperam. Que esperam?... Carlos soturno. Esta dorzinha no estômago... O inverno vai chegar...”. Esta é a cena intermediária, na qual o leitor não sabe se Fräulein Elza irá embora de Vila Laura ou se continuará seu trabalho, entre a conversa com os pais de Carlos e a cena do primeiro beijo do casal. “Espreitam” e “esperam” (o leitor e as personagens) a decisão final e o “inverno” que vai chegar pode ser lido como a relação amorosa entre preceptora e aluno. Na página seguinte, “Escritório úmido, frio, fechado no silêncio. Os últimos calores do outono derretiam a luz lá fora e esta, escorrendo pela janela entrecerrada, se coagulava no tapete.”, “os últimos calores do outono” prenunciam a confissão de amor/ desejo que Carlos quer fazer

A escolha narrativa pelos determinantes “correta e simples” é interessante e adquire novos contornos à medida em que a leitura avança, nesta mesma passagem. A princípio, sem qualquer desvelamento de quem são as personagens e da temática da obra, “correta” é lido em seus significados habituais, ligados às ideias de honestidade, dignidade, integridade moral e correção; assim como “simples”: “Que não tem luxo ou acréscimos aparatosos; singelo; Que não é complicado, que é fácil de compreender ou utilizar; Que não apresenta outros sentidos ou conotações; normal; comum”⁹⁸. “Ela”, até este momento da leitura, é construída, pelo leitor, como uma moça honesta e sem luxos, talvez por uma questão de classe – leitura que será confirmada ao longo da trama.

A possibilidade de entrever o contrato entre ambos, todavia, acontece na sequência da cena, quando Fräulein Elza pergunta se a esposa do sr. Sousa Costa está avisada. As exclamações e reticências na fala do burguês, ao responder o questionamento da moça, revelam surpresa pela possibilidade – jamais cogitada por ele – de contar para a esposa, d. Laura, que ele havia firmado um contrato para iniciar sexualmente o filho do casal⁹⁹, já que essa seria uma decisão unicamente do âmbito masculino, como podemos depreender dos argumentos utilizados pelo homem. Ademais, a mãe poderia discordar da decisão tomada.

O “Não!” nos aparece como resposta pronta e assustada, entoado com espanto – representado pela exclamação – diante da possibilidade apresentada, seguido por uma justificativa, entrecortada pelas reticências, em um discurso que não se revela todo, é incompleto, mas pressupõe conhecimento e preenchimento por parte dos interlocutores – Fräulein Elza e o leitor. A justificativa, entretanto, é pautada na impossibilidade de dar ao conhecimento da figura feminina, no caso d. Laura, temas relativos à sexualidade e ao amor venal; temas esses que não são nomeados, mas pretendem-se subentendidos por aqueles que estão participando da comunicação.

O interdito em relação ao feminino fica bastante claro na construção da resposta do patriarca, cujo argumento se efetua através da alusão às mulheres de sua casa – a mãe e as três meninas. A exclusão da preceptora desse grupo, mesmo que subjacente à fala de

à professora, em meio a um enorme sentimento de angústia e vergonha. Ademais, Maria Luísa fica doente em decorrência dos ventos frios do inverno, que encobrem sua decepção pelo distanciamento do irmão, que não mais realiza jogos eróticos com ela. O inverno, deste modo, pode ser lido como uma representação do desejo e um prenúncio das transformações que a realização desse desejo acarreta na família Sousa Costa.

⁹⁸ “Simples”, In: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/simples/>. Acesso em: jul de 2020.

⁹⁹ Ainda não é possível inferir, nesta cena, que o contrato firmado seja para a iniciação sexual do jovem Carlos.

Felisberto, fica evidente, afinal, mesmo sendo mulher, ela participa do contrato com o burguês, o que, automaticamente, a coloca em outro rol de mulheres, diferente daquele de que fazem parte d. Laura e suas filhas. É a partir desta primeira fala que o tema e a construção de Fräulein Elza começam a se desenvolver para o leitor, de forma bastante lacunar, ainda, porém repletos de evidências, como as metáforas apresentadas pela preceptora na sequência do diálogo: “aventureira”, “fraqueza” e “profissão”.

Em diálogo com essas metáforas, “correta e simples” adquirem novas possibilidades de leitura. Corroborando a interpretação inicial, a questão da classe social confirma a moça em uma classe inferior à do homem com quem negocia – já prefigurada pelas diferenciadas referenciações às personagens. Todavia, “correta” e “simples” são termos que figuram o trabalho de ironia efetuado por MA. “Honesto” pode ser lido como o oposto de “aventureira”, metáfora utilizada para designar mulheres que procuravam casamentos vantajosos para ter certa posição social¹⁰⁰ (MARTINEAU, 1860 apud MONTEIRO, 1998). Ademais, por alusão, uma outra acepção do termo “correta” se mostra pertinente à leitura aqui efetuada: “Apropriada às circunstâncias”¹⁰¹. Tendo em vista o contexto da obra, Fräulein Elza tem a profissão adequada para o trabalho que deverá ser executado: permite o encobrimento em outras funções, como governanta e professora, e inicia sexualmente o jovem burguês. “Simples”, que também tem seu sentido revisitado, pode ser lido como seu oposto – complicado. A acepção “Que não apresenta outros sentidos ou conotações”, definidora do termo “simples”, torna-se irônica, ao examinarmos a complexa composição da protagonista.

A moça – e, metonimicamente, sua “profissão” – é muito mais complexa do que a prototípica prostituta, pois suas características, construídas muitas vezes em contraste à família Sousa Costa e, de modo mais íntimo, à senhora Sousa Costa, complexificam-na. Ela é uma mulher que vive do amor venal e, no entanto, instala-se dentro dos lares burgueses sem que haja qualquer suspeita em relação à sua profissão, ocultada até mesmo de d. Laura, pela figura da preceptora, como atestam as duas cenas a seguir:

Não vê que eu vinha lhe pedir, Fräulein, para deixar a nossa casa. Acredite: isto me custa muito porque já estava muito acostumada com você e **não faço má ideia de si, não pense!** mas... Creio que já percebeu o jeito de Carlos... ele

¹⁰⁰ “Harriet Martineau alertava contra *a aventureira que esperava fisgar um marido e uma posição de valor.*” (MARTINEAU, 1860, p. 269 apud MONTEIRO, 1998, p. 64).

¹⁰¹ “Correto”, In: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/correto/>. Acesso em: jul de 2020.

é tão criança!... **Pelo seu lado, Fräulein, fico inteiramente descansada...** Porém esses rapazes... Carlos... (2013a, p. 54, grifos nossos)

Dona Laura, avisada, aceitou suspirando. Matutou assim: Afinal Fräulein partir... que maçada! Tomara ao menos que eu arranje depressa governanta nova! Até de novo se acostumarem todos juntos... **E estavam tão bem assim!... Ninguém desconfiava de nada.** [...] (2013a, p. 128, grifos nossos)

As passagens acima reforçam a impossibilidade de definição de Fräulein Elza, já que sua figura está em pleno acordo com a demanda da realidade burguesa, ou seja, a moça se investe dos papéis de professora e governanta de modo a não levantar a menor suspeita até mesmo em d. Laura. No entanto, a fala da matriarca da família, na primeira passagem, bastante entrecortada e demarcada pelas reticências, apresenta uma tentativa de abordar um tema interdito às mulheres: a sexualidade. Percebendo que o filho está interessado sexualmente na professora, d. Laura resolve pedir-lhe que vá embora, já que não imagina o verdadeiro papel da moça em sua residência e não faz “má ideia de si”, construção que evoca, paralelamente, a fala da preceptora na cena de abertura, justamente em relação à matriarca: “Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria.” (2013a, p. 19), fala esta que, por sua vez, evoca, metonimicamente, a prostituta. Através da negação, portanto, subjaz, na fala da matriarca, a noção da puta: negar que pensa algo de ruim sobre a moça traz à cena a possibilidade de tal pensamento. Verbalizando o contrário do que já realizou – d. Laura, de certa forma, já anteviu a possibilidade do ato sexual entre o filho e a governanta – ela se defende dessa perspectiva que a incomoda e, com uma afirmação, reforça a ironia do episódio: “Por seu lado, Fräulein, fico inteiramente descansada...”. A construção irônica se revela, precisamente, na concretização do oposto do discurso, isto é, caso d. Laura realmente não tivesse com o que se preocupar, ela não precisaria demitir a empregada. Essa fala, portanto, é um exemplo da intrincada composição da protagonista e do trabalho linguístico efetuado por Mário: sexualidade e prostituição subjazem à cena, sem, no entanto, serem nomeadas, isso, pois, a mulher investida de sexualidade é passível de ser mal vista e de que façam “má ideia de si”.

A segunda passagem apresenta uma matriarca já ciente do contrato de amor venal feito pelo esposo e do enlace realizado entre seu filho e a preceptora. No entanto, a situação se tornou cômoda para ela, afinal, “ninguém desconfiava de nada”, sua imagem como burguesa paulistana não seria afetada com a permanência da moça em sua residência e ela poderia contar com seu trabalho como governanta. Esse questionamento interno de d. Laura poderia encerrar a total assimilação de Fräulein Elza em um lar burguês, algo impensável, exercendo ela a profissão que exerce. No entanto, ocultada dos

olhares burgueses,¹⁰² e de seu conhecimento, a permanência da governanta, imbuída e velada sob tal papel, parece algo aceitável e até mesmo desejado pela sra. Sousa Costa. Porém, MA coloca em dúvida, na sequência da cena, se d. Laura realmente pensou tudo isso, para, em seguida, negar que ela tivesse realmente pensado. É justamente esse jogo realizado pelo autor – a negação de algo enunciado anteriormente – que complexifica a narrativa e deixa em aberto a figura de Fräulein Elza, mulher que poderia, sob determinadas condições, continuar na residência burguesa, mas que, ao mesmo tempo, não pode ali permanecer.

Monteiro (1998), examina o termo “preceptora”, com o qual Fräulein Elza também será definida, e explicita a complexidade histórica que subjaz sua construção:

A preceptora combina características da **nobreza, pela educação**, com as da **classe operária**, pela independência. Ao executar por dinheiro tarefas da mulher doméstica, **ela obscurece a distinção de que depende a noção de *gender***, questionando assim a distância rígida entre dever doméstico e trabalho remunerado. [...] A figura da preceptora **ameaçava** combinar os mais inquietantes aspectos desses dois arquétipos, de modo que o desejo da solteirona, por segurança social e econômica, se fundia com a agressividade sexual da prostituta, para criar um ser cuja ambição seria seduzir o homem do lar e deixar a sala de aula para trás. (p. 64, grifos nossos)

Sua possível relação com a nobreza e constituição como mulher instruída aparece na cena de abertura, no parágrafo final, quando ela é nomeada e seu quarto esmiuçado – onde encontram-se livros e um piano, símbolos de cultura –, e percorre toda a obra, na maioria das vezes em oposição aos integrantes da família Sousa Costa – especialmente à d. Laura e a Felisberto. À mãe, por esta apenas ler os folhetins e achar que os livros cansam demais; ao pai, por este comprar obras caras e montar uma biblioteca não utilizada pela família, salvo como local das aulas, sejam elas de piano, de alemão, ou de amor.

Essa construção antitética postula uma satirização da família burguesa e sua busca pela manutenção das aparências. Ademais, o luxo (inútil) da biblioteca representa, também, a monetarização sempre presente nas relações estabelecidas pelos burgueses, tendo em vista que o contrato de amor venal é encoberto pela metonímica aula de alemão, que se dá no local (SAGAWA, 2010). No entanto, apesar da construção antitética entre a

¹⁰² Figueiredo (2001) elucida um pouco mais a questão: “A respeitável senhora chega mesmo a lamentar, mais perto do desfecho, que ela vá embora, pensando consigo que, uma vez que ninguém desconfiava de nada, tudo podia continuar daquele jeito, afinal a alemã era também uma dedicada governanta. Repare-se: desde que ninguém desconfiasse de nada, um pensamento que se fia na opinião alheia e não alcançou ainda a autonomia moral; que está, portanto, aquém do individualismo burguês. A respeitabilidade da família depende do quanto é percebido pelo olhar do vizinho. Se nada, então tudo fica bem.” (Op. cit. p. 27).

burguesia inculta e Fräulein Elza leitora, MA também ironiza a professora, apresentada como alguém que não compreende o que lê¹⁰³, apesar de ler muito, pautando sua figura, novamente, no caráter da ambiguidade.

Ainda em relação ao excerto acima, ao obscurecer os liames entre o feminino – dentro do lar – e o masculino – público –, a preceptora não obedece às dicotomias bastante demarcadas por uma sociedade na qual os papéis de gênero eram estritamente distintos e perceptíveis. Estar entre uma posição e outra tornava a figura da preceptora uma figura temerosa, já que, ao penetrar nos lares, ela poderia seduzir o homem e arrumar um casamento para si – ideia de “aventureira” – bem como poderia incitar ideias revolucionárias e contrárias às tradições postuladas pela elite. Fräulein Elza também se encontra nesse entre-lugar de preceptora, no entanto, sua construção ficcional leva o leitor para uma outra dicotomia: “aventureira” *versus* mãe.

Essa, dentre as muitas dualidades constitutivas da preceptora, é ensejada para o leitor a partir da exclusão da preceptora do grupo de mulheres da burguesia. Para além do tema da classe social, a questão da maternidade se prefigura e se mostra fundamental para sugerir quem é aquela com quem Sousa Costa realiza um acordo. Quando, em sua justificativa, Felisberto pontua que o que o impossibilita de colocar d. Laura a par da situação é o fato de ela ser mãe, a dicotomia mulher mãe/ “mulher pública” se descortina, não de modo explícito, mas através da comparação implícita entre ambas as mulheres. Justamente por ocupar o papel social de mãe é que o tema da sexualidade não lhe é desconhecido, paradoxalmente, no entanto, é precisamente esse papel que traz consigo sua dessexualização. Freud (2013 [1910], p. 341), discutindo as escolhas objetais do homem, afirma o que segue sobre a polarização da mulher em relação a essa temática:

O pensamento consciente do adulto gosta de ver a mãe como uma pessoa de inatacável pureza moral, e pouca coisa é mais ofensiva, quando vem de fora, ou dolorosa, quando surge de dentro, do que a dúvida relativa a esse aspecto da mãe.

Essa dualidade e exclusão, no entanto, na tessitura da obra literária, se configuram de modo inesperado para o leitor, com a conformação de Fräulein Elza no papel de mãe, a partir, principalmente, do episódio da doença de Maria Luísa. Simbolicamente, a moça

¹⁰³ Dois exemplos da ironização de Fräulein Elza são: “Não gostava muito desses livros, embora tivesse a certeza de que eram obras-primas.” (2013a, p. 42) e “Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende.” (2013a, p. 48).

é deslocada do papel de “aventureira”, para “profissional”/ “professora de amor”, em seguida para “mãe de todos” para, ao final da obra, intitular-se “mãe de amor”.

O trabalho efetuado por Mário parece buscar a duplicidade da personagem, complexa e não completa¹⁰⁴, aqui interpretada como a única viabilizadora da presença da moça na residência da família e da realização idílica que ela vivencia. A metáfora “aventureira” é repetida mais duas vezes na trama, em momentos bastante significativos, ambos diálogos que envolvem o patriarca, Sousa Costa e, em todas as vezes, temos a designação e posterior negação do termo em relação à governanta. A primeira dessas repetições se dá na conversa entre os pais de Carlos e a moça, após d. Laura lhe pedir que vá embora. Nessa cena, a figuração da prostituição se torna bastante presente, e, em decorrência desse fato, o jogo de encobrimento e revelação se notabiliza. Constituída como uma espécie de espelhamento da cena de abertura, essa discussão, no entanto, revela muito mais sobre as posições já entrevistas no início do livro: Felisberto vê Fräulein Elza como uma prostituta e ela se vê como uma professora que realmente ensinará a Carlos “o que é o amor e evitar assim muitos perigos, se ele fosse obrigado a aprender lá fora. **Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!**” (2013a, p. 56, grifos nossos).

“Exploradora”, “aventureiras”, “viciadas” e “mulher-da-vida” são as expressões figurativas para a prostituta utilizadas na explicação de Sousa Costa para sua mulher e que versam sobre a importância do serviço da moça na residência da família. Conseqüentemente, “se é para o bem do rapaz” (cena de abertura) e a professora o iniciará sexualmente, Fräulein Elza é o reflexo da figura dessas outras mulheres, inserida, no entanto, no lar burguês, e executando um trabalho, de certa forma, mais encoberto do que realizam as outras. É contra esse papel que a preceptora se defende com a frase transcrita acima, com mais um símbolo para a prostituta: “quem se vende”.

A última enunciação e posterior negação de sua constituição como aventureira se dá na passagem em que Sousa Costa “descobre” o caso amoroso do casal e tenta convencer o filho de que a moça deve ir embora: “– Bobo! Você não está vendo que é uma aventureira! [...] – Papai! mas ela não é uma aventureira!” (2013a, p. 129). O mesmo processo é utilizado pelo narrador na constituição da personagem: a negação do que foi dito. É importante observar que o pai não faz uma pergunta ao filho, ele afirma que Carlos não vê que ela é uma aventureira. O fato de não elaborar como pergunta, pressupõe os

¹⁰⁴ Parodiamos o chiste do próprio autor na cena em que ele afirma “O que chama-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo” (2013a, p. 59).

dois fatos como assertivos: o filho não vê, e ela, de fato, é. A negativa vem, desta vez, na fala do filho, sendo que, nas outras duas, quem negou esse caráter foi a própria professora.

De “aventureira”, enunciada e depois negada, a protagonista é metaforizada como “professora de amor” e “profissional”, este último termo utilizado nas duas cenas já analisadas – abertura e conversa com os pais de Carlos. No entanto, é oportuno analisar a resposta da moça, tendo em vista que nela vislumbramos tanto a visão que tem de si mesma, quanto de seu método. Na primeira parte de sua fala, “– ... que se vende! Não! Se infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida.” (2013a, p. 56), o leitor percebe a utilização, rara nas falas da personagem, das reticências. Isso denota a grande dificuldade que é, para ela, lidar com a imagem que lhe é socialmente atribuída, já que o encoberto – e depois enunciado através da palavra “perdida” – seria algum dos elementos utilizados na fala de Felisberto. Fräulein Elza assim continua:

– ...E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. [...] Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente. (2013a, p. 56, grifo do autor)

O encobrimento realizado na fala da moça é o ocultamento da questão sexual dentro do elemento amoroso e esse trabalho é ironizado por Mário, quando os atributos do amor que ela afirma ensinar são o oposto daquilo que ela experiencia com Carlos. Todavia, ao longo da obra, o autor nos dá pistas do trabalho empregado pela preceptora para educar o jovem e levá-lo à compreensão do amor tal qual ela o crê. Esse trabalho, no entanto, também é satirizado pelo autor, por exemplo, quando ela não atende ao chamado de Carlos para ficar com ele, para, logo em seguida, ceder; ou na cena em que Fräulein Elza tem ciúmes de Carlos, após descobrir que ele já havia estado com outra mulher, da qual transcrevemos um trecho da intrusão do narrador (2013a, p. 87):

Que diabo! não acha muito cedo pra ensinar o ciúme da mulher, Fräulein? Porém a professora não se vence mais. Curiosidade? Antes aflição. Por isso ela se fala: Chegou o momento de ensinar o ciúme da mulher. E porque chegou, lhe sobra ocasião pra se certificar de.

Além do emprego da ironia, tendo em vista que a preceptora está, verdadeiramente, com ciúmes, um outro mecanismo de encobrimento bastante utilizado por Mário ao longo da obra são as frases interrompidas, como vemos em: “E porque

chegou, não lhe sobra ocasião pra se certificar de.”. Esse é um encobrimento bastante óbvio, já que o leitor se depara com o enunciado inacabado e, na grande maioria de suas ocorrências, MA suprime elementos ligados à questão da sexualidade, como no exemplo acima, que versa sobre a não virgindade de Carlos.

Esse mecanismo parece ironizar, de certo modo, o silenciamento e o interdito em relação ao sexo e à sexualidade postulado por determinadas classes sociais, especificamente, ao gênero feminino. De mesmo modo, as reticências, sempre presentes na fala dos brasileiros, principalmente do sr. Sousa Costa, criam a imagem satirizada de um burguês que não consegue lidar com a situação de ter que falar sobre sexo, principalmente com mulheres. O jogo estético, então, perpassa as falas do patriarca ironizando-o, reforçando o tabu da temática, bem como representando a perpetuação de uma tradição de silenciamento e ocultação.

Seguindo os deslizamentos de sentido que constituem a protagonista, temos, agora, seu papel como “mãe de todos” e “enfermeira”, que se realiza quando Maria Luísa fica doente e a mãe, d. Laura, não tem forças para cuidar da filha, tamanho o medo e sofrimento em vê-la prostrada. Mário, então, assim constrói a preceptora:

São duas semanas de **maternidade** pra ela. De maternidade integral. Teve momentos em que parecia **mãe de todos**, talqual o dedo maior de nossa mão. **Até de Sousa Costa**. Todos pareciam nascer dela, dela se alimentar. **Menos Carlos**, recalcitrante, **com intuitiva repugnância para incestos**. Servo, cachorro de guarda isso sim. **Nada pedia, sossegara**. Porém como servo estava sempre ali, **como filho nunca!**

Maria Luísa, então, nem podia ver Fräulein se afastar. Não tanto por causa do bem-estar, mas me deixem que afirme: Fräulein era uma certeza de salvação. E sabia se dedicar. Quando preciso o sono se adia pra noites mais desimpedidas. Muito bem. Não direi que ela gostasse da menina, **gostava não**. Pelo contrário, lhe tinha **certa antipatia**. Muito natural, pois se raramente adoecia. Porém apresentou-se a **enfermeira** sonhada: severa, sadia, solícita, pra usar unicamente esses. [...] (2013a, p. 104-105, grifos nossos)

Mais uma vez Fräulein Elza se mostra “correta”, no sentido de “apropriada às circunstâncias”, e ocupa o lugar de mãe e enfermeira de Maria Luísa. Mário, por sua vez, lança mão da ironia para estabelecer a relação da preceptora com a menina – não gostava dela e tinha até “certa antipatia” – algo socialmente impensável para a constituição de uma mãe. A governanta, no entanto, é mais adequada à situação do que a própria mãe da menina, mostrando-se a “enfermeira sonhada”. Sua caracterização como enfermeira aparece através de um jogo sonoro, explicitado pelo narrador, ao enunciar “pra usar unicamente esses”, com o qual ele enfatiza a construção estética empreendida. Ademais,

o termo “enfermeira” já havia sido utilizado antes, na cena, anteriormente analisada, em que Fräulein Elza explica sua “profissão”. Aqui, no entanto, há um deslocamento, pois, enquanto neste quadro, a governanta realmente executa o papel de uma enfermeira, no anterior, ela se assemelharia a tal papel através do amor venal e do ensino sobre um “lar sagrado”¹⁰⁵.

Durante os cuidados com Maria Luísa, nas “duas semanas de maternidade”, o tema do amor venal fica suspenso na trama, no entanto, Mário nos deixa pressentir o amor/ desejo de Carlos, sempre presente junto à Fräulein Elza, como seu “servo”. Para essa dissimulação, o narrador empreende um chiste, ironizando a temática do amor à mãe, bem como metáforas erótico-amorosas.

As demandas amorosas/ sexuais de Carlos mantêm-se presentes no trecho, encobertas, todavia, pelo termo “pedia”, cujo sentido usual – solicitar – supõe complemento. O preenchimento é efetivado pelo leitor, através do conhecimento do contexto, que, em adição ao termo “sossegara”, cujo sentido mais usual – acalmar-se –, possibilita uma relação mais direta com a questão sexual e a interpretação de que suas “fomes amorosas” foram acalmadas. Ademais, o verbo pedir já apareceu anteriormente, atrelado à questão erótico-amorosa, conforme citação: “De repente fixa a moça na cara destemido pedindo. Pedindo o que?” (2013a, p. 49-50). O trabalho de ocultamento/ revelação nesta passagem é bastante interessante. A priori, Mário interrompe a frase, sem complementar o verbo e, na sequência, registra a possível dúvida do leitor – o que, afinal, ele pede – sem respondê-la, afirmando que nem mesmo Carlos sabe ao certo o que quer. A sexualidade só pode ser pressentida pelo contexto da cena, permeada por uma tensão erótica entre o casal.

Retomando o episódio transcrito acima, a construção “Nada pedia, sossegara.”, encobre, então, a cessação das relações sexuais por esse período. Todavia, a causa desse sossego é que constitui o chiste realizado por Mário: Carlos não demanda relações sexuais à Fräulein Elza, pois ela está conformada a outro papel social na residência burguesa: o de mãe. Tendo em vista a barreira do incesto, obstáculo que desvia o sujeito de sua escolha primária de objetos – a saber, a mãe e as irmãs – a governanta, como objeto estranho, de fora do círculo familiar, torna-se o objeto de desejo de Carlos. No entanto, ao ser colocada no lugar de “mãe de todos”, a barreira do incesto incide sobre a relação do casal

¹⁰⁵ O trecho mencionado é o que segue: “Parou arfando. ‘Lar sagrado’ lhe fizera resplandecer o castanho dos olhos num lumeiro de anseios. Se aproximava da santa sob a figura enérgica da enfermeira.” (2013a, p. 56-57).

protagonista, resultando na suspensão dos encontros amorosos entre os amantes (FREUD, 2018 [1912]).

O chiste de MA constrói-se através de um jogo de unificação dos papéis de mãe e de “professora de amor”. Na primeira parte – “Menos Carlos, recalcitrante, com intuitiva repugnância para incestos.” –, o modernista hiperboliza o trabalho do garoto para resistir a seu desejo pela preceptora, com o termo recalcitrante, que significa “Que ou aquele que recalitra ou resiste com obstinação; teimoso, renitente.”¹⁰⁶. A barreira do incesto, nesse caso, não parece um obstáculo tão poderoso, assim, ironizando, talvez, o pertencimento da moça a esse novo papel. Ademais, a “intuitiva repugnância” explicita a questão abordada por Mário: o incesto. Como resultado, Carlos apenas pode estar perto da moça através de sua metaforização na figura do “servo” e do “cachorro de guarda”. É possível, apesar de todo o auxílio que o garoto prestava à professora nos cuidados com a irmã, interpretar sua servidão também ligada ao fato erótico-amoroso, tendo em vista que “servo” tem as seguintes acepções: “1. Que não tem a livre disposição da sua vontade, dos seus pensamentos, dos seus atos. [...] 3. Que vive sob o domínio de um senhor; escravo.”¹⁰⁷. Desse modo, a sexualidade também pode ser descortinada a partir das metáforas acima, caso o desejo seja considerado como o senhor que subjuga esse “servo”.

Por fim, Mário encerra a questão com a exclamação: “Porém como servo estava sempre ali, como filho nunca!”. Há mais uma hipérbole e negação à questão sexual, reforçada pela antítese dos termos “sempre” e “nunca”, contrastados para exacerbar a “repugnância” face a possibilidade amorosa entre Carlos filho e Fräulein Elza mãe¹⁰⁸.

Esse trecho encontra-se pormenorizado para elucidar a ambiguidade gerada pelo trabalho de ocultamento e revelação elaborado pelo modernista. Apesar de não citar explicitamente a questão do enlace sexual, MA dá pistas ao leitor e, como conclusão da leitura desse trecho, interpretamos que a sexualidade está latente, mesmo quando a professora ocupa o papel de mãe. Carlos tanto sofre para nada pedir, que fica ao redor da moça todo o tempo, sublimando sua demanda amorosa-sexual em tarefas servis.

¹⁰⁶ “Recalcitrante”, In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=3w0zq>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁰⁷ “Servo”, In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/servo/>. Acesso em: jul. 2020.

¹⁰⁸ Essa temática aparece, também, no conto “Vestida de preto” (ANDRADE, 2015, p. 13), em que Juca fala sobre sua relação com a mãe: “Minha impressão é que tenho amado sempre... Depois do amor grande por mim que me brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava a nossa casa. Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos.”.

Corroborar essa leitura, a frase que encerra a cena: “E que dois olhos grandes a adoravam.” (2013a, p. 105)¹⁰⁹.

Em adição à sua configuração como “mãe de todos”, a protagonista, ao final da obra, se vê como a “mãe de amor” (2013a, p. 148). Mário, nessa construção, tensiona a dicotomia mulher mãe/ “mulher pública” ao máximo, conformando Fräulein Elza, em um trecho que mistura onisciência com discurso indireto livre, em uma nova chave: “mãe de amor”. O deslocamento entre “professora” e “mãe” é notável, tendo em vista que MA a denomina como “professora de amor” e, ao final da obra, ao observar seus feitos, a própria moça – cremos que a leitura de um discurso indireto livre seja factível para a passagem – se percebe como “mãe de amor”. O trecho aparece como sequência de seu encontro com Carlos, depois do primeiro fim da obra, quando, em um carnaval, ela o vê em outro automóvel, com uma moça de sua classe social. O aceno rápido de cabeça do garoto, demonstrando reconhecimento, a machuca, uma última vez, e segue o pensamento da preceptora, misturado à voz narrativa:

E uma **comoção materna** se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos... José... Alfredo já casado... Antoninho também já casado... E, mein Gott, tantos!... **tomou-a maravilhosa alucinação**. Estavam todos por ali, amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. **Ela era mãe de amor!** Estava até bonita. **Mãe de amor! Mãe...** [...] **... de amor!...** [...] (2013a, p. 148)

Composta por reticências, que aqui podem significar um passeio pela própria lembrança, em contraponto às reticências envergonhadas e moralistas das falas do patriarca Sousa Costa e de d. Laura, a “professora de amor”, tomada por uma “comoção materna”, que representa o sentimento que ela ainda nutre por seus ex-alunos e sonha ter pelos próprios filhos, eventualmente, tem uma revelação: “Ela era mãe de amor!”. A exclamação, reiterada em todas as enunciações dessa revelação, são significativas para a leitura dessa percepção como um sobressalto frente à descoberta. Descoberta, essa, que aparece ao final da obra, iniciando o último parágrafo do romance idílio. A moça empreende uma leitura de si mesma, tecida ao longo de toda a trama, na tentativa de defesa, diante da imagem projetada em si por Felisberto Sousa Costa e, maravilhada, descortina seu papel social, denominado por ela mesma de “mãe de amor”.

¹⁰⁹ Ao abordar a escolha objetual do homem, Freud (2013 [1910]) observa o complexo trabalho efetuado para a dicotomização da mulher em mãe e “pública”: “[...] Mas justamente essa relação de agudo contraste entre a ‘mãe’ e a ‘mulher fácil’ nos estimula a investigar a história do desenvolvimento e a relação inconsciente desses dois complexos, quando há muito sabemos que com frequência se acha reunido num só, no inconsciente, o que na consciência é dividido em opostos.” (p. 341).

“Mãe”, no lugar de “professora”, distancia sua profissão da chave da prostituição, já que, socialmente, a “mulher pública”, que trabalha fora do lar, incide no imaginário social como depreciativa e perigosa, como visto anteriormente; assim como “de amor”, que a distancia das “fomes amorosas” de seus alunos, para retirá-la do contexto sexual e deslocá-la ao contexto do amor. A defesa tão buscada pela moça aparece, por fim, em seu último deslizamento de sentido, que, para ela, enuncia-se como o verdadeiro, entendimento possível, não apenas por sua exclamação diante dessa descoberta, mas pelo tom suave de consolo e conforto com que o trecho chega até o leitor.

Sua autopercepção como “mãe de amor” coroa seu método, incompreensível não apenas para a família burguesa brasileira, mas também para o narrador, que, por duas vezes, questiona: “É coisa que se ensine o amor?”; ao que responde, em seguida, “Creio que não.” (2013a, p. 36 e 40. Em ambas as páginas, as frases estão idênticas.). O método da moça, aqui interpretado como uma defesa diante da sociedade e do papel que ela lhe imputa, possibilita sua percepção tal qual no final da obra e refuta, como consequência, os demais denominadores: governanta, preceptora, aventureira, perdida, dentre outros. Refuta, pois, “mãe de amor” a afasta da condição de prostituta, ao mesmo tempo que lhe permite continuar exercendo a profissão, talvez, agora, com ainda mais orgulho dela. Ademais, lhe permite vivenciar, de certa maneira, a ideia do próprio casamento e da constituição de sua família.

Ao final da obra, então, Fräulein Elza parece moldar uma narrativa própria de defesa de seu sonho de amor marital, de sua profissão e de seus desejos – afinal, eles existem, apesar de metodicamente encobertos sob sua personalidade alemã e a insexualidade proposital. A moça, afinal, (re)ordena, através da linguagem, sua experiência pessoal, permitindo que aquilo que era vivenciado corporeamente e havia sido simbolizado em “professora do amor”, assumisse uma representação que lhe parece muito mais assimilável. Essa nova simbolização, aqui interpretada como a ficção (de Fräulein Elza) dentro da ficção (*Amar, verbo intransitivo*), se aproximaria, de forma analógica e não sobreposta, com o conceito psicanalítico de “fantasma”, proposto por Freud em “Batem numa criança” (FREUD, 2010 [1919]).

Acerca do “fantasma”, considerando sua articulação com o conceito de “pulsão”, Costa (2015) afirma:

O ponto de partida é que a pulsão age como uma força constante e desenfreada exercida pelo corpo em busca de satisfação, enquanto que o fantasma funciona como uma tela protetora que enquadra e delimita essa exigência, tornando

possível a relação do sujeito com o Outro. (s.p.)

O conceito de “fantasma”, desse modo, refere-se a uma narrativa ficcional, moldada por uma formação de compromisso entre prazer e realidade, com função defensiva e protetora, mas que viabiliza um processo adaptativo e de economia psíquica prazerosa (pois permite uma satisfação – sempre parcial – das demandas pulsionais)¹¹⁰.

A resultante do conflito vivido por Fräulein Elza entre seus desejos – tanto sua sexualidade, quanto seu sonho de amor marital – e as forças sociais que lhe imputam uma figura, decorrente de sua “fraqueza” inicial, podem ser lidas como seu fantasma, a ficção por ela criada, que “funciona como uma tela” que a protege do imaginário social que tanto a machuca, e da impossibilidade, sempre vislumbrada, de viver o idílio sonhado. “Mãe de amor”, desse modo, apresenta-se como a nomenclatura perfeita para moldá-la às exigências do imaginário social e à própria autopercepção e constitui a personagem como a condensação de opostos sociais, mãe/ prostituta, abarcando, ainda, todos os demais papéis já enumerados neste estudo. Essa condensação engloba os dois elementos constitutivos da sexualidade, o erotismo e o amor, o que não significa, no entanto, que o erotismo se ligue à prostituta e o amor à mãe. “Mãe de amor”, então, apresenta-se como chave do contraditório, descortinando muito do mundo interno de Fräulein Elza, conflituoso, desencantado e desamparado diante dos outros que amam, aparentemente, de modo menos dividido. O método da preceptora compreende o difícil limiar entre erotismo e amor e trabalha a partir da diferenciação entre ambos: apesar de constituintes de uma mesma chama, em diálogo com a metáfora e a teoria de Paz (1994), o que a moça deseja criar em seus alunos é o sentimento amoroso e não apenas um desejo sexual que se mostre intercambiável. Ela o realiza, ao menos com Carlos, e é dessa forma que realiza, também, o próprio idílio amoroso.

Todavia, como qualquer conclusão em relação a esta obra se mostra antecipada, e os caracteres de ambiguidade e duplicidade parecem ser a única certeza, retomemos a cena em que a moça se surpreende, recortando o seguinte trecho: “tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali, amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era

¹¹⁰ O *Vocabulário da Psicanálise* introduz a definição do verbete “fantasia” da seguinte maneira: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente. A fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes como as que a análise revela, como estruturas subjacentes a um conteúdo manifesto; fantasias originárias.”. Cf. Laplanche. Op. cit. p. 169. Para a presente pesquisa, importa o caráter de defesa que a fantasia/ fantasma possibilita na composição da protagonista, seja em seus devaneios, seja na simbolização em “mãe de amor”.

mãe de amor!”. À semelhança do trabalho executado no episódio anterior – “mãe de todos” –, aqui, também, Mário mantém uma tensão entre o que é dito e o que é encoberto sob este dito. Ao enunciar que a descoberta de Fräulein Elza é uma “maravilhosa alucinação”, o narrador encobre, em “alucinação”, a possibilidade de nada naquilo ser factível, ou possível. Considerando como acepções mais usuais do termo, “Falta de lucidez; tresvario. Falsa impressão, sem base na realidade. Perda da razão; desatino.”¹¹¹, é possível perceber que o modernista, novamente, oculta, em uma palavra, a possibilidade contrária àquilo que foi expresso. A maravilha da descoberta e o tom de conforto utilizados para formulá-la são contrastados com um único termo da própria enunciação – “alucinação” –, que coloca em xeque seu caráter de veracidade. Conjecturamos, por fim, que, para o narrador, “mãe de amor” é incompatível com a realidade na qual a preceptora está inserida e não se configuraria como possibilidade para quem ensina o “amor” e, portanto, não pode prescindir da sexualidade. Todavia, como ficção pessoal, Fräulein Elza parece ter descoberto o “fantasma” que faz sua profissão ter sentido para si mesma.

3.2 O caso erótico-amoroso e o trabalho estético literário

O trabalho de ocultamento/ revelação executado por MA na constituição de Fräulein Elza pode ser visto, também, na composição da relação erótico-amorosa do casal protagonista. Como falar sobre uma relação de amor venal sem nomeá-la como tal? Como, por outro lado, encerrá-la na nomenclatura de amor venal, se o fato não pode ser interpretado apenas sob essa chave? Através do “inter-dito”; é por ele que se descobre o dito e o não dito. Interdito pela força das regras e dos tabus, que interditaram o tema e sua livre nomeação; mas, também, pelo trabalho estético de, através de diferentes procedimentos, ocultar o dito no não dito¹¹².

A priori, são dois os mecanismos fundamentais: a metonímia e o tom narrativo. O primeiro se dá pela conformação do amor venal à aula de alemão, ou seja, encoberta pelo papel de professora (de amor), Fräulein Elza ensina alemão a Carlos, um deslizamento

¹¹¹ “Alucinação”, In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alucinação/>. Acesso em: jul. 2020. É importante ressaltar que “alucinação” possui várias outras acepções e a questão se complexifica, na psicanálise, por linhas interpretativas diferentes. No entanto, esse debate não será aqui aprofundado. Importa, no caso, apenas perceber o manejo que o narrador faz do termo.

¹¹² Apropriando-nos da análise sobre a música “Cala a boca Bárbara” feita por Meneses (2004), aproximamos a ideia de interdição por censura, na música, à interdição pelo tabu em *Amar, verbo intransitivo*. Cf. Meneses, 2004, p. 31.

metonímico no qual a língua alemã funciona como substituta para o amor/ sexo (ALVES-BEZERRA, 2010). Um dos episódios que corroboram essa interpretação refere-se ao incipiente interesse do jovem, sem motivo aparente, pelo alemão e, metonimicamente, pela preceptora:

De repente Carlos começou a estudar o alemão. Em 15 dias fez um progresso danado. Quis propor mesmo um aumento nas horas de estudo, **não sabendo bem por quê**, não propôs. Lhe interessava **tudo o que era alemão** [...]. E falou pro pai que estava com vontade de **aprender piano** também. (2013a, p. 35-36)¹¹³

O interesse pelo alemão representa, por seu deslizamento metonímico para a professora dessa língua, o interesse pela própria preceptora, vislumbrado na vontade de aumentar as “horas de estudo” – o tempo junto da moça –, porém sem compreensão do motivo – trecho que encobre, pela incompreensão de Carlos, seus sentimentos, ainda nascentes. Ademais, “**tudo o que era alemão**” lhe interessava, ocultamento da própria Fräulein Elza, também alemã. E, por fim, surge o interesse em ter aulas de piano, também ministradas pela governanta.

A trama continua com as seguintes afirmações: “Sousa Costa não dava atenção. Corresse o **caso** bem depressa! desejava. [...] (2013a, p. 36). Apesar de Carlos não compreender o que mudou em si, pai e professora entendem que essa mudança se relaciona, certamente, ao fato amoroso e, conseqüentemente, ao amor venal contratado pelo patriarca, encoberto, na citação, pelo termo “caso” (termo que será reiterado em outros momentos da trama, com o mesmo significado – caso erótico-amoroso).

O tom narrativo, por sua vez, apresenta mudança significativa em determinados episódios ao longo da obra. Nas passagens em que a governanta e Carlos estão se aproximando e se apaixonando, o tom narrativo é lírico, poético, representando a inocência do garoto e, em última instância, da moça, que, nesse caso diferente, também se apaixonou. Nessas cenas, predominam as metáforas amorosas, o pudor e recato de Carlos, bem como sua figura, de certo modo, pueril. Em contrapartida, naquelas em que temos o patriarca, bem como em várias intrusões, o tom narrativo é prosaico, pragmático, mais próximo da ideia do amor venal. Nelas, predominam a ironia, as negações e desditos de algo já afirmado e, portanto, revelado, e a figura pragmática da preceptora, executando suas funções dentro da residência.

¹¹³ Há um episódio, abordado mais adiante, no qual Carlos pergunta ao colega se ele aprende alemão com a governanta, em alusão mais explícita à metonímia aqui trabalhada. Escolhemos a cena acima, no entanto, por representar de modo mais complexo o jogo empreendido por Mário.

Outrossim, o tema da sexualidade também é encoberto através do método da “professora de amor”. Nele, o sexo é dissimulado pela ideia do “amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. [...] Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua” (2013a, p. 56), como postulado pela própria moça e esmiuçado anteriormente nesta pesquisa. É possível compreender Fräulein Elza como a representação da sexualidade em si, e a estruturação de seu método como uma fina compreensão do limiar entre o erotismo e o amor. Considerando a definição de “dupla chama” utilizada por Paz (1994), transcrita na introdução deste capítulo, propomos amor e erotismo como constituintes da sexualidade, sempre imbricados, e cujo limiar é bastante tênue. Assim o ensaísta delimita sua fronteira:

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (p. 34)

Fräulein Elza se investe, desse modo, do imaginário erótico que ela conhece, para despertar o interesse de Carlos. A insexualidade com que se (in)veste dialoga com uma das duplas naturezas do amor: “o obstáculo e a transgressão” (PAZ, 1994, p. 108). Essa duplicidade configura, justamente, a dança erótica empreendida pelo casal: a professora oferece resistência às investidas do jovem – elemento importante para o imaginário social acerca do flerte –, transgredida pelo rapaz, dando curso ao contrato de amor venal acordado por seu pai. Essa dança, portanto, encobre dois elementos: o amor venal e o desejo recalcado de amor da preceptora. Seu método, então, confirma o caráter de duplicidade da própria personagem, que se desenvolve ao longo da trama, condensando até mesmo os polos prostituta/ mãe.

3.3 Os apaixonados dançam: o vaivém da linguagem sedutora

Para além da metonímia e do tom narrativo, os mesmos mecanismos analisados em relação à configuração da protagonista são, também, efetuados para ocultar e revelar a sexualidade na obra. Desse modo, empreendemos sua análise, tendo em vista, agora, a questão erótico-amorosa. Seguimos, novamente, o desenvolvimento da trama, já que os mecanismos estéticos se mostram diversos conforme o desdobramento do enlace amoroso – iniciando-se com o tom narrativo lírico e falas entrecortadas, repletas de reticências, em

discursos medrosos e envergonhados, para, posteriormente, um tom prosaico, com falas ainda elipsadas – em decorrência, nesse segundo momento, do segredo que se impõe ao ato –, além de discursos cheios de demandas amorosas, dentre outros recursos.

A cena de abertura da obra se mostra, novamente, digna de revisão, tendo em vista que o contrato de amor venal se faz pressentir através da composição da protagonista. Suas metáforas, em relação ao todo da passagem, possibilitam, ao leitor, apenas entrever a temática – especificamente com a somatória das ideias de “fraqueza” e “profissão”, esta última encobrendo a prática da prostituição. No entanto, considerando que já a pormenorizamos na seção anterior, ressaltaremos apenas dois elementos: os “mistérios” e a “profissão [...] com certo orgulho” (2013a, p. 19).

O primeiro termo possui como acepção mais usual a que segue: “Tudo cuja causa é oculta, desconhecida, incompreensível, inexplicável; enigma.”, no entanto, no contexto da cena em análise, Fräulein Elza parece utilizá-lo com o sentido de “O que a ninguém deve ser dito; confidência, segredo.”¹¹⁴, e lhe incomoda que sua presença na residência burguesa seja mantida em segredo da matriarca da família. Os “mistérios” representam o silenciamento no qual o sr. Sousa Costa mantém a temática em relação a sua esposa e filhas, ou seja, o tema da sexualidade não deve ser enunciado, mas sim mantido em segredo. No entanto, por deslocamento, o termo também pode se referir à própria preceptora, bem como à sua profissão. Assim, o silêncio ou o encobrimento que pairava sobre o tema da prostituição fez com que se criasse, socialmente, um imaginário sobre a prostituta transformando-a em um grande “mistério”, como afirma Moraes (2015). E Fräulein Elza, especificamente, é um grande enigma para Felisberto, ao demonstrar certo orgulho por sua profissão. Não compreender o orgulho da moça revela, ao leitor, ainda que sutilmente, o que o burguês pensa sobre essa profissão: que ela não é digna de respeito. Metonimicamente, o patriarca pensa o mesmo dessas profissionais e é através desse movimento de vislumbre que o preconceito se entrevê¹¹⁵.

Ao chegar na residência dos Sousa Costa, novamente a questão da sexualidade se coloca, um pouco menos encoberta do que na abertura, porém, já deixa entrever que o jogo de ocultamento, na obra, é duplo: o trabalho narrativo, encetando a dança com o leitor, ao qual será demandada uma leitura atenta e preenchimentos das lacunas narrativas

¹¹⁴ “Mistério”, In: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/misterio/>. Acesso em: jul. 2020.

¹¹⁵ Como já visto na seção anterior, na cena em que discutem sobre o papel da moça na residência, a fala de Felisberto é um alargamento do que é apresentado nesta cena de abertura e seus preconceitos se tornam muito mais explícitos. Mais adiante, retomaremos essa análise.

propositais; bem como o trabalho de “professora do amor”, encetando a dança entre Fräulein Elza e Carlos, o qual deve ser conquistado com um sutil jogo erótico-amoroso. Seleccionamos apenas o trecho a seguir, mais representativo do trabalho que queremos ilustrar:

[...] Logo o criado viria chamá-la pro almoço... **Acalmava** depois **aquilo**, agora tinha de se arranjar. Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma **rijeza militar**. Nenhuma **faceirice** por enquanto. No princípio tinha de ser simples. **Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois.** (2013a, p. 21, grifos nossos)

Esta cena retrata os passos da moça em Vila Laura. Aguardando para seu primeiro almoço com a família, ainda sem ter sido apresentada a Carlos, a preceptora acomoda-se em seu quarto e demonstra expectativa em relação ao que vai acontecer a partir de então, representada no trecho “Acalmava depois aquilo”. A utilização do pronome demonstrativo “aquilo” é fundamental para a compreensão do trabalho linguístico empregado por Mário. Funcionando como um dêitico, isto é, um pronome que faz referência a algo, sendo este algo definido pelas circunstâncias da enunciação, “aquilo” não tem um sentido em si mesmo, mas depende dos contextos de uso para ser definido¹¹⁶. MA, desse modo, utiliza-se do “sentido vazio”¹¹⁷ desse termo para realizar o ocultamento daquilo que deve ser acalmado pela moça. O trabalho de interpretação do leitor só poderá realizar-se, então, a partir da continuidade da leitura, apropriando-se do contexto da cena, para poder, talvez, encerrar o dêitico sob um sentido único. Isso não se realiza de maneira satisfatória – não ao leitor, mas, parece funcionar como o autor pretende, já que o caráter de ambiguidade fica assegurado – e só podemos vislumbrar o que a governanta precisava acalmar. Para conseguir “acalmar aquilo”, ela organizou a própria imagem sob uma “rijeza militar” e não deveria demonstrar nenhuma “faceirice” – “Ostentação de elegância. Ar pretensioso. Aspecto risonho.¹¹⁸”. Contrastando a “rijeza militar” com a qual se (in)veste, com aquilo que não deve demonstrar, “faceirice” parece deslizar para o último sentido apresentado, “aspecto risonho” e leva à questão da sexualidade a partir da

¹¹⁶ Utilizamos-nos, aqui, da definição fornecida por Bühler (1961 apud BARDARI, 2011) sobre os dêiticos: “[...] o papel desempenhado pelos dêiticos é o de referir-se às circunstâncias em que se dá o processo de enunciação.”

¹¹⁷ A perspectiva de os dêiticos possuírem um “sentido vazio” é aventada por Benveniste (1995 apud KOELLING, 2003), conforme paráfrase de Sandra Koelling: “Conforme este último, os dêiticos seriam um conjunto de signos ‘vazios’ desprovidos de referência material. Estes estariam disponíveis no sistema e se tornariam ‘plenos’ à medida que o locutor os assume no discurso.”

¹¹⁸ “Faceirice”, In: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/faceirice>. Acesso em: jul. 2020.

associação com os demais elementos apresentados: “Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois.”

“Simples” é retomado, nesta cena, com a mesma duplicidade com que aparece no episódio de abertura e Mário acrescenta ao termo a ideia de insexualidade. A rijeza militar, portanto, é um investimento em uma figura que não permite qualquer leitura sexualizada da própria pessoa, isso em consonância com o método de ensino da moça, que acredita que “o amor nasce das excelências interiores”, ou seja, seu corpo não deve ser a porta de entrada para o desejo do aluno, fechado, portanto, nas vestes militares.

Cabe salientar que o termo “aquilo” ainda permite algumas possibilidades de leitura, como o desejo da moça, sua excitação perante o novo, perante uma nova possibilidade de vivenciar seu idílio amoroso, dentre outras; todas, para nós, ligadas à questão erótico-amorosa. Ademais, o termo será retomado como metáfora do desejo amoroso/ sexual de Carlos, em episódio na biblioteca, no qual o jovem já presente a própria paixão sem, no entanto, saber o que esperar da moça – “Quando saíram da biblioteca, pela primeira vez, uma desesperada felicidade de acabar com **aquilo**. Porém só Carlos desta vez é que não sabia bem direito o que era o ‘**aquilo**.’” (2013a, p. 53, grifos nossos). Substantivado em seu último registro, “aquilo” parece delimitar mais claramente a questão da sexualidade, imbricada no desejo do garoto, com o qual, ainda, não sabe lidar ou simbolizar¹¹⁹.

A construção da relação entre o casal protagonista efetua-se especialmente na biblioteca, local em que aluno e professora podem ficar a sós, porém Carlos “desapontava sempre” (2013a, p. 28). Essa é uma metáfora recorrente que alude à sexualidade, tendo em vista que o desapontamento que impinge em Fräulein Elza tem como causa o seu desinteresse pela moça. Assim, utilizando-se da metonímia da língua alemã como deslocamento para o ensino do amor, o narrador apresenta a primeira lição, na qual o garoto, sem saber pronunciar bem as frases, substitui o alemão pelo inglês, língua que conhece bem. “Fräulein escondeu o movimento de impaciência. Não conseguia prender a atenção do menino.” (2013a, p. 28). O leitor pode desvelar o fato amoroso a partir da associação de ambos os enunciados: sua impaciência se deve ao fato de ele não prestar

¹¹⁹ Neves (2018), sobre as particularidades dos pronomes demonstrativos, analisa que o pronome “*aquilo* é usado para fazer uma referência irônica e geralmente depreciativa a algo, ou a alguém.” (p. 550). Não acreditamos ser o caso da utilização apresentada por MA, que parece se configurar muito mais com a impossibilidade de simbolização do fato amoroso, do que uma depreciação de tal. No entanto, considerando o caráter de ambiguidade que perpassa toda a obra, seria interessante uma análise mais profunda sobre a possibilidade de utilização irônica, na qual a questão sexual ficaria ainda mais em voga por tratar-se de uma relação de amor venal. Voltaremos a essa cena mais adiante.

atenção nela (na professora e na língua alemã) e substituí-la por aquilo que lhe era familiar: as irmãs, com os jogos eróticos, e a língua inglesa. Nesta cena, especificamente, a dúvida de Carlos reside na palavra “Schwester” (irmã, em alemão), deixando entrever onde estava sua atenção. Ao final deste episódio, depois da aula já terminada, Carlos encontra Maria Luísa no hall e a impede de passar. A governanta o segura “com doçura, se rindo” (2013a, p. 28) e, o que pode ser considerado o primeiro movimento amoroso se realiza:

– Você não é mais forte que eu!
 – Sooooo! um minuto durou o indicativo presente. E foi um brinquedinho se livrar. Sem aspereza. Subiu a escada, pulando de quatro em quatro degraus. Fräulein ficou imóvel. **Deliciosamente batida.** (2013a, p. 29, grifos nossos)

A questão sexual é vislumbrada nessa passagem, a partir do deslocamento realizado entre Maria Luísa e Fräulein Elza. A atenção que Carlos dispensaria à irmã foi, por imposição da preceptora, voltada a ela e o jogo erótico se efetua no “brinquedinho” de “se livrar” das mãos da moça. Iniciando o jogo que realizará com o garoto, quem sai “deliciosamente batida” é ela, o que sugere que a professora sente prazer nessa dança erótico-amorosa.

A cena em que Carlos começa a reparar na professora é colocada logo após a narração da aparência física da moça, ou seja, um desnudamento precede o outro. O último parágrafo da descrição é bastante dúbio e fala sobre os “cabelos mudáveis” da preceptora, “ora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior” – expressão que figurativamente pode ser lida como seu desejo ou excitação sexual e seu recalçamento, a partir da mutabilidade de sua coloração. Os cabelos se tornam, desse modo, metáfora dos desejos sexuais da governanta: “Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam [...]”. Através de um verbo cujo sentido usual é prontamente ligado ao ato sexual, “penetrar”, o narrador constrói a possibilidade de leitura erótica dos cabelos da senhorita, que, como metonímia da própria, também se constituem como metáfora de suas “fomes amorosas”. A última frase deste parágrafo é a seguinte: “Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes volta a cair...”¹²⁰. Finalizando com reticências, o narrador postula que esse é um movimento que se repetirá sempre e é bastante simbólico. Aquilo que a moça não

¹²⁰ Todas as citações estão na página 31 da obra em estudo.

consegue prender, controlar, por deslocamento, é seu desejo sexual e amoroso, encoberto pela mecha loura que sempre escapa¹²¹.

Importa, em nossa análise, a associação feita por Mário entre esse parágrafo e os seguintes, a saber:

O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás. Fräulein se volta. Não vê nada. [...] Não se desagradou do culto. Porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele. Carecia explicar. Criou coragem mas encabulou, encafifado de estar **penetrando intimidades femininas**. Não foi sem comoção, que venceu a própria **castidade** e avisou:
– Fräulein, seu grampo cai.
O gesto dela foi natural porque o despeito se disfarçou. Porém Fräulein se fecha duma vez. Quinze dias já e nem mostras do mais leve interesse, arre! [...] Agora porém está fechada por despeito, **dentro dela não penetra mais ninguém**. (2013a, p. 31, grifos nossos)

Os cabelos, símbolo do desejo da moça, são o elemento no qual Carlos vai se fixar e através do qual perceberá a mulher. A partir de uma antítese, o menino está aluado, como sempre, no entanto, fixado em algo, ou seja, está distraído – corroborando o caráter de fatalidade do amor –, porém, mesmo assim, percebeu o grampo de Fräulein caindo e se fixou nele. O narrador, desse modo, indica que, sem se dar conta, o aluno começa a se interessar pela professora. Ademais, brinca novamente com o desvelamento da sexualidade, já que falar sobre um grampo que cai do cabelo seria penetrar “intimidades femininas”. Interpretando os cabelos como metafóricos, a questão da sexualidade fica evidente nesta leitura e, novamente, “penetrar” aparece como verbo de teor sexual. Outrossim, Carlos precisa vencer a própria “castidade” para falar sobre o grampo, mais um termo de conotação sexual. Terminando a cena, o movimento da professora é contrário ao do garoto: ela não percebe que esse foi o primeiro passo de interesse do aluno e se fecha, “por despeito” de não ser desejada, de modo que “dentro dela não penetra mais ninguém”. Final ambíguo, em que penetrar pode significar tanto “compreender, perceber”, quanto “introduzir o pênis”¹²², corroborando o trabalho em torno da sexualidade¹²³.

¹²¹ Sendo “loura”, a mecha possibilita a referência à nacionalidade alemã da moça, em oposição às “ondas suspeitas” dos cabelos de d. Laura, que remetem aos cabelos encaracolados e negros.

¹²² “Penetrar”, In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/penetrar/>. Acesso em: jul. 2020.

¹²³ Cabe acrescentar a possibilidade de leitura da “penetração” narrativa, já que o narrador, ao longo de toda a obra, detalha as mínimas reações das personagens, apresentando suas questões mais íntimas e secretas, além de detalhes gestuais íntimos e ínfimos, que fazem toda a atmosfera do livro exalar erotismo e sensualidade. Ademais, penetra com sua linguagem, ao mesmo tempo ousada e discreta.

O episódio que representa o início do interesse de Carlos pela professora já foi transcrito e analisado nesta seção, ao esmiuçarmos a relação metonímica entre a moça e a língua alemã. A partir desse acontecimento, o enamoramento do casal começa a ser elaborado por meio de um tom narrativo lírico, como se observa no seguinte parágrafo, isolado na trama:

Carlos também cantava o *Tannenbaum* mas desafinava. Não tinha voz nenhuma. Porém descobrira o perfume das rosas. Perfume sutil e fugitivo, ôh! a boniteza das vistas!... Às vezes se surpreendia parado diante das sombras misteriosas. As tardes, o lento cair das tardes... Tristes. [...] Devia de ter felicidades quentes além... Estava pertinho do suspiro, sem alegria nem tristeza, suspiro, no silêncio amigo do luar. (2013a, p. 42)

Algumas metáforas comuns para o amor aparecem acima, como as “rosas”, a “boniteza das vistas”, o “suspiro” e o “luar”. Mário coloca Carlos na posição do enamorado que não compreende o que está acontecendo consigo, em decorrência de seu caráter ainda pueril e, também, dúbio. Isso significa colocar o garoto entre menino e homem – transformação que se dá ao longo da trama, iniciando-se após a primeira relação sexual entre o casal. Aqui, Carlos “não tinha voz nenhuma”, fato que pode ser lido como a mudança que se efetua na voz dos meninos, de um tom mais fino para um tom grave. Ademais, ele supõe que “devia de ter felicidades quentes além...”, ideia deixada em aberto pelas reticências, mas que interpretamos como além do estado em que ele se encontra agora, de desconhecimento e de sentimentos ainda nascentes. Corrobora a leitura de que uma modificação se efetuará sobre o jovem, a próxima cena entre o casal, na qual ele é descrito como metade “virilidade” e a outra metade “femínea” (2013a, p. 44).

A certeza do enamoramento, no entanto, se apresenta para o jovem no episódio masturbatório, bastante interessante, pois Mário põe em xeque o caráter lírico desse amor de duas maneiras: a priori em fala explícita sobre o “romancista” (ver mais abaixo), e, também, pelo próprio método utilizado para a certificação do amor: a masturbação que, diferentemente do que postula o método de Fräulein Elza, perpassa pelo corpóreo, pelo desejo sexual.

Entendemos essa escolha como mais um estratagema da obra para fomentar o caráter do duplo em relação à sexualidade, afinal, Mário utiliza a masturbação como representante do enamoramento amoroso. Nesta cena, como em outras duas, antes do primeiro beijo do casal, uma antítese é utilizada como representação do desejo: angústia e felicidade. É angustiante, para ambos, reprimir o desejo, durante as aulas, e o final delas

traz felicidade, porém, ao mesmo tempo, ambos manteriam aquela angústia, caso lhes fosse possível. A masturbação, dentro da economia da obra, não é explícita e nem poderia ser. Ela é descrita da seguinte maneira:

[...] Queria sorrir... Queria, quem sabe? um pouco de pranto, o pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. O romancista é que está complicando o estado da alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. Um final sublime, estranha sensação... Sorri bobo no ar. Pra não estar mais assim esfregando lentamente, fortemente, as palmas das mãos uma na outra, aperta os braços entre as pernas encolhidas, musculosas. Não pode mais, faltou-lhe o ar. Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura:
– Fräulein! (2013a, p. 46)

A princípio, a narração focaliza os sentimentos do garoto, contraditórios, como desde sempre o amor é descrito na literatura. Todavia, Mário pontua que essa é uma complicação do romancista, já que a angústia se transforma “numa explosão” e, pensando que morria em seu gozo, Fräulein é explicitada como sua salvadora e o motivo do excitação.

Após esse episódio, Carlos, então, “vive na saia de Fräulein” (2013a, p. 48), construção ambígua que representa o fato de o garoto ficar o tempo todo com ela, mas também serve como substituição para o jogo erótico efetuado, anteriormente, com as irmãs. Após a masturbação, o narrador, na cena em que Carlos perturba a moça, retoma algumas metáforas já abordadas anteriormente, como “o caso” – encobridora do caso erótico-amoroso –, “fraqueza” – novamente ligada à preceptora e encobridora do desejo que ela sente pelo aluno, associada a “angústias desnecessárias, calores” – e, por fim, o verbo “penetrar”, em relação à música tocada pela moça que “penetrava nele” (2013a, p. 48-49, todos os excertos), e, a partir de então, adiciona outras, representativas do novo momento amoroso em que vivem. Aparecem, então, os silêncios, envergonhados, tímidos e desejosos, durante as aulas, que tentavam prolongar ao máximo, e a utilização delas para possibilitar a realização amorosa.

Utilizando-se novamente da metonímia do alemão, MA engendra uma cena de busca de reciprocidade, na qual aluno e professora leem versos de Heine (poeta alemão, 1797-1856), uma canção que aborda um enamorado de alma conturbada – como Carlos – que chama sua “peixeirinha” para ficar junto dele. A discussão acerca do significado da canção encobre o verdadeiro motivador do diálogo: descobrir o que o outro sente em relação a si – tanto para Carlos, quanto para Fräulein Elza, esta, no entanto, mais certa do que está acontecendo entre eles. É nesta passagem que o ato falho “péloras”, enunciado

por Carlos, acontece: “– Mas ele tinha muitas péloras no coração!”, seguido pelo comentário do narrador: “Queria dizer pérolas porém saiu péloras, o quê que a gente faz com a comoção!”. Esta cena é central para o desenvolvimento amoroso entre o casal, já que nela, “vivendo” o poema, Carlos revela os próprios sentimentos para a moça, revelação, no entanto, encoberta pela interpretação do poema. As pistas que nos levam a compreender que Carlos fala sobre si e não apenas lê a canção são dadas pelo enunciador, continuamente, até que culminam no ato falho. A princípio, o menino vive o poema, ou seja, o enamorado de alma conturbada é ele; ao longo dessa leitura/ vivência, entre parênteses, o narrador explicita ações do aluno e suas questões interiores: “(Carlos abaixava a [cabeça] dele e já não ria.)”; “(lhe deu aquela vergonha de saber o que não sabia. Ficou muito azaranzado.)” – trecho representativo do encobrimento, pois há algo que não é sabido, no caso, o desejo de Fräulein Elza. Ele, então, prossegue com a vivência do poema, até que o ato falho, “numa confissão de olhos úmidos, arrebatou todos os símbolos murmurando”¹²⁴, acontece.

Mário optou, neste trecho, por explicitar o mecanismo por ele utilizado, denominando-o de ato falho e justificando sua ocorrência: a enorme comoção que arrebatou o garoto naquele momento de confissão. O ato falho é apreendido pelo leitor, bem como por Fräulein Elza, que entende, naquele momento, que o rapaz está apaixonado por ela. Por esse motivo, a reação da professora é ríspida, como forma de ocultar seu desejo, revelado ao leitor pela narração onisciente, que mistura, em discurso indireto livre, o desejo de lhe abraçar e beijar, com o devaneio de seu casamento futuro na Alemanha.

Em outros dois episódios da obra, MA também se utiliza de atos falhos para concretizar encobrimentos e revelações, tendo em vista que este é um mecanismo psíquico no qual algo que estava reprimido vem à tona na forma de lapsos, esquecimentos, perdas, dentre outros (FREUD, 2014 [1916]). Desse modo, o procedimento próprio de um ato falho pressupõe o duplo trabalho de ocultamento e revelação e Freud analisa sua utilização “como instrumento de expressão literária”. Ele explica:

Esse fato, por si só, há de constituir prova de que o literato entende o ato falho – o lapso verbal, por exemplo – como portador de um sentido, considerando-se que, afinal, ele o produz deliberadamente. (FREUD, 2014, p. 47)

¹²⁴ Todos os trechos, bem como o episódio, encontram-se nas páginas 51-53 da versão em estudo.

Apropriando-se desse mecanismo, MA reitera seu uso em outras duas cenas, com conformações diversas daquela em “péloras”, cuja palavra sofre uma deformação.

Em episódio bastante significativo para a questão sexual da obra, o casal protagonista se esquece do significado de uma palavra, conhecida, nesse caso, apenas no alemão: “Geheimnis”, palavra essa não traduzida em nota de rodapé. O ocultamento, então, é trabalhado por Mário, também, ao excluir o leitor – não versado em alemão – do conteúdo partilhado apenas pelo casal¹²⁵, elemento que confirma a língua alemã como metonímia para o amor velado. Este episódio possui objetivos que parecem ser bem definidos: colocado entre a cena em que Carlos destrói a brincadeira das irmãs e a outra, em que Maria Luísa fica doente, o ato falho de esquecimento, dividido somente pelo casal, representa a mudança de objeto de desejo do jovem, que excluí a irmã das brincadeiras eróticas e volta-se para a governanta, com quem realiza o ato sexual. Ademais, fortalece o enlace do casal e, por fim, a revelação de que “Geheimnis” significa “segredo” expõe para o sr. Sousa Costa que o ato sexual já foi consumado.

A passagem é marcada por sobressaltos do casal, que pressente que a revelação da palavra possa, de algum modo, expor seu relacionamento. Seu funcionamento – o esquecimento e a busca pelo significado do termo – ressalta sua importância e de seu significado para o casal, elemento prontamente compreendido pelo patriarca, que “olha malicioso pros dois” (2013a, p. 100) e “segredo” acaba por expor o segredo de ambos.

Cabe, neste ponto, uma análise comparativa entre as versões *princeps* e a de 1944, que adotamos como principal para este estudo. Isso porque a segunda versão se mostra muito mais encobridora do que a primeira em relação à sexualidade, em vários momentos da trama, sendo um deles neste episódio do esquecimento. Dois encobrimentos são realizados entre as versões, transcritos a seguir (em ambos os trechos, os textos das edições são praticamente idênticos, havendo, apenas uma parte a mais, em cada um, na versão de 1927, as quais apresentamos em sublinhado):

Olhou-o, estava branco branco! Ficara aterrorizado, escutando ela contar o caso. Não sabia por que se amedrontava assim, porém tinha medo, medo terrível. Lhe parecia que a mãe, o pai, as irmãs, os criados, todo o universo conhecia(m) o sentido daquela palavra... Isso implicava desvendarem imediatamente as relações dele com Fräulein... O pobre! [...] (2013a, p. 95-96/1927, p. 135)

Vai. Longínquo, lento, reto, mãos nos bolsos, cabeça pendente da gola do suéter. Dá pontapés nas pedras. Vai. Fräulein... sensação ruim de abandonada, quase estende os braços. Quase chama o senhor. Odeia Laurita, Aldinha. Dá a

¹²⁵ Esta foi uma prática efetuada em toda a versão *princeps*, já que Mário não traduziu as partes em alemão.

mão pra elas maquinalmente e volta. Mas... Geheimnis?... realmente espantada. Sabe a tradução, isso sabe, porém não pode dizer! Por que razão? E nasce a certeza exquisita que si não diz, si o som se recusa a vir é por causa de Carlos. A palavra está presa por Carlos. Depende dele. Estranho. Nota que a boca a língua se amoldam para rasgar as consoantes da palavra e uma coisa qualquer proíbe. Carlos? Não, não pode ser Carlos, ela imagina. Porém o que será? Se irrita. (2013, p. 99/ 1927, p. 139. Manteve-se a ortografia original.)

Mário encobre, na segunda edição, a explicação sobre o mecanismo por ele utilizado, isto é, há um deslocamento entre os desvendamentos: o conhecimento do sentido da palavra levaria ao conhecimento das relações entre o casal. Cada um dos trechos apresenta, em onisciência, como o casal presente a revelação desse esquecimento e ambos sabem que, com toda a atenção dada ao fato, o desvelamento da tradução só poderia pressupor um significado para além daquele que a palavra possui – qual seria o segredo deles. Esse ocultamento textual, entre as versões, então, reforça o encobrimento realizado pelo ato falho, e exige um papel mais ativo do leitor na interpretação da obra. É possível, no entanto, que MA tenha retirado este trecho em decorrência das críticas recebidas em 1927, sobre o excesso de “freudismo” em seu romance *idílio*¹²⁶.

O último ato falho aqui analisado é efetuado pelo narrador e tem lugar na cena em que Fräulein Elza, com ciúmes do rapaz, ensina-lhe sobre o ciúme da mulher, já que ela deseja saber com quem ele esteve antes dela. No trecho em que explicita a lição dada pela professora, o narrador assim enuncia: “[...] qual o procedimento dum homem que não enciúma às cunhãs, quais os gestos que dão firme e duradouro consolo à amante, desculpe: esposa enfraquecida pela dúvida, etc.” (2013a, p. 89). A troca de “esposa” por “amante” parece referir-se à própria professora, já que é ela quem está “enfraquecida pela dúvida” e é significativa pela revelação de que jamais ocuparia o lugar de esposa, mas apenas de amante. O tema da prostituição, desse modo, é vislumbrado por esse ato falho – explicitado através do pedido de desculpas –, já que o papel social que uma “mulher pública” poderia ocupar era apenas o de amante. É possível, também, perceber o trecho como uma proposição do desejo da governanta: ocupar o papel de esposa.

Após o episódio em que Carlos comete o primeiro ato falho e revela sua paixão pela professora, temos a cena em que d. Laura solicita que a governanta vá embora. Essa passagem já foi bastante esmiuçada neste estudo, todavia, faremos uma breve análise da primeira fala de Sousa Costa, considerando o contraponto entre o tom poético dos encontros na biblioteca, que introduzem o leitor em uma relação amorosa, e a visão do

¹²⁶ Figueiredo (2001) avalia este episódio como forçado e falho e concorda com a fala de Tristão de Athayde, sobre um “[sub-]freudismo delirante” na obra. Cf. Op. cit., p. 53, nota de rodapé 71.

patriarca, reveladora dos preconceitos e dos privilégios de classe. A explicação inicial de Felisberto, reiterando sua fala no episódio de abertura, é marcada pela dificuldade de simbolização do tema, pontuada pelas onze reticências distribuídas ao longo do discurso, que figura a sexualidade e sua vivência como algo estritamente negativo, permeada por perigos e horrores que só podem ser expressos por dezessete exclamações e o texto em caixa alta (em dois momentos) – “Pode cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora!”; “Depois disso de principiarmos... é tão perigoso”; “E viciadas!”; “Depois as doenças!...”; “[...] outras coisas horríveis, um perdido!”, “[...] meu dever é salvar o nosso filho...” (2013a, p. 54-55, todas as citações).

D. Laura e Felisberto conversam a respeito da continuidade ou não do trabalho da moça em uma cena totalmente entrecortada, com muitas reticências que representam a moralidade burguesa e o silenciamento em torno do tema, especialmente em relação às mulheres¹²⁷. No que concerne a esse ponto, um trecho do diálogo entre o casal merece destaque: ao saber que suas filhas já perceberam o interesse de Carlos pela professora – “Pois **até** elas já perceberam!” – Sousa Costa se assusta, já que crianças, especialmente meninas, não devem saber **dessas coisas** e sentencia: “Você proíba elas de falarem isso!” (2013a, p. 61). Aqui temos a exclusão das crianças e, especificamente das meninas, do tema da sexualidade, ocultado pelo termo “dessas coisas”, construído por um pronome demonstrativo, também em função dêitica, seguido de um substantivo tão lacunar quanto. No entanto, de modo diverso do “aquilo” que Fräulein deveria sossegar, no início da obra, aqui, o sentido já está claro para o leitor. O silenciamento, mais uma vez, funciona como mecanismo social de controle feminino. Rago (2008) afirma que esse mecanismo em torno da questão da prostituição torna essa prostituta um “fantasma”, um símbolo social que atinge alvos específicos, exercendo, assim, determinadas funções, a saber:

[...] instituiu as fronteiras simbólicas que não deveriam ser ultrapassadas pelas moças respeitáveis, ao mesmo tempo que organizava as relações sexuais num espaço geográfico da cidade especialmente destinado à evasão, aos encontros amorosos, à vida boêmia [...] em lugares destinados para a liberação das fantasias sexuais, para o desfrute do prazer, para a “descarga” das energias libidinais masculinas, como se acreditava então [...] (p. 46)

O ocultamento em torno do tema, solicitado por Sousa Costa desde o início da trama, desse modo, extrapola, de certa forma, questões estéticas para sinalizar estigmas

¹²⁷ Para além dos elementos aqui abordados, há, também, o vocabulário monetário utilizado para se referir à preceptora, questão já abordada no capítulo um deste estudo.

sociais mais profundos e questões de classe. Decorrem daí, também, as diferentes pontuações utilizadas por MA ao abordar a temática: reticências nas falas dos burgueses – até mesmo nas falas de Carlos – e pontos finais nas da moça. É notável, no entanto, que as falas do garoto apresentam outro significado para as reticências: é difícil, para o enamorado, simbolizar o amor, afinal, “a felicidade é, por essência, indizível” (PAZ, 1994, p. 85), e o amor também.

Por fim, em um longo episódio marcado por um desejo que já não é mais possível disfarçar, acontece o primeiro beijo do casal. Marcada pelo tom lírico, pela antítese angústia/ felicidade, já utilizada anteriormente, e pelo vislumbre, a cena desenvolve a dança empreendida pelos protagonistas, principiada desde o início das aulas de alemão, e que agora se concretiza em um beijo cheio de angústia, vergonha e desejo. Carlos enlaça a cintura da moça e depois se envergonha disso, mas percebe nela, também, o desejo por ele. Esconde-se em seu peito – o jogo verbal, nesse momento, é vivenciado pelo aluno em uma atitude plena de significado, já que, ao ocultar sua face no corpo da preceptora, revela o desejo que o angustia – e, em seguida, a beija na boca.

Mário empreende mais um de seus jogos satíricos, ironizando a cena ao afirmar que quem a assistia eram os “grandes amorosos [...] Dante, Camões, Dirceu [...] que eram exemplares virgens. Nem cortados, alguns. Não adiantavam nada, pois” (2013a, p. 72). A ironia é constituída pela oposição entre os livros virgens – palavra que alude ao tema da sexualidade –, por não terem sido lidos, em oposição à moça, que não era virgem¹²⁸. A essa oposição, MA soma o caráter de inutilidade. De leitura ambígua, eles podem não adiantar de nada por não terem sido lidos e, portanto, não terem instruído Carlos nas questões sobre o amor, bem como, serem inúteis por não conhecerem as questões do sexo, já que são virgens e por falarem sobre o amor elevado, e não o amor venal.

Retornando ao tom lírico, o narrador afirma que Carlos não viveu aqueles três dias, já que estava pleno de felicidade, todavia, o garoto quer pedir a Fräulein Elza para que tenha relações sexuais com ele. Esse é um episódio totalmente encoberto, entrecortado pelas reticências envergonhadas, porém desejosas. A moça é machucada – “[...] uma raiva de Carlos, dos homens, de ser mulher...” (2013a, 75) – pelo desejo puramente carnal do aluno, que vai contra seu método, até que ela não resiste, enciumada pela repentina reaproximação dele com as irmãs, e marca o encontro para meia-noite. Novamente, a ironia do narrador desestrutura o idílio do casal, em uma cena de espera na

¹²⁸ Carlos também não é mais virgem, no entanto, o leitor ainda não sabe disso e acreditamos que a ironia se construa apenas em oposição ao fato óbvio de que a preceptora não seja virgem.

qual o jovem dorme e se atrasa para o enlace carnal. Ramos (1979) lê esta passagem como inverossímil, tendo em vista a ansiedade na qual deveria estar o jovem. Aqui, a vemos como mais uma satirização de Mário, que minimiza a importância do encontro a seguir.

A relação sexual não é descrita na obra e MA a encobre com uma longa digressão narrativa. Há uma diferença significativa entre as versões de 1927 e 1944 que merece atenção. A digressão apresentada na versão *princeps* foi totalmente subtraída da seguinte e aborda o narrador e o ato narrativo. Em 1944, a intrusão narrativa versa sobre o poema “Queimada”, de Castro Alves e metáforiza Elza e Tanaka em tigres¹²⁹. Mário inicia ambas as passagens da seguinte maneira: “Aqui devem se trocar naturalmente umas primeiras frases de explicação – se ele der espaço para tanto entre os dois! – porém obedece a várias razões que me obrigam a não contar a **cena do quarto**.” (2013a, p. 80). A expressão “cena do quarto” omite, metonimicamente, o ato sexual, que tem lugar no quarto. A voz narrativa prossegue, na segunda edição, sua conversa com o leitor e afirma que algo precisam fazer, já que não será possível dormir. Assim ele inicia a fala sobre “Queimada”.

Na primeira edição, em contrapartida, o narrador explicita as três razões que o impedem de descrever o episódio e as duas primeiras se mostram bastante interessantes em diálogo com este estudo. Segue a digressão:

Primeiro: Não gosto de palavras veladas que não falam tudo e falam muito mais que a verdade. Adoro a palavra direta. Embora não seja amoralista em arte creio que quando o escritor é obrigado a contar um caso paçudo tem de contar o que existe sem se preocupar com o possível escândalo de que a ficção liberta as artes. [...] Além disso a palavra velada é sempre uma ofensa pro leitor. Pressupõe neste a dose suficiente de malícia que na realidade existe porém é impertinência a gente mostrar que conta com ela.
Por outro lado pintar a verdade me afundava no jeito realista. E repisava um ato que sendo muito comum, como ato apenas não mostra boniteza nem virtude: é. Ora eu me interesso muito mais pelo que não é. A prova é este idílio aonde personagens vulgares se metem em fatos incomuns. (1927, p. 113)

Na digressão acima, o narrador revela que a obra aborda “um caso paçudo”, passível de “possível escândalo”, encobrendo, com essas construções a questão da sexualidade. Mário compreende que o contrato realizado em *Amar, verbo intransitivo* ativa tabus sociais que, em decorrência do próprio caráter de tabu, são encobertos e silenciados pela sociedade. Assim discute Freud (2012 [1912-1913]) a respeito do significado do “tabu”:

¹²⁹ Ramos (1979), Op. cit. analisa essa digressão de modo bastante detalhado. Na versão *princeps*, a digressão sobre o poema “Queimada” é bem maior, conta com 29 páginas, acrescenta uma infinidade de assuntos e aparece ao final da obra, quando Carlos está em luto pela perda de Fräulein Elza.

O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. [...] o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. [...] As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas ou morais. Não procedem do mandamento de um deus, valem por si mesmas; distingue-as das proibições morais o fato de não se incluírem num sistema que dá por necessárias as privações, de forma geral, e fundamenta esta necessidade. (2012, p. 42).

O tabu, de acordo com a exposição acima, não obedece a regras religiosas ou morais, mas surge de um medo social daquilo que não é compreendido e que passa a ser visto como perigoso, inclusive por seu caráter de disseminação. Além da sexualidade, de modo geral, a sexualidade feminina suscitou medo no homem, em decorrência de sua alteridade, e, como afirma Freud (1917), “O homem teme ser debilitado pela mulher, ser contagiado por sua feminilidade e, então, mostrar-se incapaz.”¹³⁰ Mário compreende as questões levantadas por sua obra, entende que o tema é tabu e que poderia resultar em um escândalo.

Como contraponto, no entanto, o modernista discute questões de estética e literatura, afirmando que a arte é amoral e tem permissão para a livre criação. Associamos a esse processo de escrita a utilização do chiste, a moldura irônica e a criação de personagens satíricas para obra de tema tão “pançudo”. Entendemos que MA, compreendendo o encobrimento de sentidos possibilitado pelo cômico, constitui sua obra e seus personagens utilizando-se do fato de que tudo pode ser dito se feito com um sorriso de canto¹³¹. A crítica permeia a obra do início ao fim: crítica social à burguesia, à prostituta, à sociedade; no entanto, a conformação com que tudo isso se dá, sem desnudamento do tema, é que possibilita seu arranjo e difusão. Utilizando-se da ironia, o próprio autor alude a esse fato, ao afirmar: “Se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar este idílio entre os descaramentos naturalistas, isto é impossível,

¹³⁰ Freud, em “O tabu da virgindade” (1917), afirma: “Ali onde o primitivo ergueu um tabu, é porque teme o perigo, e não se pode negar que um temor básico ante a mulher se exprime em todos esses preceitos para evitá-la. Talvez ele se fundamente no fato de a mulher ser algo diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha e, por isso, aparentemente hostil. O homem teme ser debilitado pela mulher, ser contagiado por sua feminilidade e, então, mostrar-se incapaz. O efeito relaxante e dissolvente de tensões, que tem o coito, talvez seja exemplar para esse temor. Em tudo isso não há nada que tenha envelhecido, nada que não perdure entre nós.” (p. 373-374).

¹³¹ Vasconcelos (2014), trabalhando o narrador irônico em Jane Austen e Machado de Assis, avalia o papel da ironia na constituição da crítica social. O diálogo entre o narrador machadiano e aquele de *Amar, verbo intransitivo* já foi postulado pela crítica e consideramos muito pertinente uma aproximação da fala de Vasconcelos sobre Machado e Austen, com Mário, quando ela afirma: “O ‘movimento de canto de boca’, a atitude cética e desabusada são justamente as armas do humor cáustico e da agudeza com que acompanhamos os meneios do narrador na construção de seu discurso.”

não quero.” (2013a, p. 124). Essa enunciação brinca com o primeiro motivo apresentado pelo autor em sua digressão encobridora do ato sexual, já que são falas antagônicas, representando a ironia com a qual o modernista se refere aos leitores e à construção textual, encoberta, na obra e, por isso, falando “muito mais que a verdade”, já que preenchida por um leitor que tem “a dose suficiente de malícia”. Isso implica que o trabalho estético empreendido na obra tenha no jogo de encobrimento e revelação o caráter de viabilizar a obra em si, sua crítica e a chave de ambiguidade que a permeia.

Problematizando essa questão, a segunda justificativa parece abordar de modo mais claro a crítica inculcada na trama – “não mostra boniteza nem virtude: é” – e se ampara no fato literário, naquilo que “não é”, mas que permite ser, como a realização idílica, de certa forma, desta obra.

O limiar do segredo, trabalhado em paralelo ao limiar da consciência, é apresentado ao leitor em um episódio em que crítica social e sátira caminham juntas. Carlos, vaidoso da aventura que vivia com Fräulein Elza, sai com os amigos e o seguinte diálogo se estabelece:

- Sua mãe tem governanta em casa?
- Não, por quê?
- Nada.
-
- Sua mãe tem governanta em casa?
- Não, por quê?
- Nada!
-
- Sua mãe tem governanta em casa?
- Tem, por quê?
- Ela ensina alemão pra você!
- Não, é russa.
- Você aprende o russo com ela!
- Eu! Deus te livre!
- Ah. (2013a, p. 90-91)

De maneira bastante clara para o leitor, porém encoberta para os amigos do jovem, a metonímia entre a língua alemã e o amor/ ato sexual é vislumbrada no trecho e deixa de ser utilizada apenas pelo narrador, para ser apropriada, também, pela personagem. Sem ter certeza de que deseja contar para os colegas sobre suas aulas de amor, Carlos dissimula o fato com as aulas de língua, a partir das quais poderia saber se os amigos passam tempo junto e a sós com a governanta. No entanto, em mais uma composição bufa, a resposta que o jovem recebe é sobre uma governanta russa, cuja língua não é ensinada, “Deus te

livre!”¹³². A exclamação encerra os questionamentos de modo cômico e dúbio para Carlos, que se vê no limiar entre o contar e o não contar, já que “aquilo era escandaloso” (2013a, p. 91). Mais uma vez MA utiliza-se do pronome “aquilo”, no entanto, a essa altura da trama, já bem delimitado para o leitor. Acresce ao dêitico o adjetivo “escandaloso”, que inibe o garoto de fazer a revelação iminente.

Ademais, o enlace erótico-amoroso aparece, também, sob o símbolo da “aventura”. Interessante deslocamento se dá nessa composição, representativa de preceitos sociais: a moça se defende de ser aventureira, já que, para ela, a conotação do termo é depreciativa; todavia, para o menino, o enlace se configura como uma “situação que envolve ousadia [...], perigo, emoção”. O termo alude a outro significado socialmente conhecido: “Relacionamento amoroso de curta duração”¹³³ e ambos são pertinentes à leitura do trecho. Nenhum deles, para o garoto, se configura como depreciação.

A reiteração da construção “Mamãe! venha ver Carlos!”, perpassando a obra inteira, também trabalha com o limiar da consciência. A metáfora da visão, que permite a apropriação de tudo o que pode ser visto, no entanto, não mais do que isso, alude, constantemente, ao que está encoberto e permanece em segredo da família e da sociedade. Isso, porque, para além da visão, há o latente, o oculto que não pode ser por ela acessado. No entanto, essa demanda constante de que Carlos seja visto deixa entrever sua importância para a trama e sua relação com o tema dissimulado, já que, assim como no episódio do esquecimento do significado de “Geheimnis”, trazer à superfície o esquecimento é um modo de dizê-lo significativo, voltar a atenção para Carlos também é uma forma de realçá-lo. O comportamento do jovem, desse modo, é significativo e deve ser observado, bem como sua transformação no decorrer dos acontecimentos.

Neste ponto da trama, a relação começa a se tornar familiar ao casal e Carlos apresenta “preferências brasileiras” e trejeitos que destoam do amor teso ensinado por Fräulein Elza. O garoto gosta de beijar a orelhinha direita da moça, no “após ventura” (2013a, p. 124) e, além disso, cruza as pernas quando está com ela, o que representa amizade. É nesse ponto da trama, então, que Fräulein Elza percebe que seu trabalho já foi realizado. Ela ensinou tudo o que sabia e, agora, pode ir embora – não sem certa tristeza.

¹³² Pode-se pontuar, aqui, um outro recurso estilístico utilizado por MA na escolha da língua alemã (ou do russo, no caso do trecho acima): a ironia em escolher uma língua “dura” e gutural como metáfora para o amor. Essa escolha se relaciona com a composição da obra em romance formador, já que há, ao longo de toda a trama, a apresentação dos contrastes entre Alemanha e Brasil, através da composição das personagens de Fräulein Elza e da família Sousa Costa, respectivamente.

¹³³ “Aventura”, In: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/aventura>. Acesso em: jul. 2020. Fonte de ambas as acepções.

O trabalho estético de ocultação e revelação se mantém, também, quando Sousa Costa finge descobrir o caso entre os dois, em ato combinado com a preceptora para pregar o susto no rapaz, de modo a gravar-lhe na memória aquele erro. Nesse momento do enredo, Felisberto adiciona ao campo da sexualidade a possibilidade de um filho resultante do enlace do casal, argumento utilizado pelo patriarca para convencer o garoto de que aquele enlace era um disparate. A possibilidade de um filho reverbera nos pensamentos de Carlos, escrita como em versos, repetida sete vezes, até que a imagem da professora se sobrepõe à do descendente: “Mata o filho. Que filho nem nada! Fräulein! O desejo de Fräulein! O desespero por ela!” (2013a, p. 131). Rechaçando a ideia de um descendente, o jovem volta-se para a mulher, que deve estar distanciada da figura da mãe. Ela tanto não pode ser mãe de um filho dele, quanto não deve ser mãe dele – como já analisamos na cena “mãe de todos” (2013a, p. 104)¹³⁴.

Uma última análise nos permitirá encerrar o caminho percorrido junto à família Sousa Costa e Fräulein Elza. Após a partida da professora, Carlos entra em luto e sofre a perda da amada. Incitado pelo pai a sair de casa, o jovem começa a vagar pelas ruas, após sair irritado do teatro, recusando qualquer alegria. A pergunta que o persegue é onde estaria a amada, à qual o narrador prontamente responde:

– Não. Não sabemos onde Fräulein está.

No entanto era tão fácil! [...] Ela estava ali mesmo, perto dele, à disposição dele, bastando atravessar a rua mais alguns passos e portar na Pensão Mme. Bianca (Familiar). Com cem bagarotes então, a gente caminha mais um pouco e a encontra no largo do Arouche, novinhas, bonitas, ítalo-brasileiras. E se não quer gastar os cem, o cinema AVENIDA cerra aos poucos os olhos elétricos, gente que sai, gente nas portas, bulha de empregados apressados, se não quer gastar nem mesmo cinquenta, ela está ali prontinha-da-silva, por qualquer dez mil-réis, vinte, nas lojas de terceira ordem. Na rua Ipiranga, então, ela espera Carlos em pencas de quatro e cinco em cada casa. Está por toda a parte, a gente sabe. Carlos não sabe disso. (2013a, p. 141)

¹³⁴ Fräulein Elza, como uma personagem do limiar, pode ligar-se tanto à figura da prostituta, quanto à da mãe e, desse modo, também pode ser lida à luz das correntes terna e sensual às quais Freud faz menção, ao analisar as formas de amar masculinas, em seu texto “Sobre a mais geral degradação da vida amorosa” (1912), In: FREUD, 2018. p. 137-153. A corrente terna está ligada às pessoas da família e “corresponde à *escolha infantil primária do objeto*”. (p. 139). A corrente sensual se liga a objetos estranhos após a barreira do incesto. “A corrente sensual, que permaneceu ativa, procura por objetos que não lembrem as pessoas incestuosas proibidas [...]” (p. 141). Essa pode ser uma outra explicação para o assombro causado pela ideia do filho, que colocaria Fräulein Elza no papel de mãe, sem que Carlos, no entanto, se compreenda no papel de pai. Ao pensar-se como filho – ou não conseguir pensar-se como tal – Carlos revela a problemática mudança de posição entre criança e adulto. Mas ao pensá-la como mãe, ele se afasta da corrente sensual e enfatiza a escolha infantil primária de objeto.

Ao marcar a substituição da protagonista por outras prostitutas, como já realizado em outras cenas, esse parágrafo traz leituras interessantes, quando em paralelo ao episódio de abertura. O pronome “ela”, utilizado na abertura do romance idílio retorna de modo significativo no trecho acima, pois, aqui, o referente “Fräulein” está determinando o pronome e, no entanto, a moça agora se desloca para as prostitutas de São Paulo, referidas, metonimicamente, pelo local onde trabalham, já que, como podemos ver ao longo de toda a obra, seus nomes não são importantes. Desprovidas de individualidade e identidade, o local de trabalho é a referência, inclusive, para tratar as questões monetárias. A pensão retorna, agora, como “Pensão Mme. Bianca (Familiar)”, determinada pelo pronome de tratamento “mademoiselle”, pronome estrangeiro, cujo significado é, também, “senhorita”¹³⁵. Ademais, destacado entre parênteses, há o termo “familiar”, ambíguo, podendo significar tanto que a pensão se relaciona à ideia de família, quanto de algo a que se tem familiaridade. O chiste, criado a partir do duplo sentido da palavra, satiriza, pela aproximação de um bordel a uma casa de família, a questão da sexualidade. Os frequentadores assíduos são familiares à pensão, assim como, ironizando a ideia de família, o bordel pode se denominar uma casa de família – seus moradores se reconhecem como “família”¹³⁶. Por fim, as novinhas e bonitas ítalo-brasileiras contrastam com os “35 anos” da alemã. No entanto, todas são, de certa maneira, estrangeiras – “ítalo”.

Esse parágrafo parece conformar Fräulein Elza à figura de uma prostituta, no entanto, tal ação não se realiza. Como simples meretriz, a moça poderia estar “por toda a parte”, todavia, os contrastes vislumbrados na comparação entre as figuras, mais uma vez, impossibilitam o fechamento da “professora de amor”. Essa leitura é corroborada por um episódio posterior, quando “Vinte e duas horas. Carlos volta da rua Ipiranga.” (2013a, p. 145). No fim da obra, há um deslocamento do privado – Vila Laura – para o público – ruas e bordéis representativos da prostituição em São Paulo. O deslocamento de sentido efetivado entre as prostitutas e seus locais de trabalho fica evidente no parágrafo em análise – a pensão, o largo, o cinema e a rua Ipiranga – como determinantes do preço e, provavelmente, do tipo de serviço prestado. Fräulein Elza trabalha nas residências burguesas, e, enquanto ensinou Carlos, seu endereço era Vila Laura e seu serviço não

¹³⁵ “Mademoiselle”, In: Dicionário escolar francês Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/mademoiselle/>. Acesso em: jul. 2020.

¹³⁶ Ironicamente, é possível pensar o bordel como um local que desestabiliza relações familiares.

implicava se sujeitar “às primeiras fomes amorosas” dos rapazes, mas ensinar os primeiros passos, ensinar o amor como deve ser.

Retoma-se, então, a questão dos apaixonados: “Quem é você?”, que, para Paz (1994), não tem resposta. O ensaísta afirma que tanto erotismo quanto amor são representações. No entanto, o amor é algo mais, já que ele individualiza tanto o sujeito quanto o objeto do encontro erótico. Por isso, naquele momento, Carlos não sabe que sua antiga preceptora está por toda parte. “O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa.” (PAZ, 1994, p. 97).

Por fim, observamos que a tensão entre o dito e o não dito permeia a obra, assim como a tensão na constituição da preceptora. Nada é afirmado com veemência, e, caso o seja, logo a negação ou a dúvida quanto àquela assertiva ergue-se na obra. O encobrimento se mostra necessário, não apenas como fator estético, mas também como elemento social, para que a obra pudesse se efetivar, especialmente pensada em conformidade com um idílio modernista. Ademais, as escolhas realizadas pelo autor proporcionam o (des)velamento de uma prática socialmente condenável que, no entanto, é amenizada pela composição bufa e marcada pela ironia contingente. Mário, desse modo, engendra uma obra representativa dos mecanismos estéticos, utilizados abundantemente e jamais esgotados pelas leituras realizadas, causando a impressão de que novas revelações e novas críticas são sempre possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concebendo a escrita literária como meio de sedução, em decorrência de sua intrínseca relação com a linguagem, que “é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 20), assim como em seu diálogo possível com o saber psicanalítico, na medida em que seu processo de criação é atravessado por desejos e pulsões inconscientes do sujeito, iniciamos esta pesquisa seguindo o rastro dos mecanismos de ocultamento e revelação do tema da sexualidade, elemento primordial da obra modernista *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.

Realizado através de deslocamentos metonímicos, metáforas, desditos, negações, ironias, dentre outros fatores literários – analisados, aqui, em diálogo a procedimentos oníricos, como o deslocamento, a condensação e a figuração por símbolos –, o labor estético efetuado pelo autor dialoga estreitamente com sua teoria cabotina das duas sinceridades, na qual o modernista ironiza a busca, empreendida pela psicologia, pelos “móveis secretos” como a única verdade sobre as motivações dos autores para suas criações, afirmando serem os “móveis aparentes” tão significativos quanto. Isso significa que MA, ainda que aproveite criativamente da psicanálise, também dela se diferencia, em certos aspectos, ao propor que não são apenas as razões inconscientes e, portanto, ocultas, as verdades de determinado texto, mas sim a somatória entre essas razões e as escolhas realizadas conscientemente pelo autor, ou seja, os “móveis aparentes”. A dupla sinceridade, portanto, está presente tanto naquilo que o autor deseja ocultar, “móveis secretos”, quanto naquilo que ele deseja revelar, “móveis aparentes”, que seriam o jogo estético da obra (ANDRADE, 1972). Essa teoria brinca com o próprio fazer literário, na medida em que a linguagem é a representação da falta.

A partir da premissa da necessidade de encobrimento de um tema considerado tabu – a iniciação sexual de um jovem através do amor venal –, consideramos que o labor estético realizado no texto seria pautado por um duplo trabalho de (des)velamento, já que, mesmo a sexualidade sendo basilar à trama, “aquilo era escandaloso” (2013a, p. 91) e deveria permanecer latente na obra.

A presente pesquisa, então, buscou esmiuçar os seguintes mecanismos de encobrimento e revelação utilizados por MA: a classificação da obra em “idílio”, a composição modernista do texto, a construção das personagens como sujeitos cindidos, a

utilização do narrador onisciente intruso e, por fim, o trabalho estético na constituição textual – especificamente em relação à protagonista e ao caso erótico-amoroso.

Ademais, como obra modernista, da geração mais combativa do movimento, resultante de inúmeros estudos acerca da(s) língua(s) e da(s) cultura(s) brasileiras, o conceito de “entre-lugar”, postulado por pelo ensaísta Silviano Santiago (1978), mostrou-se significativo para a leitura de uma obra que, apesar de postulada como “imitada do francês” (2013a, p. 73), apresenta seu caráter de nacionalidade nas diferenças e rupturas que efetua com seu modelo. Em diálogo a essa teoria, analisamos a constituição de Fräulein Elza como personagem pendular, do limiar do amor, diferente de outras “meretrizes” em sua possibilidade de penetração nos lares burgueses, bem como na crença de um método próprio de ensino, elemento significativo para sua fantasia como professora e mãe de amor.

Sendo assim, analisamos a classificação da obra em “idílio” como um duplo trabalho do autor: pautado pela ironia, em consonância com grande parte da crítica, mas também pela analogia, em uma leitura que postula o texto no “entre-lugar”. Essa análise resulta na percepção da composição como marcadamente modernista, isto é, contingenciada pela ironia, que lhe imprime a marca da diferença em relação ao modelo francês – idílio neoclássico *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre (1788) –, mas que, no entanto, permite a realização de um enlace amoroso em seu enredo. Desse modo, há um transbordamento do amor – tanto de Carlos, já esperado e desejado, quanto de Fräulein Elza, inesperado e indesejado –, representado por uma linguagem marcadamente lírica, que contrasta com a ironia cortante do narrador, ao longo de toda a trama, manifestada por uma linguagem marcadamente prosaica.

A classificação da obra em “idílio” é, também, um mecanismo de (des)velamento da sexualidade latente na obra, uma vez que, em sua definição, o gênero dialoga com a questão sexual ao evocar a ideia de uma relação amorosa entre um casal, amor este ingênuo, terno, neoplatônico. A denominação escolhida por Mário, portanto, evoca sua teoria das “duas sinceridades”, tendo em vista a simbologia da escolha do gênero idílio como forma de tensionar a pureza de um amor que nasce em um adolescente com o contexto de realização deste: o contrato de um amor venal. Configurando-o em uma São Paulo do início do século XX, em uma residência burguesa, Mário contingencia, pelo tom irônico, o que apenas poderia realizar-se como neoclássico: o amor nascente em dois corações apaixonados. O que extrapola essa construção é, justamente, o sentimento amoroso que nasce em Fräulein Elza, personagem esta que não deveria apaixonar-se.

O estratagema da classificação, portanto, possibilita o vislumbre do fator sexual, a partir da evocação do histórico desse gênero. Outrossim, a composição da obra em consonância com as premissas modernistas permitiu a constituição de um texto experimentalista, fator que também opera como mecanismo de (des)velamento do tema da sexualidade.

Como produção entrecortada, permeada por pausas, rupturas, cenas filmicas e organizada a partir da elipse, o fator sexual, muitas vezes, é apenas mencionado ou subjaz à elaboração linguística. O começo e o final do romance idílico se mostraram significativos dessa construção: um início *in medias res*, que omite, justamente, o diálogo contratual entre o patriarca da família e a “professora de amor” (2013a, p. 90), e um final que parece encerrar a obra – “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado.” (2013a, p. 135) –, mas é seguido por um convite ao leitor: “O idílio acabou. Porém se quiserem seguir Carlos mais um pouquinho, voltemos para a avenida Higienópolis. Eu volto.” (2013a, p. 138). A recuperação de Carlos, após a perda de sua amada, é narrada apenas no segundo final, corroborando a criação da obra como modernista, e traz elementos significativos para a constituição de Fräulein Elza e da questão sexual, realizada, também, de modo a encobrir e revelar a sexualidade.

A construção da protagonista como sujeito cindido, descentrado e complexo é simbolizada através de sua dicotomização em “homem-do-sonho” e “homem-da-vida”, representação simbólica da conflitualidade (Birman, 2012) do homem moderno. Essa composição é fundamental para o trabalho da temática da sexualidade, tendo em vista que a personagem condensa papéis femininos que vão desde as figuras prototípicas e dicotômicas da prostituta e da mãe, passando por outras, como a da preceptora, da governanta e da estrangeira, por exemplo. O homem-do-sonho permite que Fräulein Elza fuja da realidade que a subjuga, através dos devaneios de amor marital, experienciados em diversos momentos do enredo. Em movimento contrário, o homem-da-vida a traz de volta ao contexto do real, lembrando à moça o contrato assinado com o patriarca da família Sousa Costa e as posições sociais que lhe são permitidas.

Essa conflitualidade é significativa, também, quando da composição do enlace amoroso idílico entre o casal protagonista, já que, apesar de experiente, a preceptora não consegue resistir ao desejo que sente pelo rapaz – desejo este que se apresenta a ela como dolorosa revelação de amor. O conflito é flagrante, pois a governanta possui devaneios de amor um marital, na Alemanha, com um estudioso branco, de raça superior, idealizado, bastante diferente de Carlos Sousa Costa, seu aluno, por quem, no entanto, se apaixona.

As questões da preceptora, portanto, são pautados no problema erótico-amoroso: seu desejo de realização amorosa em um enlace marital e a impossibilidade de vivenciá-la plenamente, em decorrência de sua profissão. Sem encerrá-la no denominador “prostituta”, desse modo, Mário constrói uma personagem fluida, que oscila no limiar da sexualidade.

O acesso aos devaneios de Fräulein Elza e, conseqüentemente, sua percepção como sujeito problemático são possíveis em decorrência da utilização de um narrador onisciente intruso. Essa escolha narrativa permitiria, ao leitor, conhecer todas as malhas da tessitura da obra, no entanto, o autor modernista também utilizou a voz narrativa como mecanismo de encobrimento e revelação da sexualidade. Apesar de deter o poder de onisciência e onipresença, o enunciador omite, através de frases inacabadas, de rupturas no enredo e do bordão “Ninguém o saberá jamais”, o escandaloso acontecimento dentro de Vila Laura, bem como fatos e sentimentos relativos à questão sexual.

A apresentação da protagonista é um exemplo significativo do trabalho narrativo empreendido na obra. Fräulein Elza não é descrita, para o leitor, logo no início da trama, sob o pretexto de que o autor não deveria pormenorizá-la fisicamente, sem que antes os fruidores já houvessem, minimamente, se familiarizado com a moça. Sua representação é efetuada através de um estratagema: o narrador não a descreve diretamente, mas sim, através de uma comparação com a Betsabé de Rembrandt (1654), “Não a do banho que traz bracelete e colar, a outra, a da *Toilette*, mais magrinha, com traços mais regulares” (2013a, p. 30). Esse é mais um exemplo da estética de ocultamento e revelação da sexualidade presente na obra, já que a escolha efetuada pelo autor é por uma representação da Betsabé nua, no banho – elemento que evoca o erotismo –, e não uma descrição direta e pormenorizada Fräulein Elza.

Por fim, em análise mais atenta e detalhada do fato linguístico, esta pesquisa esmiúça a construção simbólica do caso erótico-amoroso e da personagem, esta através dos deslocamentos metonímicos pelos quais é apresentada ao leitor: “aventureira”, “professora de amor” e profissional, “mãe de todos” e, finalmente, “mãe de amor” – este último como uma clara transposição de “professora de amor”. Utilizando-se, principalmente de metáforas, metonímias, frases interrompidas, negações e desditos, o narrador constrói a protagonista de modo a não a encerrar em categorizações, mantendo a personagem na posição de passagem, em funções sociais diferentes, de acordo com os acontecimentos da trama.

Outro elemento que se mostrou bastante significativo na composição da preceptora foi seu método de ensino, “um método bem dela” (2013a, p. 36), que a individualiza e diferencia das demais meretrizes que poderiam iniciar sexualmente Carlos. Depois de negar que seu ensino entende “só da formação dos homens” (2013a, p. 37), destituindo-o do papel profilático, a moça explicita sua visão sobre a própria profissão – “O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos.” (2013a, p. 37). A negação é, aqui, analisada como procedimentos de ocultamento e revelação, tendo em vista que, em seu processo, há uma afirmação inicial, ou seja, uma assertiva é apresentada e, desse modo, tomada como verdade, para, apenas posteriormente, ser negada.

A última leitura explorada na constituição de Fräulein Elza aponta para a interpretação de seu método como uma fantasmática da moça, com a qual ela se defende contra as imposições do real, que estão em franca dissonância com seus desejos. Há, desse modo, uma criação ficcional da professora sobre si mesma – simbolizada em “professora de amor” e “mãe de amor” – com a qual a moça constrói um compromisso entre prazer e realidade, de modo a não se conformar na nomenclatura de “prostituta”, mas sim, de certa forma, aproximar-se da representação da “mãe”.

Observando que a própria governanta nega o caráter profilático de sua profissão e que é ela quem determina sua configuração final em “mãe de amor”, entendemos que seu deslocamento de “professora” para “mãe”, metaforizando a relação familiar, tanto almejada pela moça, pode ser lido como uma narrativa fantasmática que a permite ocupar espaços que lhe são socialmente interditos: o familiar e o materno.

A composição do enlace erótico-amoroso, por fim, foi o último elemento analisado neste estudo, a partir da questão principal: como falar sobre o amor venal sem nomeá-lo como tal? Nossa resposta, em consonância com o que foi visto anteriormente, é o “inter-dito” (MENESES, 2004, p. 31), visto através do jogo da ambiguidade: interdito socialmente, já que o tema é considerado tabu; e interdito entre dizeres, em um trabalho que se estabelece através do ocultamento do dito no não dito. Dois mecanismos se mostraram significativos, porém não os únicos, para o trabalho de (des)velamento do fato amoroso: o tom narrativo e o deslizamento metonímico entre o amor e a aula/língua alemã.

O tom narrativo é empreendido de forma a brincar com a possibilidade e impossibilidade de realização amorosa. Em diálogo com nossa tese de leitura de “idílio” em chave irônica e analógica, o tom narrativo apresenta-se ora lírico, ora prosaico, sendo

o primeiro proposto nas cenas de flerte, de amor nascente, de descoberta amorosa, e o segundo, especialmente, nas falas do patriarca da família e nas intrusões narrativas em relação ao amor venal, contingenciando a possibilidade – lírica – do amor.

O deslocamento metonímico entre o amor e o alemão – representativo da língua, das aulas e de Fräulein Elza – atua como mecanismo marcadamente interessante do jogo estético empreendido pelo autor. Utilizando-se de uma língua estrangeira, MA evidencia o trabalho de ocultamento, na medida em que muitos de seus leitores poderiam desconhecer o idioma e terem, realmente, toda uma parte da obra encoberta por tal estratégia. Cabe pontuar que, em sua versão *princeps*, Mário não traduziu as passagens em alemão e o fato erótico-amoroso manteve-se encoberto pela língua estrangeira.

Na versão de 1944, aqui analisada, as traduções são realizadas, o que, entretanto, não significa o total desvelamento da sexualidade, já que o trabalho estético empreendido por Mário pressupõe a própria utilização do alemão como metonímia do enlace amoroso sexual. Retomando a leitura de Perrone-Moisés (1990) sobre o caráter sedutor da linguagem e, conseqüentemente, da literatura, o leitor (entre)vê a sedução empreendida por Fräulein Elza, em suas aulas de alemão/amor, utilizando-se da língua estrangeira como promessa de um amor outro, como a descoberta de algo que era estrangeiro a Carlos: o amor.

Por fim, sem a pretensão de qualquer fechamento de uma obra que se apresenta a leituras múltiplas, retomamos a questão dos apaixonados, pontuada por Paz (1994, p. 12), “Quem é você?”, questão sem resposta, já que, como afirma o ensaísta, “Tanto nos sonhos como no ato sexual, abraçamos fantasmas.” (1994, p. 12).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.

_____. “A propósito de *Amar, verbo intransitivo*”. In: _____. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.

_____. “Prefácio interessantíssimo”. In: _____. *Poesias completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013c.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

_____. “O movimento modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.

_____. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *A escrava que não é Isaura*. In: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. “Do cabotinismo”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 77-81.

_____. “Contos e contistas”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 5-8.

_____. “Carta de 4 de setembro de 1927.” *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, 1924/36*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 221-223. In: ÁVILA, E. A. C. **Entre cartas e versões: o “artefazer” de *Amar, verbo intransitivo***. 2011. 138f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. “Feitos em França”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 31-37.

_____. “Três faces do eu”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972, p. 59-64.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

_____. “Posfácio inédito”. In: _____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1944.

Sobre Mário de Andrade

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. **O amor intransitivo e a sua verdade (Um estudo de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade)**. 1984. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. “Amar, verbo intransitivo?” In: SAGAWA, Roberto. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 47-86.

ALVES-BEZERRA, Wilson. **Da clínica do desejo a sua escrita: incidências do pensamento psicanalítico na escrita de alguns autores do Brasil e Caribe: 1918-1990**. 2010. 304f. Tese (doutorado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

ÁVILA, Edmar de Assis Campelo. **Entre cartas e versões: o ‘artefazer’ de *Amar, verbo intransitivo***. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BANDEIRA, Manuel. “Amar, verbo intransitivo”. **A semana**, Pará, 23 mar. 1927. Arquivo IEB – USP, Fundo de Mário de Andrade, código de referência: MA-RO29-005.

BECKER, Nilza de Campos. “Fräulein Elza, a personagem expressionista de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade”. In: **Kalíope**, São Paulo, 2008, ano 4, n. 7, p. 73-90, jan/jun.

CRUZ, Benilton Lobato. **Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DIAS, Maria Heloísa Martins. “Estética de Mário de Andrade”. In: SAGAWA, Roberto. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 143-154.

FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: leitura de *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

LUCAS, Fábio. “Amar, verbo intransitivo”. In: _____. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra. 1971. p. 95-106.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. **Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Uma difícil conjugação”. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 9-44.

_____. “Um idílio no modernismo brasileiro”. In: SAGAWA, Roberto. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 11-25.

MANFIO, Diléa Zanotto. “Amar, verbo intransitivo: um idílio às avessas”. In: SAGAWA, Roberto. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 27-45.

MORAES, Marcos Antonio de. “Fräulein em processo”. In: SAGAWA, Roberto. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 155-198.

_____. (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Macunaíma e a ‘entidade brasileira’”. In: _____. *Vira e mexe, nacionalismo*. Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. **Rastros freudianos em Mário de Andrade**. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SAGAWA, Roberto. “A Psicanálise desentranhada do Amar Intransitivo”. In: _____. *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 117-142.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

Geral

ALVES, Susana. “E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/obra-aberta/>. Acesso em: jul. 2020.

ARAGÃO, Solange. “As diversas acepções do termo ‘vila’ e seu rebatimento espacial na cidade brasileira”. Pós. **Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP**, v. 26, n. 48, p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfau.2019.111574>. Acesso em: fev. 2020.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Em busca do sentido”. In: _____. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 219-238).

AUERBACH, Eric. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 471-198.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera. “Observações sobre a feminidade e suas transformações”. In: CLAVREUL, Jean. et. al. *O desejo e a perversão*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX”. In: _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. - Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 39-52.

BENVENISTE, Émile. (1995). *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, vol. I. apud KOELLING, Sandra Beatriz. “Os dêiticos e a enunciação”. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. v. 1, n. 1, agosto de 2003. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br]. Acesso em: jul. 2020.

BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BÜHLER, Karl. “Teoria del lenguaje”. Madrid, **Revista do Occidente**, 1961, p. 107-8. Apud BARDARI, Sérssi. A função dos dêiticos na organização do texto. **Entremeios**, v.3, n.1, p. 1-9 jun. 2011. Disponível em: <http://sersibardari.com.br/wp-content/uploads/2011/08/A-função-dos-dêiticos-na-organização-do-texto.pdf>. Acesso em: jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. “A personagem no romance”. In: CANDIDO, Antonio. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017. p. 169-196.

CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefix:i/>. Acesso em: jan. 2020.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1991 apud RABINOVICH F. P. et al. “Atribuição de nomes próprios e seu papel no desenvolvimento segundo o relato dos nomeados”. **Ver. Bras. Cresc. Des. Human., São Paulo. III (2), p. 119-142, 1993.**

COSTA, André Oliveira. “A montagem da pulsão e o quadro do fantasma”. Revista Digital **Correio APPOA**. Porto Alegre. ed. 242, jan. 2015. Disponível em: http://www.apoa.com.br/correio/edicao/242/a_montagem_da_pulsao_e_o_quadro_do_fantasma/174. Acesso em: jul. 2020.

DICIONÁRIO de bolso das línguas portuguesa e alemã *Langensheidts*. Berlim, 1982.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise*, Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 137-153.

_____. “Sobre a mais geral degradação da vida amorosa” (1912), In: _____. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 137-153.

_____. “A técnica do chiste” [1905], In: _____. *Obras completas, volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente*. [1905]. Tradução Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27-128.

_____. “O escritor e a fantasia”. (1908). In: _____. *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos*. [1906-1909]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 325-338.

_____. “O tabu da virgindade” [Contribuições à psicologia do amor III]. [1917]. In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos* [1909-1910]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 364-387.

_____. “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem”. In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos* [1909-1910]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 334-346.

_____. *Obras completas, volume 11, Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* [1912-1914]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obras completas, volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise*. [1916] Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil: (“O Homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos* [1917-1920]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 240-251.

_____. “Batem numa criança”: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais [1919]. In: _____. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos* [1917-1920]. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 293-327.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182. Março/maio 2002.

GHIRALDELLI JÚNIOR, P. *O que é filosofia da educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. In: SILVA, Rafael B.; HENNING, Leoni M. P. “A construção da subjetividade: notas sobre o sujeito”. In: **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá, 2011, n. 1, v. 33, p. 67-74.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HELLER, Agnes. “A morte do sujeito”. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Palestra proferida em 13 mai. 1992. In: RABINOVICH F. P. et al. “Atribuição de nomes próprios e seu papel no desenvolvimento segundo o relato dos nomeados”. **Ver. Bras. Cresc. Des. Human., São Paulo. III (2), p. 119-142, 1993.**

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Laplanche e Pontalis; sob a direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LESKY, Albin. *História de la Literatura Griega*. Versión española de José M. D. Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Gredod, [s/d.].

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2008.

MARTINEAU, Harriet. The Governess. **Once a Week**. London, v.3, p.269, 1860. In: MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71jul-dez, 1998.

MARTINS, Francisco. *O nome próprio: da gênese do Eu ao reconhecimento do outro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. “Sob o signo de Hermes”. In: PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. & ROSENBAUM, Yudith. (orgs.) *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014, p. 29-44.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 237-240.

MORAES, Eliane Robert. “*Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária*” In:

Teresa, (15), São Paulo, 2015. p. 165-178.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade* – Ensaio sobre Literatura e Música. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NEVES, Maria H. de M.. *A gramática do português revelada em textos*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

PASSOS, Cleusa Rios P. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Júlio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PASSOS, Cleusa Rios P. P. & ROSENBAUM, Yudith. (orgs.) *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

PAZ, Octavio. “Analogia e ironia”. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 81-103.

_____. *A dupla chama*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, apresentação e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: a prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAMOS, Maria Luiza. “O latente manifesto”. In: **Ensaio de semiótica: Cadernos de linguística e teoria da literatura**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1979, n. 2. p. 76-103.

RIBEIRO, Márcio Luiz M. “A poesia pastoril na Grécia e em Roma – Histórico”. s/d. In: JUNIOR, Antonio Walter R de B. *O idílio árcaico entre o texto e a imagem: A leitura das pinturas de Ludwig von Hofmann no romance A montanha mágica de Thomas Mann*. 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/ contexto I*. (Debates; 7/ dirigida por J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 75-97.

_____. Anatol. “Mário e o cabotinismo”. In: _____. *Texto/ contexto I*. (Debates; 7/ dirigida por J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 185-200.

SANTIAGO, Silviano. “O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUSA, Fernanda Cunha. “A variação de usos entre pretérito imperfeito e futuro do pretérito do indicativo na expressão da hipótese”. In: **Revista Gatilho** – Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFJF, Juiz de Fora, MG, 2019, v. 6.

VASCONCELOS, Sandra G. T. “O gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen”. In: **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro. v.7, n. 14, p. 145-162, dez. 2014.