



MADEMOISELLE E O DESEJO

(Conversando com Luiz Dantas)

VILMA ARÉAS

RESUMO

A partir de ensaio de Luiz Dantas, uma análise do conto “Atrás da catedral de Ruão”, de Mário de Andrade, seus paralelos com *Amar, verbo intransitivo* e os temas de paixão, desejo e repressão.

PALAVRAS-CHAVE: *Mário de Andrade; Luiz Dantas; “Atrás da catedral de Ruão”*; Amar, verbo intransitivo.

ABSTRACT

A literary analysis of Mário de Andrade’s short story “Atrás da catedral de Ruão”, its parallels with the modernist Brazilian writer’s novel *Amar, verbo intransitivo* and the themes of passion, desire and repression.

KEYWORDS: *Mário de Andrade; Luiz Dantas; “Atrás da catedral de Ruão”*; Amar, verbo intransitivo.

[1] *Remate de Males*, n. 7 (org. Antonio Arnoni Prado). Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 1987, pp. 63-68.

[2] Cf. Andrade, Mário de. *Contos novos*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976. Nas citações usarei “Ruão” para o conto, *Amar*, para *Amar, verbo intransitivo*, e Dantas, para o ensaio que trata de ambos.

[3] Rabello, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. São Paulo: Ateliê, 1999, especialmente o capítulo 3.

[4] Andrade, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. 18. ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

[5] Dantas, op. cit., p. 63.

No número 7 da revista *Remate de Males*¹, organizado por Antonio Arnoni Prado em 1987 e intitulado “Intervalo de aula”, Luiz Dantas publicou “Amar sem aulas práticas”, análise de “Atrás da catedral de Ruão”, de Mário de Andrade². Com exceção de algumas alusões ou referências, este é o único estudo que conheço até essa data, inteiramente dedicado ao conto, antecedendo em doze anos o ensaio esclarecedor de Ivone Daré Rabello a respeito dos *Contos novos*³, onde se situa a narrativa.

Não deixa de surpreender essa relativa ausência crítica quando nos damos conta da importância que ganha o texto analisado por Dantas, em parceria com *Amar, verbo intransitivo*⁴. Mais do que isso, um dos recursos do ensaio se apoia no romance para diversas considerações sobre o conto, “que pode ser lido à luz do idílio de Fräulein”⁵. Esse viés amplia a noção que tínhamos do contato de Mário com o expressionismo alemão e o impressionismo. Assim, a referência à

famosa catedral de Claude Monet não será casual⁶, funcionando também como um exemplo de deslocamento a partir da tradução do nome (Rouen/ Ruão), que rebate no deslocamento do desejo, assunto importante no conto. Acrescentem-se a isso recursos inspirados na fotografia e no cinema, admitidos pelo próprio Mário em carta a Sérgio Milliet⁷, quando define *Amar, verbo intransitivo* como “cinematográfico”. Também em 1923, ano em que começa a escrever o romance, o escritor assina *Der Querschnitt* [O corte vermelho], revista alemã que divulga a nova objetividade⁸. Esses traços podem ser exemplificados, na medida do razoável, tanto no conto como em *Amar*.

Seja como for, mesmo os que nos debruçamos sobre o *idílio* de Mário de Andrade — entre outros, Telê Porto Ancona Lopez, eu mesma ou Priscila Figueiredo em seu belo livro *Em busca do inespecífico*⁹ — não pudemos ou não nos preocupamos em relacionar as duas obras, que além do “balaio de teses” podem ser incluídas no “feio esquisito” atribuído por Manuel Bandeira a alguns textos do amigo.

A análise de Dantas supre a falha crítica acima referida e de saída indica os pontos de contato entre *Mademoiselle*, protagonista de “Ruão”, e *Fräulein*, de *Amar*, a primeira quase irmã gêmea da segunda. Basta observarmos as datas: “... o conto, esboçado em 1927, ano da publicação de *Amar, verbo intransitivo*, foi também como este último definitivamente remodelado em 1944”¹⁰.

A trama de “Atrás da catedral de Ruão” objetivamente é quase nada, imobilizada que está num “momento de crise e perplexidade”, em que “a sexualidade se revela brutalmente”¹¹, assim como brutal é a informação de Mário de que sua personagem estava “no cio”.

O foco do conto ilumina com intensidade irregular quatro mulheres em idades diferentes, solitárias por diferentes motivos: *Mademoiselle*, solteirona e preceptora, além de dama de companhia de duas jovens, de quinze e dezesseis anos, filhas de Dona Lúcia. Esta vive entregue à “representação discreta da infelicidade” após o abandono do marido¹², mero figurante na trama; a inclusão de figuras masculinas no texto tem a função única de transformá-los em combustível para fantasias e obsessões eróticas, durante aquela errática educação sentimental, “feita ao léu do acaso”. As duas adolescentes, com seu jogo malicioso a respeito de situações apenas adivinhadas, são o estopim da desestabilização e consequente crise histórica da preceptora.

Para *Fräulein* Elza de *Amar*, o *plus* educacional, isto é, a iniciação sexual de rapazolas da burguesia paulista, significa apenas uma profissão que conseguia exercer “por uma fraqueza”¹³, ao contrário de *Mademoiselle*, para quem tal excedente erótico, pouco explicitado, traduz-se como “um vendaval de mal de sexo”¹⁴, uma “matéria incerta, terreno brumoso, onde a fabulação tateia através de reticências e muitos pontos de interrogação”¹⁵.

[6] Cf. Lopez, Telê Ancona. “Uma difícil conjugação”. In: *Márioandradando*. São Paulo: Hucitec, 1996, e Rabello, op. cit., que sublinham com acerto a polissemia do título, alusiva ao mesmo tempo à expressão popular (a malícia do encontro amoroso “atrás da igreja”), à tradição literária (a importância de Rouen e sua catedral em *Madame Bovary*) e histórica (*La Pucelle d’Orleans*, queimada em Rouen, considerada “símbolo do que resiste” e canonizada nos anos 1920, década do início da elaboração do conto, e que provavelmente ressurgiu na “pucela”, arcaísmo com que Mário se refere a *Mademoiselle* no fim do texto).

[7] Cf. Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

[8] Cf. Lopez, T.A. “As viagens e o fotógrafo”. In: *Mário de Andrade fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB-USP, 1993. Cf. também, no mesmo volume, Paulino, Ana Maria. “Fotografia: uma arte para Mário”.

[9] Figueiredo, Priscila. *Em busca do inespecífico*. São Paulo: Nankin, 2001.

[10] Dantas, op. cit., p. 63.

[11] *Ibidem*, p. 63.

[12] “Ruão”, op. cit., p. 52.

[13] *Amar*, op. cit., p. 49.

[14] Impossível não ver aqui uma alusão gaiata a “le mal du siècle”.

[15] Apud Dantas, op. cit., p. 63.

O autodesconhecimento de Mademoiselle, “irrisória”, “quarentona”, que arrasta para longe o indefinível e inapreensível objeto do desejo, é sublinhado por sua ausência de nome, somente aludido por ricochete, a partir da canção antiga que entoava. Nesta, “Lisette indo em busca da primeira ‘paquerette’ da primavera, topa com um cavaleiro na ‘lisière du bois’. Está claro que o cavaleiro tomava Lisette na garupa e sucedia ser um príncipe ‘trali-lan-lère, trali-lan-la’”¹⁶. Certa vez, chegando (Lisette) na “lisière du bois”, Mademoiselle sentiu “uma angústia horrível”, ficou de “boca no ar”, “olhos assombrados”, nem podia respirar. Não se compreendeu. Também — impossível não perceber aqui o sorriso maroto do autor — ela nunca tinha ouvido falar em Freud, mencionado tempos depois pelas meninas ao voltarem da Europa. Dando as costas ao perigo de compreender a própria situação, Mademoiselle domestica a expressão, usando-a como bordão ou frase feita sempre que se enganava sobre qualquer assunto: “je me suis trompée de lisière!”¹⁷.

[16] “Ruão”, op. cit., p. 51.

[17] *Ibidem*, p. 50.

Dantas observa que Fräulein Elza é mais complexa, vivendo inteiramente a impostura, agindo como “fräulein”, mas preservando “seus dias de Elza” quando, num wagnerismo óbvio, se entrega ao sonho de retornar à Alemanha depois de feita a América, para se casar com o noivo imaginário, redimida pelo amor. Ao contrário dessa situação, o tempo já se escoara para Mademoiselle, pois os dias “empurraram-na para além do umbral, deixando do lado de cá toda esperança...”¹⁸.

[18] *Ibidem*, p. 63.

Nos dois textos existe também a mesma geografia, isto é, São Paulo, cidade representada pela burguesia com seus palacetes em Higienópolis. Quando chega de táxi à Vila Laura, com seus vários empregados, e olha pela janela do quarto confortável onde passará a residir, Fräulein Elza pensa: “Bem diferente dos quartinhos de pensão...”¹⁹. Quartinho que Mademoiselle nunca conseguiu abandonar, situado no largo de Santa Cecília, junto à igreja de mesmo nome, com seu “atrás”, como a outra, de Rouen, desatando sua fantasia e seu pavor. Todos os dias ela sobe, diz Luiz, “concreta e figurativamente, de bonde, o bonde Angélica, para suas lições cotidianas, e desce ao cair da tarde...”²⁰.

[19] *Amar*, op. cit., p. 50.

[20] Dantas, op. cit., p. 63.

Após essa descrição e apresentação dos dados, o ensaísta passa à análise e interpretação dos textos.

O episódio que deflagrará o fundamento do conto, claramente informado pela psicanálise²¹, está baseado na sensação “afrosa” de Mademoiselle, que estremece e provoca a pergunta surpreendente das pupilas: “Est-ce que vous avez froid par cette chaleur?...” “Non, [...] il faut bien que je vous fasse une confidence, mes petites amies, ah! ah! ah!” .E, no meio de risadas “completamente falsas”, Mademoiselle confessa “entre confusa e misteriosa”: “— Il y a des jours où je sens à tout moment qu’un... ‘personnage me frôle!’”²².

[21] O conhecimento psicanalítico de Mário, que desde 1923 conhecia a *Introdução à psicanálise e Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, está mais do que comentado pelos analistas de sua obra. Confirmam-se também Feres, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade — seleção e comentários com fundamento na marginalia*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

[22] “Ruão”, op. cit., pp. 49-50.

Com acerto, Dantas situa no uso particular do bilinguismo um dos pilares de sustentação do conto, exemplo do deslizamento do sentido e a mais fina invenção estilística do autor. Segundo ele, Mário o utiliza como recurso sofisticado e como “partido expressivo”, sem sistematizar a passagem de uma língua a outra, pois não se trata de tradução — a não ser no sentido que lhe dá Freud de que “cada época da vida exige uma ‘tradução’ do material psíquico”²³. Trata-se, na verdade, de reforçar o caráter de segredo do desejo sexual, na medida em que o bilinguismo desestabiliza o sentido, elaborando uma espécie de máscara, que abre espaço para o fundo falso (ou verdadeiro) da história. Assim, as expressões francesas muitas vezes não são aspeadas, à exceção da necessidade de sublinhar palavras-chave, como o “personnage” roçador, o assassino de cavanhaque fático, “pointu, pointu”²⁴ e a canção de Lisette. Tais historietas, segundo a análise, são construídas como um sistema musical “de temas, variações e desenvolvimentos”, compondo algo como uma mitologia pessoal, jogos verbais “quase inocentes, quase torpes”; fornecem também a Mademoiselle e a suas pupilas um léxico que “se situa na exata fronteira entre o obscuro e o explícito”. As duas línguas, assim, marcam os territórios fronteirizos da língua “leal”, como diz Mário, e “um código repleto de chaves secretas”²⁵, elaborado entre o permitido e o censurado, entre racionalidade e aquela zona da experiência — paixões, fantasias, crenças e delírios — usualmente condenada ao império da irracionalidade.

Ao mesmo tempo, as historietas “de que se nutre o imaginário das três aprendizes do verbo amar” podem ser reduzidas a um esquema combinatório trifásico, que organiza tal imaginário, baseado na suposta indefinição fonética de três palavras francesas quase homófonas, espantosamente confundidas pela mestra²⁶, que “ouve mal a frase da aluna”: “le Mal”, “le mâle” e “faire mal”.

O trocadilho, de um bom gosto relativo, pretexto a uma lição de pronúncia, é uma verdadeira associação de ideias no sentido freudiano.

“O Mal”, “o macho” e “machucar”²⁷ é o trinômio sucinto ao qual se podem reduzir todos os fantasmas de Mademoiselle. As próprias anedotas maliciosas, em direção das quais terminam por voejar as imaginações aliadas das senhoritas, só fazem retomar e ampliar essa associação de ideias inicial²⁸.

Quero destacar a palavra “fronteira”, já observada quanto ao bilinguismo e sublinhada com acerto por Dantas em seu ensaio, na medida em que Mademoiselle está tentando se equilibrar entre realidade — aqui admissão impossível do desejo — e delírio.

Como sabemos, a palavra “delírio”²⁹ deriva de uma metáfora camponesa, referente ao ato de *de-lirar*, isto é, de ultrapassar a *lira*,

[23] Cf. o comentário dessas noções em Bodei, Remo. *Las lógicas del delirio-razón, afectos, locura*. Trad. Pepa Linares. Madri: Cátedra, 2002, especialmente o capítulo 1. Nessa linha, podemos dizer que existe um “anacronismo psíquico” em Mademoiselle, que embora se situe na idade madura está de fato longe dela.

[24] Os cinco “poum” dos tiros ouvidos no hall são associados à “gí-rândola” dos cinco espirros de Mademoiselle em sua gripe perpétua, que funciona, à semelhança da blusa de rendinhas engomadas, como proteção à virgindade da personagem.

[25] Um dos trocadilhos cômicos no Brasil era provocado pelo “cou” francês. Cf. Martins Pena. *Os dous ou o inglês maquinista*, ato único, cena XI. No conto de Mário o sentido é enviesado, deslizando nas traduções implícitas, como percebemos no “horror incontrolável de Mademoiselle aos cotovelos [...] : ‘Effacez vos coudes, mon enfant’” (“Ruão”, op. cit., p. 51). Assim, a “boa farsa” causada pelo “desvio do francês”, observada por Dantas, faz parte da história da comicidade brasileira.

[26] Pensou-se na má pronúncia da aluna, mas isso não é muito provável, nem a construção exige racionalidade a toda prova. As meninas viajavam muito, eram mais experientes e, quanto ao francês e ao alemão, “Mademoiselle nem de longe podia competir com elas, voltavam falando um francês bem mais moderno e leal que o da professora, estagnada no ensino e nas suas metáforas suspeitas” (“Ruão”, op. cit., p. 51).

[27] Imediatamente nos lembramos do Carlos “machucador” de *Amar*.

[28] Dantas, op. cit., p. 65.

[29] Cf. Bodei, op. cit. Cf. também Rabello, op. cit., p. 109, nota, em que são especificados os diferentes sentidos de “lisière”: limite, fronteira, orela de tecido, enquanto “tenir en lisière” significa, esclarecedoramente em relação à professora, “exercer tutela”.

ou porção de terra compreendida entre dois sulcos. A ideia de afastamento do local da sementeira engloba duas noções fundamentais: o excesso e a esterilidade.

[30] Bodei, op. cit., p. 9.

*Como Ulises, que araba la arena para fingirse loco, el delirante se afana inútilmente por cultivar un suelo que no da fruto, volviendo la espalda a los fértiles campos de la razón*³⁰.

Não por acaso — e Luiz observa a agudeza de seu autor —, Mademoiselle performa o próprio dilema revelado pela canção, e é mortalmente atingida, conforme foi observado, na “lisière du bois”, quando Lisette, guiada pela sintaxe do autor, se transforma claramente na autoprojeção da preceptora:

[31] “Ruão”, op. cit., p. 51, grifos meus.

*Um dia, porém, sem querer, cantarolando sua canção, no momento em que alcançou a “lisière”, Lisette parou sufocada, sem poder mais cantar. O que houve? O que não houve?*³¹

É essa linha fina, essa “lira” que assinala o autodesconhecimento, o que cria a comicidade tensa do texto, ao mesmo tempo estruturando todos os recursos narrativos, os paradoxos e antíteses, os jogos de contrastes, o alinhamento de adjetivos, superlativos e diminutivos misturados (“Mademoiselle soltava ‘petits cris’ excitadíssima”), alcançando o sentido paradoxal da blusinha engomada, cheia de rendas crespas, que atrai e afasta, que enfeita e defende:

[32] Dantas, op. cit., p. 64.

O cuidado repetido com que ela engoma e encrespa as suas rendinhas, faz parte da estratégia contra o “personagem” roça-dor... Ironia da situação, o espinhal eriçado e intransponível que protege Mademoiselle contra os “esbarrões” temidos termina por se tornar também obstáculo contra os “esbarrões” desejados e, estes, com que virulência! Mundo ambivalente.

*O que se diz é quase sempre o contrário daquilo que se pensa; o que se pensa, por vezes, é uma mentira sobre os próprios desejos*³².

Mas o que acontece “Atrás da catedral de Ruão”? Troçamos sempre nessa pergunta. Quase nada, repito, mas as alusões pulsam sob uma historieta farsesca, exposta aos pedaços, como tantas outras inventadas pelas meninas e controladas pela mestra, de antemão sobressaltada pelas sombras do desejo.

[33] “Ruão”, op. cit., p. 56.

— Un après-midi nous avons vu un homme avec une barbe, vous comprenez... derrière la cathédrale de Rouen... Alors vous comprenez...

*— Ma chère enfant, j’estime que vous allez trop loin. Je vous défends de continuer!*³³

Assim, apesar da alusão velada a um estupro ou a “cochonneries” que acontecem ou podem acontecer na “derrière”³⁴ de todas as catedrais, sobre isso, e sobre o conto, pouco pode ser dito. Em relação a *Amar*, Priscila Figueiredo³⁵ já observara com justeza que no livro “podemos ver muito não obstante sua forma nebulosa, mas não podemos falar muito”.

Quanto a Mademoiselle, inoculada pelo vício da imaginação, há a passagem progressiva da aprendizagem com “o esperanto fácil dos gatos da noite”, para outras circunstâncias: as insinuações das pupilas, as conclusões a respeito do casal de operários de mãos dadas (“une chair vive contre une chair vive, pxxx!”), até a busca de Mademoiselle na multidão, “frolando nos homens”³⁶. Sem passar concretamente disso, ela mergulha na bebida, “pour avoir des rêves”, e no delírio.

Ostensivamente, e numa terceira língua, o narrador se exhibe por instantes atrás do palco, manipulando os cordéis: as sombras “kidnapantes” da noite provocam o “fragor de catedrais desmoronando” enquanto as árvores ameaçadoras só conduzem ao último equívoco da trêmula e desejosa Mademoiselle. Mas como a cena da “vertigem expressionista” de Fräulein em *Amar, verbo intransitivo*, segundo Telê, “Atrás da catedral de Ruão” radicaliza tal experiência, pois tudo são delírios, musicalmente terminados numa fuga, diz Luiz.

Podemos também conjecturar, seguindo sempre as “liras” desenhadas por Luiz, se Mário conhecia a obra de Arthur Schnitzler (1862-1931), além do único volume desse autor encontrado em sua biblioteca. Como médico e escritor Schnitzler antecipou o monólogo interior de Joyce e, com as devidas ressalvas, a psicanálise de Freud, de quem foi amigo. Sem provas imediatas de Mário ter lido *Fräulein Else*³⁷, livro de 1925, cujo título nomeia a protagonista de *Amar, verbo intransitivo*, não deixa de ser curioso compará-lo também com “Atrás da catedral de Ruão”. Pois o que acontece em *Fräulein Else*? Podemos responder que talvez o mesmo que sucede com Mademoiselle: tudo parece ocorrer no palco da imaginação da protagonista, uma jovem de dezenove anos imaginosa, ambiciosa e ressentida, parenta pobre convidada pela tia rica para férias num hotel perto de Viena. Terá realmente Else se prostituído para salvar o pai da prisão por dívidas de jogo e depois se suicidado, cumprindo a velha trama melodramática? Ou se trata de delirante desejo sexual e rancor de classe? Perdida em devaneios, Else provavelmente transfere aos homens o desejo que sente por eles, com uma pontinha romântica de fantasia de degradação, também partilhada pela receptora francesa.

Como diz Mário nas últimas páginas de *Amar, verbo intransitivo*, isto é, no trecho que nos oferece após o ponto final: “... a consciência andando que nem badalo, pra cá... pra lá... Inconsciência... Subconsciência... Consciência... Pra cá... pra lá”. O ritmo é de Manuel Bandeira, mas essa

[34] Não esquecer o sentido de “le derrière” como ânus e de “les derrières” como “fesses”, isto é, nádegas.

[35] Figueiredo, op. cit.; cf. também Arêas, Vilma. “Segredo traído”. *Reportagem, Revista da Oficina de Informações*, n. 41, fev. 2003.

[36] “Ruão, op. cit., p. 62.

[37] Schnitzler, Arthur. *Fräulein Else*. Trad. F. H. Lyon. Londres: Pushkin Press, 1998. Sobre a possibilidade de Mário ter lido o livro, cf. Lopez, op. cit.

[38] *Amar*, op. cit., pp. 132-33.

[39] Cf. Arêas, V. “Mário: alguns comentários a contraluz”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 52, jan.-dez. 1994.

[40] “Ruão”, op. cit., p. 49.

[41] *Ibidem*, p. 53.

[42] Figueiredo, op. cit., p. 81.

[43] “Ruão”, op. cit., pp. 53 e 66.

[44] *Ibidem*, p. 65.

toada ou tabuada psicanalítica é desmanchada pela ironia, o novo bandeiriano cai no chão: “A psicologia também existe. Pra cá... pra lá...”³⁸.

Acho que vale a pena correr o risco, que não é mortal, e afirmar que *Fräulein Else* foi lido por Mário de Andrade. Apesar das diferenças, são muitas as coincidências que merecem ser investigadas, inclusive na crítica aguda à burguesia vienense por parte de Schnitzler, transformada numa “questão pançuda” no romance de nosso modernista, momento em que o narrador salta a cena da primeira relação sexual de Fräulein e Carlos para começar a falar de criados, patrões, alienação, problema racial, além das impropriedades da poesia romântica³⁹.

Em “Atrás da catedral de Ruão”, a questão social também é tocada, e Luiz não deixa de assinalá-la por meio da situação deplorável de Mademoiselle, também melodramática, com sua “vida mesquinha de lições e pão incerto”, sua mãe cardíaca a quem desejou dar “o último adeus”, suas faces pálidas “a que a camada vasta de pó de arroz não disfarçava mais o desgaste”⁴⁰, claramente compondo uma triste face clownesca.

No polo oposto, assim como em *Amar*, sarcasmos não faltam dirigidos aos ricos: esbanjamento desnecessário, vida familiar estruturada na mera representação — Dona Lúcia prefere se meter em obras de caridade a cuidar das filhas, exercendo uma “maternidade incorreta” embora as “adorasse”, mas o sentimento era apenas, diz o narrador com ferocidade, “o êxtase inerte das adorações nacionais”⁴¹. No capítulo dos serviços, Mademoiselle não é considerada uma profissional, apenas a “ajudavam, coitada”, o que significa que seu salário tinha o mesmo estatuto de esmola. Como afirma corretamente Figueiredo, “a reprimida professorinha é praticamente uma agregada da família, de cujo favor depende”⁴².

Com o passar do tempo a professora surge “destratadinha”, as lições cada vez menos numerosas, envelhecida, e termina dependente do rum, a pretexto de que nada curava sua gripe⁴³.

Mas talvez a alusão mais clara ao contexto seja o *cocktail* oferecido por Dona Lúcia aos chefes do Partido Democrático, cujo órgão oficial era o “Diário Nacional”, fundado em 1927, onde Mário colaborou intensamente.

“Acidade vinha se arrepiando de pretensões políticas” e Dona Lúcia “embarcara na onda que lhe trazia um gasto novo de volúpias”, não por convicção, claro, mas porque “tinha parente importante do PD”. Também oportunistas eram os convidados considerados importantes, olhados de longe pelas meninas e por Mademoiselle, enquanto mediam suas figuras sentindo-se “mais que freudianas”, principalmente em relação ao Conselheiro, pessoa “raçadíssima”, “avec une barbe, vous savez”. Enquanto isso os homens, por mais importantes que fossem, só acalentavam “vários sonhos políticos de subir”⁴⁴.

A crítica dura confirma as palavras de Antonio Candido ao avaliar a atuação pública de Mário de Andrade, sempre exercida na área

da cultura, “procurando torná-la o mais difundida possível sem barateamento”; quanto à política propriamente dita, “que deságua na atividade partidária e se organiza em função da conquista do poder”, Mário sentia “aversão”⁴⁵.

Esta cena, que antecede o delírio final de Mademoiselle, a caminho e atrás da igreja de Santa Cecília, deve também ser considerada uma farsa ou delírio político, se compararmos o oportunismo teatral de seus agentes, afinados com a história brasileira entre a fundação do PD em 1926, o getulismo e suas composições partidárias, até a revolução de 1930 e os anos 1940 da Segunda Guerra Mundial, década em que Mário dá por terminadas essas narrativas.

De qualquer modo, os homens públicos na sala de Dona Lúcia, cuja “gesticulação política ainda tornava mais ferozes”⁴⁶, não só despertam o devaneio erótico do trio feminino, que os imagina fazendo “choses affreuses, vous comprenez, n’est pas!”, como também se projetam no delírio de Mademoiselle com seus monstros persecutórios:

*Afinal um dos homens agarra-a pelo pescoço. [...] Quis correr, não podia, porque o outro monstro veio feito uma fúria, ergueu os braços políticos e espedaçou-lhe os seios que sangravam. Mademoiselle deu um último gritinho e virou a esquina*⁴⁷.

Luiz não se refere diretamente a essas relações, no entanto põe o dedo naquilo que movimenta o caráter de Mademoiselle, ou seja, o jogo de contrastes linguísticos e sociais, se resolvendo sempre em desarmonia, “como se um mecanismo [...] se desregulasse [...] sem as transições que normalizariam a trajetória. A máquina perdeu o controle”⁴⁸.

Nesse ponto, o relato particular da personagem é alçado pelo analista a uma esfera mais ampla, isto é, ele é objetivado não só na representação de certo funcionamento do psiquismo — basta pensar no mecanismo de repetição teorizado por Freud e nas respostas maquinalmente repetidas das neuroses —, como também não deixa de aludir ao ritmo mecânico, automático, do trabalho a partir do progresso capitalista. Na esfera da arte *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, já dera seu recado em 1936, o que confirma a leitura de Rabello⁴⁹, que ouve os ecos do folclore sexual, da tradição literária, mas também alusivamente da política.

Com efeito tudo isso não passa de pistas, imagens, esboços nessa narrativa que por momentos não deixa de roçar o alegórico. Não obstante, acredito que concorram para que nos aproximemos do círculo da vida comicamente dilacerada de Mademoiselle.

VILMA ARÊAS é professora aposentada do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

[45] Candido, Antonio. “O serviço da inteligência”. In: Avancini, José Augusto e Lima e Silva, Márcia Ivana de (orgs.). *Mário de Andrade*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

[46] “Ruão”, op. cit., p. 66.

[47] *Ibidem*, p. 70, grifos meus.

[48] Dantas, op. cit., p. 65.

[49] Rabello, op. cit.

Recebido para publicação
em 4 de fevereiro de 2012.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

92, março 2012

pp. 123-130

aalto
barragán
corbusier
de carlo
eames
foster
gropius
hadid
isozaki
jacobsen
kahn
lissitzky
moneo
niemeyer
oma
portzamparc
quaroni
rocha
siza
tatlin
utzon
vitruvius.com.br
wright
x-urban
yamasaki
zumthor