



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Pincherle, Maria Caterina

“O linguajar multifário”: os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 47, septiembre, 2008, pp. 115-137

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641269007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

“O linguajar multifário”: os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade

Maria Caterina Pincherle¹

Resumo

Na procura modernista de uma linguagem literária que respeitasse a língua viva falada no Brasil, Mário de Andrade registrou finamente as falas dos imigrados no país. O choque entre o português e as línguas “outras” se tornou um recurso estilístico admirável, utilizado de diversas maneiras na apresentação de personagens estrangeiros: do aproveitamento de estereótipos nacionais a uma busca de correspondência sociolingüística e psicolingüística do fenômeno da integração (no caso do italiano), até chegar (no caso do alemão e sobretudo do francês) a um uso sutilíssimo da linguagem em sentido psicanalítico, quando os lapsos pronunciados pelos imigrados em sua própria língua se insinuam na narração com seus sentidos ocultos, chegando a adquirir uma vida autônoma e a criar um enredo paralelo ao da ação.

Palavras-chave

Mário de Andrade, ficção, personagens estrangeiros, línguas estrangeiras.

1 Professora da Universidade de Roma “La Sapienza” (Roma, Itália).
E-mail: pincherl@uniroma3.it

“O linguajar multifário”: strangers and their languages in Mário de Andrade’s fiction

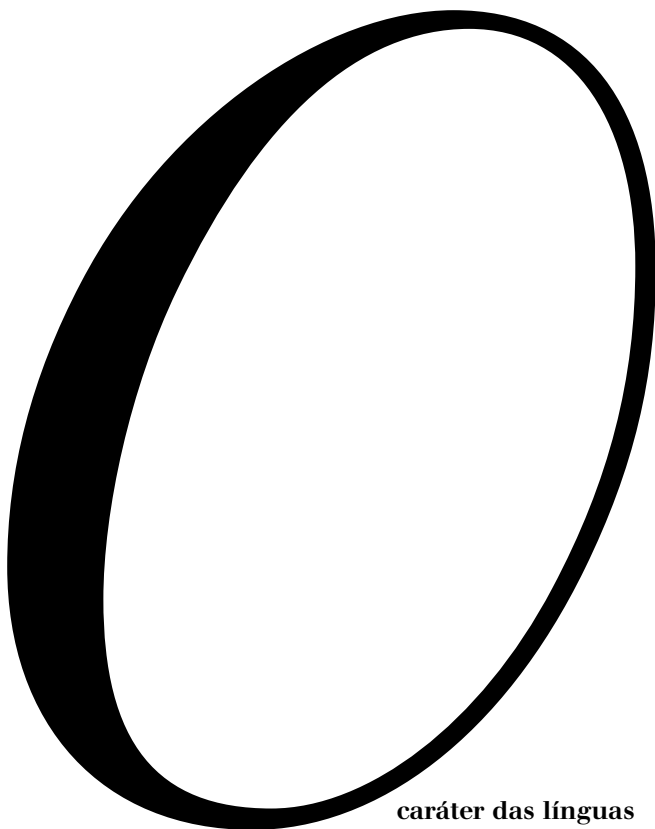
Maria Caterina Pincherle

Abstract

In his modernist search for a literary language which could reflect spoken Brazilian language, Mário de Andrade subtly registered the language of the strangers in the country. The shock between Portuguese and other languages became an admirable stylistical resource, which was used in different ways to present stranger characters: from the use of national stereotypes to the search for a sociolinguistical and psycholinguistical correspondence of the phenomenon of integration, in the case of Italian, to a subtle use of language in a psychoanalytical sense, in the case of German and especially French, when the lapsus pronounced by the immigrants in their mother-tongue enter the narration with their hidden senses, acquiring a proper life and creating a plot parallel to the action.

Keywords

Mário de Andrade, fiction, stranger characters, foreign languages.



caráter das línguas

Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri meu destino.

[Carta a Manuel Bandeira, outubro de 1924]²

Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, minha terra do Amazonas ao Prata. [...] 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. [...] Ninguém me tirará a convicção [...] que se muitos tentarem também o que eu tento [...] muito breve se organizará uma maneira brasileira de expressar, muito pitoresca, psicologiquíssima na sua

² MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, IEB, 2000. p. 137.

lentidão, nova doçura e variedade, novas melodias bem nascidas da terra e da raça do Brasil. [...] o importante é se adaptar, ser lógico com a sua terra e com seu povo.

[“Postfácio Inédito” a *Amar, verbo intransitivo*, 1926?]³

Que contraditório instrumento de expressão, esta nossa língua... É suave, é brilhante, é tudo quanto quisermos, mas dificilmente chega a ser áspera e agressiva [...]. As vezes me ponho imaginando que ela ainda se assemelha às línguas dos povos primitivos, cujas palavras são tão vagas, tão ricas de significações diversas, que se diria, são ainda virginais emanções do subconsciente.

[“Polêmicas”, artigo de 24/XII/1939 no *Estado de S. Paulo*]⁴

Nos românticos chegou-se a um “esquecimento” da gramática portuguesa, que permitiu muito maior colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal.

[“O Movimento Modernista”, 1942]⁵

Não gosto do verso alexandrino em português. Estou convencido que não é da índole da nossa língua, nem se afaz ao ritmo do nosso jeito de pensar [...].

[Carta a Mansueto Bernardi, 24/XI/1944]⁶

Nestas palavras, escritas em momentos e situações diferentes, Mário de Andrade estabelece uma estreita ligação entre “fala nacional” e “psicologia nacional”: “subconsciente”, “índole” e “ser psicológico” são os termos por ele usados para definir a íntima adesão da língua ao caráter nacional. Na procura modernista de uma linguagem literária que respeitasse a língua viva falada no Brasil⁷, Mário registra vivamente um novo rumo na sociedade brasileira, iniciado no fim do século precedente: cada vez mais, vão formando parte da “sua terra e [do] seu povo” inúmeros estrangeiros – e, com eles, suas línguas.

3 ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 16. ed. São Paulo: Itatiaia, 1989. p. 151-152.

4 Idem. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1952. p. 176.

5 Idem. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 244.

6 FERNANDEZ, Lygia (Org.). *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963. p. 132.

7 Sua pesquisa, aliás, ambicionava reformar não somente a língua literária, mas também a prosa em geral, desde a expressão pessoal (como demonstra a grafia de suas cartas, por exemplo) até a prosa ensaística. Vejam-se, entre outros, os artigos reunidos em *O empalhador de passarinho*: A língua viva e A língua radiofônica (São Paulo: Martins, 1952. p. 211-215; 205-210), e Terminologia musical em ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1972. p. 56-63.

Num célebre trecho da “Carta pras Icamíabas”, Macunaíma descreve o hábito lingüístico dos paulistas – “falam numa língua e escrevem noutra”. Ao lado da “língua de Camões” e do “linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade” os paulistanos “se enriquecem do mais lídimo italiano, por mais musical e gracioso, e que por todos os recantos da urbs é versado”⁸. O italiano, e outras línguas, como veremos: é esta mistura que o autor tenta reconstruir em suas inúmeras facetas.

Mas qual seria o papel específico de cada língua estrangeira por ele usada? Como se dá a relação entre língua e caráter na representação das diversas nacionalidades presentes no Brasil?

O exame da ficção de Mário de Andrade mostra um paralelo entre a presença da fala “outra” no tecido da narração em português e o peso efetivo do personagem estrangeiro no contexto brasileiro. Cada diferente modo de inserção do imigrante no cotidiano brasileiro corresponde a um diferente modo de olhar o país de acolhida e com ele estabelecer relações – portanto, de deixar interagir a língua-mãe com a do novo país. Mário aproveita cada triângulo povo-língua-caráter de forma matizada e originalíssima, tornando a presença da língua estrangeira – italiano, alemão e francês⁹ – um recurso estilístico precioso, totalmente inédito até então.

O choque entre idiomas diferentes dá lugar a uma variedade expressiva admirável: vai da formulação de estereótipos nacionais a uma busca de correspondência sociolingüística e psicolingüística do fenômeno da integração (no caso do italiano), até chegar (no caso do alemão e sobretudo do francês) a um uso sutilíssimo da linguagem no sentido psicanalítico. Assim acontece quando os lapsos pronunciados por estrangeiros em suas respectivas línguas se insinuam na narração com sentidos ocultos, logrando adquirir uma vida autônoma e criar um enredo paralelo ao da ação.

Outra característica peculiar do escritor é a de citar diretamente seus personagens estrangeiros em meio à narração, não somente explicitando o estrito elo entre autor (ou narrador) e personagem, como também ilustrando, de forma mais ampla na literatura nacional, a conjunção profunda das culturas vindas do exterior com a brasileira.

Falas híbridas num mundo híbrido.

8 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Coleção Arquivos, 1988. p. 84. [1ª edição 1928].

9 O uso do inglês não é acompanhado pela presença marcante de personagens estrangeiros e se limita geralmente à designação de termos próprios da modernidade (*tramway*, *bond*). Os únicos ingleses que aparecem em *Macunaíma* são sempre ligados à aquisição (por compra ou roubo) de objetos (a *smith-wesson*, o *whisky*, o anzol de metal), quase apoiando a tese de Gilberto Freyre sobre uma “mística da máquina” ligada à chegada de técnicos e comerciantes ingleses no início da industrialização brasileira (FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948).

O italiano

Numa ágil resenha dos personagens italianos na ficção brasileira dos séculos XIX e XX, o ensaísta Giorgio Marotti nota que, não se podendo definir um padrão fixo,

a única coisa que se pode dizer do italiano é que ele pertence, de uma maneira ou de outra, ao mundo do trabalho [...]; e isto, que pode parecer óbvio, se não até banal, tem sua importância numa literatura como a brasileira, tão cheia de personagens voltados para o dolce farniente, sempre inclinados a evitar qualquer possível contato com o mundo do trabalho.¹⁰

O próprio termo *farniente* comparece, em *Macunaíma*, no parágrafo em que o herói descobre a dupla identidade do “regatão peruano” que lhe roubou a muiiraquitã: seu antagonista, o “doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do vice-reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco”, assim descrito na “Carta pras Icamias”, se revela-se, aqui, “o gigante Piaimã comedor de gente”¹¹.

O traço caricatural do italiano “devorador”, reforçado no episódio da sua morte grotesca, é explicado por Manuel Cavalcanti Proença nesses termos:

conquanto não exista um antagonismo declarado entre Macunaíma e o Gigante, pois que este dorme em rede, casa com uma Caopora nacional, tem duas filhas brasileiras, a verdade é que Piaimã simboliza o estrangeiro. Tem espírito prático, tenacidade. Começa como qualquer mascate, regatão nas águas amazônicas, e termina ricaço com palacete na rua Maranhão [...]. Um verdadeiro novo-rico. E a sua última frase, reclamando queijo para a polenta, vale não só como achado humorístico, é a manifestação de uma norma de vida, o senso prático das coisas.¹²

O cultivador da preguiça despreza o trabalhador arrivista, porém o admira a ponto de querer emulá-lo. Segundo seus cânones, é certo... ou seja, trocando a rica coleção de pedras do italiano por uma de palavras-feias, bem menos “pesadas de carregar”.

10 MAROTTI, Giorgio. *Il personaggio dell'italiano del romanzo brasiliano dell'Ottocento e Novecento*. Roma: Bulzoni, 1978. p. 8; minha tradução.

11 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Op. cit. p. 55, 74, 42.

12 CAVALCANTI-PROENÇA, Manuel. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955. p. 28.

Outro aspecto, porém, da presença dos italianos em São Paulo está registrado dramaticamente, sempre na “Carta pras Icamias”, durante a caleidoscópica descrição da “cidade macota”. Longe, mas nem tanto, do luxo em que o gigante vive imerso,

[...] nos bairros miseráveis, surge anualmente uma incontável multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a que chamamos “italiani-nhos”; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados, e a servirem, escravos, o descanso aromático dos Cresos.¹³

O modo leve e irônico da “Carta”, ainda presente no adjetivo “bulhenta”, cede bruscamente o lugar à séria condenação do estado social desses precoces trabalhadores forçados na indústria do café.

Se o gigante é perfeitamente integrado na vida brasileira, como aponta Cavalcanti Proença, enquanto parece que os pequenos imigrantes dificilmente chegarão a sê-lo, a vida dos italianos em seu processo de integração é objeto principal dos *Contos de Belazarte*, a maioria dos quais precede *Macunaíma*¹⁴.

Na obra, vários aspectos contribuem para recriar o sentido de familiaridade com que, normalmente, eram vistos estes “novos mamelucos” (a expressão é de Alcântara Machado, dedicatário do livro).

O próprio papel do narrador Belazarte, contador-de-histórias e testemunha oral dum mundo popular, é uma forma de avizinhamento ao leitor. Os diferentes acontecimentos são constantemente postos em dia e seus protagonistas lembrados pelo narrador, sempre no registro coloquial (“Você se lembra de João? Ara, se lembra! o padeiro que...”; “Você inda está lembrado de Teresinha? aquela uma, etc”); outra vez, o autor é explicitamente posto em jogo pelo narrador numa representação realística (“Você é músico [...], por isso há de se divertir com isso”).

Desta forma, é como se os personagens, além de terem um destino individual ligado às histórias pessoais de cada um, vivenciassem um “destino coletivo”, construído no âmago da estrutura da obra.

13 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Op. cit. p. 83.

14 *Os contos de Belazarte* foram escritos entre 1925 e 1926; a coletânea foi publicada numa primeira edição em 1934. Consultei a edição de ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Itatiaia, 1980. Para um perfil dos italianos no contexto político-social dos anos 1920, veja-se o ensaio de CARELLI, Mario. *Carcamano e comendadores: os italianos em São Paulo da realidade à ficção. 1919-1930*. São Paulo: Ática, 1985. A panorâmica literária relativa é interessante, abrangendo os mais diversos gêneros, embora algumas observações – como o suposto maior racismo de Mário comparado com certa “participação” de Alcântara Machado sejam discutíveis além de não provadas. Por exemplo, o termo “carcamana”, condenado em Mário, comparece em Alcântara Machado (abrindo o conto “A Sociedade”), sem que aqui, porém, o autor seja acusado de aderir a visão xenófoba de seus personagens.

Embora descritos em sua singularidade, seu temperamento e suas relações afetivas próprias, estes imigrantes são encarnações literárias do estereótipo nacional que se criou aos poucos na cidade: trabalhadores, alegres, cheios de uma paixão que pode chegar a tornar-se violência. Porém, sua italianidade, por si resumível a singulares traços, tem uma função diferente em cada conto, constituindo desde um mero fator de caracterização exterior até um fator decisivo no desenvolvimento do enredo.

Por exemplo, a italianidade de Carmela, protagonista de “Jaburu malandro” (1924), reduz-se à descrição física – “era moça bonita, isso era, dêsses tipos de italiana que envelhecem muito cedo, isto é, envelhecem não, engordam, ficam chatas, enjoativas”¹⁵ –, enquanto sua índole, seu comportamento e sua história são em tudo análogos aos de Rosa, a protagonista de “O besouro e a Rosa” (1923), cuja nacionalidade não é mencionada. Até o epílogo é o mesmo: “Rosa foi muito infeliz”, “só sei que Carmela foi muito infeliz”. Nenhum nexos explícito entre a origem e o destino.

Ao contrário, em “Caim, Caim e o resto” (1924), a naturalidade dos protagonistas é determinante na narração de um duplo delito de paixão, tema desde sempre associado ao mundo itálico¹⁶.

A relação entre os irmãos Aldo e Tino, “sempre tão irmãos um do outro”, deteriora-se até que Tino é morto. Aldo fica livre por legítima defesa, “mas o caso não terminou”: ele é por sua vez encontrado morto. A polícia prende Alfredo, marido de Teresinha, deixada a cuidar das duas crianças junto com a sogra, a qual “adivinhou muito, com instinto de mãe, e odiava a moça”. Teresinha voltará, no sexto conto, como a mulher que, num telegráfico resumo do precedente, “assassinou dois homens por tabela, os irmãos Aldo e Tino”.

No enredo que soma um fratricídio por ciúmes a um delito de honra, o desenvolvimento do melodrama é constantemente acompanhado por explícitas referências ao ambiente italiano.

Os muitos traços exteriores típicos – os nomes, a devoção familiar, referências mais específicas à vida ítalo-paulista, como os nomes dos jogadores do Palestra Italia ou os jornais (o *Fanfulla*, “fascista e anticlerical”) – são acompanhados de traços caracterizadores geralmente associados aos italianos, como o lado artístico (musical) e a índole impulsiva, no bem e no mal. Tais aspectos são sempre sublinhados pela presença da língua italiana, que garante sua origem, como um marco registrado:

15 ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Op. cit. p. 27.

16 Veja-se por exemplo o análogo conto de Alcântara Machado com personagens italianos, *Amor e sangue*, cujo título já dispensa qualquer resumo (MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Beiriga e Barra Funda*: notícias de São Paulo. São Paulo: Editorial Hélios, 1927. Agora em MACHADO, Antônio de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1994).

[Tino] cantava com voz fraca a “Mamma mia” num napolitano duvidoso do bairro da Lapa. [...] Aldo junto da janela sentia-se orgulhoso si algum passante parava escutando

Era só cada um chegar até no meio da rua, pronto: se abraçavam chorando, “Fratello!...”

Chegaram em casa e dito-e-feito: brigaram medonhamente. Porca la miseria, dava medo!¹⁷

Cabe ressaltar que aqui, como em vários outros momentos na obra, o idioma estrangeiro é absorvido pela fala do narrador, com intenções expressivas: uma espécie de citação lingüística caracterizante, ou seja, italianismos que contribuem para assinalar o ambiente de maneira mais eficaz e imediata que qualquer descrição. Ao mesmo tempo, esta penetração nos dá uma idéia de quão facilmente o italiano podia insinuar-se na língua dos brasileiros.

Em “Piá não sofre? Sofre” (1926), continuação de “Caim, Caim e o resto”, a caracterização italiana dos personagens entra de novo muito marginalmente no conto, contrariamente a seu antecedente. Aqui, a violência verbal entre Teresinha e a sogra funda-se em suas condições de vida e em razões emocionais, nada tendo a ver com uma impetuosidade intrínseca em seus caracteres. Mas dentre as várias ofensas emergem os recíprocos preconceitos: “filha de negro” uma, “carcamana porca” a outra. Pelo contrário, na trágica descrição da vida do “piá” em questão, Paulino (o único filho que sobrou a Teresinha depois da morte do maior), e sua descoberta do amor e dos afetos através da fome e da miséria, não cabem o estereótipo ou a notação de costume: o menino nada tem de tipicamente italiano, à parte o diminutivo “-ino”. As poucas palavras, de afeto ou de repreensão, que lhe dirigiam em italiano desapareceram há tempo, ou vão deixando espaço ao abandono e à fome:

e o Paulino faziam já quatro anos, dos oito meses de vida até agora, que não sabia o que era calor de peito com seio, dois braços apertando a gente, uma palavra “figliuolo mio” vinda em cima desta gostosura [...]. Paulino sobrava naquela casa

– Stá zito, guaglion!

Que “stá zito” nada! fome vinha apertando...¹⁸

17 ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Op. cit. p. 52, 55, 56.

18 Ibidem. p. 109, 110.

Aqui, a minúscula imperfeição do termo “guaglione”, significando “piá”, “moleque”, lexicalmente ligado à área napolitana, mas com o inverossímil truncamento –*on* típico do Veneto (correto seria *guaglio*), mostra uma descoberta da língua italiana por parte de Mário diretamente através da mistura dos dialetos falados na cidade, uma aprendizagem feita na rua e “bricolada” longe do ambiente livresco. Quanto à grafia, esta oscila entre a correta italiana (*gl* para a pronúncia *lh*) e a portuguesa (*zito* para *zitto*).

Em “Menina de olho no fundo” (1925), a italianidade dos personagens tem papéis ainda diferentes: elemento de caracterização realística e original observação de tipo sociológico, na descrição da personalidade de Dolores, a menina em questão; traço abertamente caricatural na do Maestro Marchese, outro “devorador” de sucesso.

O enredo: a linda Dolores, apaixonada pelo professor de violino, Gomes, cria boatos em torno deles dois; como resultado, o Maestro Marchese, diretor da escola de música, obriga Gomes a se demitir.

Na figura de Dolores emerge um traço até agora não destacado nos ítalo-paulistas: a vontade, por parte da segunda geração de imigrantes, de serem assimilados como brasileiros. A menina

da terra e da nossa raça não tinha nada, porém se pode afirmar que tinha o demais porque não havia ninguém mais brasileiro que ela. Falassem mal do Brasil perto dela pra ver o que sucedia! Desbaratava logo com o amaldiçoado que vem comer o pão da gente, agora! praquê não ficou lá na sua terra morrendo de fome!¹⁹

Nasce um novo patriotismo. Os filhos dos imigrantes, já totalmente alheios à realidade de seu país de origem, renegam a “pátria” dos pais para aderirem à ótica do país em que nasceram, chegando ao paradoxo de apoderar-se (distorcendo-os comicamente) dos lugares-comuns mais difusos a respeito dos estrangeiros e de sua nação: a Itália é um país de assassinos, cuja decaída beleza se reduz a “uma porcariada de casas velhas” e não pode sustentar o confronto com “cada amor de bangalôzinho” da capital paulista.

Basta reler a apresentação do Maestro Marchese (“maestro uma ova”, corrige o narrador) para notar a enorme diferença entre o tratamento deste personagem e o uso dos traços italianos: numa linguagem popularesca, tomando distância dos ambientes descritos, Belazarte mostra todos os elementos ridículos ou grotescos da ascensão social do “rei da música

19 Ibidem. p. 65. Aqui também pode ser interessante um paralelo com um conto análogo de Alcântara Machado, “Tiro-de-guerra” n. 35, sempre em MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*: notícias de São Paulo. Op. cit.

do Brás [...] brilhantão no dedo e quatro marchesinhos com bastante macarrão na barriga lá em casa”.

Se o arrivismo, a arrogância, a exibição da riqueza e da posição elevada são características que podem pertencer a qualquer novo-rico, seja qual for sua nacionalidade, aqui elas são reforçadas pela linguagem usada pelo próprio personagem, uma forte mistura de italiano e português, que lembra constantemente sua origem e o contraste entre esta, a nova condição de vida e a nova respeitabilidade adquirida. A suntuosidade do personagem emergirá sobretudo no diálogo decisivo com Gomes, que terminará com a demissão do coitado.

Sutilmente, o hibridismo lingüístico na fala do Maestro, longe de ser mecanicamente registrada e padronizada, é proporcional às emoções provadas, sejam elas de enervamento, ou preocupação ou, simetricamente, de alívio. Nos momentos em que é posto em cheque seu interesse e sua reputação, comprometida por um eventual escândalo, o professor passa francamente ao italiano:

sono un povero uomo con quattro figliuoli in casa, si! [...]. Sono inrovinato, Dio santo!²⁰

e o mesmo acontece no momento em que se sente livre desse peso enorme, quando Gomes aceita demitir-se:

Ma il Giacomo paga tutta la mensilità. Tante grazie, signor professore, tante grazie!... Á rivederlo!²¹

Quanto a algumas destas imprecisas construções bilíngües, como “sono inrovinato” ou “mensilità” (correto seria *sono rovinato* e *mensilità*) ou os mais complexos híbridos “pra la signorina tocare” ou “mandare la ragazza s’imbora”, se é bem dúbia sua verossimilhança na fala de um italiano, é inegável sua eficácia expressiva em um autor brasileiro o qual se dirige a um público que bem devia ter presente o ambiente em que mesclas parecidos iam se formando.

Estamos na presença de um amplíssimo leque de interferências lingüísticas, que vai de uma fala portuguesa com elementos italianos a uma fala integralmente italiana, em que as misturas, embora imperfeitas do ponto de vista idiomático ou morfossintático, são incrivelmente pertinentes do ponto de vista psicolingüístico; logo, eficacíssimas no plano estilístico²².

20 ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Op. cit. p. 80.

21 Ibidem. p. 81.

22 Para outras observações a respeito do uso da língua italiana nos contos de Mário de Andrade e de Alcântara Machado, incluindo uma análise dos “erros” cometidos pelos

O alemão

Bem diferente é o uso que Mário de Andrade faz da língua alemã. Este reflete, por um lado, o tipo de integração dos alemães no Brasil e, por outro, o próprio interesse de Mário pelo idioma estrangeiro.

Se comparada com a presença dos italianos na região paulista, a presença de colônias alemãs no sul do Brasil tinha um caráter bem mais fechado, tornando a integração muito mais lenta e parcial. Como escreveu Roger Bastide, “isolados numa região semideserta, sem estradas, sem escolas, era evidente que estes grupos de alemães tornariam a formar uma sociedade alemã, mantendo o idioma e parte dos costumes [...]”²³.

Do lado brasileiro, o avizinhamento à cultura alemã, a partir do Romantismo, sempre foi uma questão de interesses individuais que concernira quase exclusivamente a uma elite intelectual, mais do que um fenômeno difuso – contrariamente ao que acontecia com a língua francesa, considerada pela boa sociedade um indispensável complemento da educação.

Quanto ao próprio Mário, sua dedicação sistemática ao alemão é motivada, segundo suas declarações, pela resolução de se “desintoxicar do exagerado francesismo do [seu] ser”²⁴. Por um lado, a leitura dos clássicos, mas também as novas correntes da literatura, da música, das artes plásticas, com destaque para o Expressionismo; por outro lado, o ensaísmo: Freud e os estudos sobre folclore – de fato, observa Telê Porto Ancona Lopez, foi “graças a seu conhecimento do alemão que chegou ao lendário de *Macunaíma* em *Vom Roroima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg”²⁵.

Amar, verbo intransitivo, de 1927, refletirá, tanto em seu tema como em sua feição, estes dois aspectos da relação entre o mundo brasileiro e o germânico: o relativo isolamento deste (mesmo nas condições da metrópole paulista, bem diferentes das do Sul do país) e o aproveitamento cultural por parte daquele.

Às técnicas e às temáticas expressionistas a obra deve, sempre segundo Telê Ancona Lopez, a construção narrativa “quebrada”, a escolha de

autores, eficazes porém no plano expressivo, veja-se meu artigo PINCHERLE, Maria Caterina. Parlo assim para facilitar – La lingua italiana nelle Novelas Paulistanas e nei Contos de Belazarte. *Revista de Italianística*, São Paulo, p. 9-27, 2006.

23 BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1980. p. 190-191.

24 Teutos mas músicos. (Artigo para *O Estado de São Paulo* de 1939). Agora em ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. Op. cit. p. 314-318 (p. 314-315).

25 LOPEZ, Telê Porto A. Uma difícil conjugação [introdução]. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Op. cit. p. 37. Daqui em diante, as citações do romance remetem a esta edição.

uma protagonista de certo modo marginal (mulher e estrangeira), a atenção à realidade interior do indivíduo, mais que à ação e aos fatos exteriores²⁶.

A construção caracterial e psicológica da protagonista Elza, chamada Fräulein, imigrada no Brasil para escapar às desastrosas condições de vida do pós-guerra no seu país, é forjada por Mário através dos canais cultos, mas também do convívio com grupos fechados de imigrantes em São Paulo, em particular com suas professoras de alemão, cujos hábitos lhe oferecem até achados curiosos para a narrativa²⁷.

O narrador atento, por vezes irônico, que acessa o universo interior de Fräulein e o esclarece para nós, adota um esquema móvel, uma bipartição flexível, utilizando o método “musical” do *Leitmotiv* (wagneriano!) e de sua variação. As características nacionais alemãs são resumidas na dupla definição-tema do “homem-da-vida” (o tipo adaptável, “espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia”) e do “homem-do-sonho” (“trapalhão, obscuro, nostalgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado à pátria, com a família, sincero e 120 quilos”), que cultiva dentro de si os valores autenticamente germânicos. A convivência entre os dois tipos é pacífica: “Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. E se eu pudesse fazia o mesmo, e você, leitor. [...] Porém o homem-do-sonho permanece intacto”²⁸.

Cada novo comportamento peculiar da protagonista é reconduzido a um desses dois aspectos, integrando a definição das duas expressões recorrentes, motivos condutores da narração que vão se enriquecendo aos poucos de detalhes²⁹.

Normalmente, na relação de Fräulein com os brasileiros ou os outros estrangeiros, o homem-do-sonho é responsável pelo isolamento, enquanto

26 Um estudo aprofundado sobre a relação do Mário com o Expressionismo foi desenvolvido por Rosângela Asche de Paula, dentro da equipe Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, abrindo novos caminhos na análise da obra do escritor.

27 Por exemplo, a singular idéia de Fräulein de memorizar o dicionário bilingüe antes de viajar para o Brasil não é pura invenção do autor: em Teutos mas músicos (ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. Op. cit. p. 315) ele descreve sua segunda professora de alemão como uma “moça recém-chegada” cujo “primeiro ato de vinda” fora exatamente o de “comprar o dicionário alemão-português de Michaelis” e decorá-lo... Sempre no mesmo artigo (p. 314-317), Mário evoca vividamente as reuniões entre alemães das quais participara, e cuja atmosfera reconstrói no romance.

28 ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Op. cit. p. 59-60. Nem sempre os aspectos descritos são positivos: às convicções íntimas da superioridade alemã, próprias do homem-do-sonho, é reconduzível a ideologia agressivamente nacionalista que irá abrir o caminho para o nazismo. Ver as p. 60-61 e 63 do romance.

29 O devaneio amoroso de Fräulein também é submetido ao método da variação: a singular figura do amado, cada vez mais pormenorizada, é completada aos poucos com os detalhes da vida do casal (vejam-se ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Op. cit. p. 50-51, 63, 64, 84, 120). Algumas vezes, o sonho se funde com a imagem de Carlos (p. 75, 120, 139) ou é permeado de realidade (p. 146).

o homem-da-vida permite certa forma de integração. Mas o perfeito equilíbrio, a síntese, entre as duas “almas” será atingido por Fräulein na elaboração de seu método de trabalho, em que ela consegue transformar sua prosaica tarefa de iniciadora de adolescentes no sexo, disfarçada de professora de alemão e de piano, na missão de “professora de amor”.

Seu alvo é elevar espiritualmente seu “aluno” Carlos, suscitando nele o amor por uma mulher idealizada – ela mesma, Fräulein. Os recursos da cultura alemã atentamente selecionados, como os *Lieder* e a poesia dos românticos, e a própria língua da professora, nunca permeada (como no caso dos italianos) pela língua do país de acolhida, saem do refúgio interior do homem-do-sonho, passando a “instrumentos de trabalho”. A manobra de sedução funciona: Carlos se apaixonará por ela durante as aulas de alemão.

Mergulhando seja nas ações seja nos pensamentos profundos da protagonista, é inevitável que o narrador, este sim, aproveite sua língua: dado o movimento “íntimo” de penetração da alma, será obviamente ressaltado sempre o elemento conotativo das palavras mais que o denotativo. O gênero dos termos germânicos, por exemplo, é esclarecedor do modo de sentir dos alemães: observa-se que “a pátria em alemão é neutro. Das Vaterland. Será!”, e o fato de ser “a morte [...] masculina pros que pensam em alemão, der Tod”, parece apontar para seu hábito de enfrentá-la mais virilmente.

Mas há um uso ainda mais profundo da língua no seu aspecto “privado”: o recurso psicanalítico, freudiano, ao lapso como a um sinal revelador de desejos ou medos inconscientes dos protagonistas. Dado que as lições de alemão coincidem com as aulas de amor, é natural que Fräulein aproveite o ato da correção como um instrumento de aproximação e cumplidade, criando um contato sensual com seu aluno. E, sutilmente, o autor escolhe termos significativos para sublinhar o momento crucial.

Os lapsos se verificam com as expressões *in seiner Tiefe ruht* (na sua profundidade jaz[em]), *Sehnsucht* (desejo; saudade) e *Geheimnis* (segredo). Vale a pena ver como funciona progressivamente o movimento de enlace e desenlace nos três casos.

“In seiner Tiefe ruht” é o verso final de um poema de Heine que Fräulein dita a Carlos. Enquanto ela dita, torna-se consciente da atração que sente por ele; Carlos, por sua vez, aparece confuso e perturbado e só deseja o fim da aula. Mas, na distração e na pressa, escreve “Tiefe ruth”⁵⁰. Fräulein desfruta o momento para se aproximar dele e guiar sua mão na escritura, criando assim o primeiro contato sensual com ele. O cumprimento da

50 ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Op. cit. p. 73.

correção chega como uma liberação para o embaraçado Carlos, e a “solução” tem o duplo sentido de “resposta exata” e de “desatamento” do nó em que ele se encontrava preso. O significado da frase, antes obscurecido pela grafia errada, reemerge com sua mensagem tranquilizadora de “profundidade” e “sossego”.

Uma cena análoga se repete durante a aula seguinte, em que o termo em questão é “*Senhnsucht*”. À inquietação do rapaz – “*Senhnsucht* tinha agá ou não?” – Fräulein aproxima-se (“assim, não é pra intrigar, porém ele ficava abraçado”), mas ele se afasta bruscamente. A professora insiste para que ele recomece a escrever: “Voltaram pras cadeiras. Muito unidos agora. De propósito. Sabiam que estavam unidos de propósito. Amantes e confesos. *Sehnsucht* tinha agá.”⁵¹ A cena se conclui com o primeiro beijo.

Nos dois casos, a palavra correta põe fim a um momento de forte tensão. Mas além desta função narrativa, há sempre um valor simbólico dos termos alemães, encerrado em seu próprio significado. O aluno de alemão e de amor é ainda um principiante em ambos os domínios: sua hesitação sobre a grafia das palavras corresponde ao fato de que ele ignora seu sentido real, da mesma forma que não entende a natureza dos próprios sentimentos. Ignora o “sossego nas profundezas” do sentimento por Fräulein e que este sentimento é “desejo”. Seu guia, conduzindo-o fisicamente à grafia correta das palavras, leva-o, ao mesmo tempo, a tomar consciência de seu sentido verdadeiro. Significante e significado são iluminados ao mesmo tempo.

Esse emaranhado de valores simbólicos e afetivo/psicológicos retorna no episódio ligado ao termo “*Geheimnis*”, de que nenhum dos dois consegue lembrar a tradução, embora ambos saibam seu significado. O lapso freudiano é vivenciado pelos dois amantes de forma atormentada: Carlos fica “aterrorizado” quando ela fala do estranho esquecimento na frente de todos; ela fica “espantada” quando enfrenta este bloqueio sozinha, durante um passeio:

Sabe a tradução, isso sabe, porém não pode dizer! Por que razão? Estranho... Nota que a boca a língua se amoldam pra rasgar as consoantes da palavra e uma coisa qualquer proíbe. Carlos? Não, não pode ser Carlos, ela imagina. Porém o que será? Se irrita.⁵²

Está evidente que os dois não somente atuam sob o mesmo recalque, mas que também percebem o nexos entre o misterioso esquecimento

⁵¹ Ibidem. p. 90.

⁵² Ibidem. p. 110.

e sua relação ilícita: é significativo o uso, nos pensamentos de Fräulein, dos verbos “não pode” e “proíbe” se confrontados, por exemplo, com os mais neutros “não consegue” e “impede”.

A solução chega quando os dois conseguem se isolar dos demais e recobrar a intimidade dos encontros – logo, a vivenciar seu “segredo” com tranqüilidade. Esclarecido o conteúdo da palavra, o mecanismo de defesa muda: sua conotação não é mais percebida como proibida e a solução pode ser anunciada novamente na frente de todos:

Fräulein anuncia que afinal descobriram a palavra, *Geheimnis* quer dizer segredo:

– Foi ela que achou!

– Eu só não, Carlos. Fomos os dois.³³

O movimento de um recalque para outro é sutil. Antes, algo era percebido como “proibido” sem poder ser ligado conscientemente ao “segredo”, cujo nome fugia à memória; agora, cientes de que se tratava de “segredo”, esquecia-se de que o mal-estar era devido ao fato de tratar-se “daquele” segredo proibido:

E ambos têm uma desilusão, palavra tão sem significância: Fräulein se admira de não ter dado com ela mais cedo, come calmamente. Carlos acha agora que não tinha razão pros terrores do almoço e do dia, come satisfeito. Nunca ninguém descobrirá!³⁴

(Mas, ironia do destino, justamente quando se acham livres do medo, não percebem que estão descobertos: “Sousa Costa, não sei, porém me parece que teve uma intuição genial: olha malicioso pros dois”. Ele é o único a perceber a cumplicidade tanto no segredo como no lapso...)

Por um processo de aprofundamento progressivo no pensamento e na linguagem dos personagens, Mário chega a insinuar-se no fundo da alma deles e a mostrá-la a seu público através de termos estrangeiros. Estes, alheios ao narrador, são por isso ainda mais contundentes, adquirindo sentidos duplos ou múltiplos e ressoando, não só com suas conotações evidentes, mas também com seus valores escondidos.

O francês

No caso do francês, idioma que Mário domina até nos pormenores da pronúncia, a diferença de uso entre língua pública e linguagem privada, entre *langue* e *parole*, é ainda mais marcada.

³³ Ibidem. p. 111.

³⁴ Ibidem. p. 111.

Tendo sido “educado num colégio francês”, como esclareceu em “A escrava que não é Isaura”⁵⁵, o escritor sempre teve uma enorme familiaridade com este idioma, que chegou a formar para ele uma reserva expressiva e lexical adjunta, de que se servia livremente na fala cotidiana – um bilingüismo espontâneo de que as cartas são perfeitas testemunhas⁵⁶.

E a mesma liberdade encontra-se nos escritos de caráter teórico: termos desenvoltamente extraídos dos mais diferentes âmbitos da língua comum, por sua presença estranha, criam um duplo contraste – idiomático e estilístico – com o contexto, ganhando conotações peculiares, no mais espirituosas. Mais uma vez em “A escrava que não é Isaura”, encontramos, por exemplo:

Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas artes... Corrigida a receita, eis o *marron-glacé*: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia.

Foi a inteligência romantizada pela preocupação de beleza, que nos levou às duas métricas existentes e a outros *crochets*, *filets* e *frivolités*.

Certos modernistas, *boxeurs* e *blagueurs* de saúde perfeita, irritam-se porquê reconheço em mim, em nós, a existência da fadiga intelectual.⁵⁷

Quantitativamente, a afinidade de Mário com a língua e a cultura francesas será explorada em apenas dois contos, “Brasília”, de *Primeiro andar* (1926), e “Atrás da catedral de Ruão”, de *Contos novos* (publicado postumamente, após uma longuíssima gestação, em 1947)⁵⁸. Mas, se o primeiro é um *divertissement* que se vinga dos lugares-comuns recíprocos sobre as duas nações, girando em torno duma só palavra francesa – até semanticamente indicativa – *blague*, o segundo é uma obra de mestre única, em que o bilingüismo português/francês joga um papel extraordinariamente sutil e intrigante.

55 ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 266.

56 Vejam-se, por exemplo, as cartas em FERNANDEZ, Lygia (Org.). Op. cit. p. 22, 29, 45, 129. Para a influência da obras em francês, ver os estudos de FERREZ, Terezinha Nites. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: IEB-USP, 1969, e de GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo: IEB-USP, 1969. Uma nova pesquisa em torno desta revista está atualmente sendo desenvolvida por Lilian Escorel, sempre no âmbito do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

57 ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. Op. cit. p. 205, 208, 288.

58 Brasília. In: ANDRADE, Mário de. *Primeiro andar*. São Paulo, 1926. Agora em *Obra imatura*. Op. cit. p. 113-129. ANDRADE, Mário de. Atrás da catedral de Ruão. In: _____. *Contos novos*. A gênese atormentada do conto é descrita pelo autor em apêndice ao texto. A edição consultada é a de Belo Horizonte: Vila Rica, 1990. p. 47-71.

O personagem em torno do qual gira “Atrás da catedral de Ruão” é a quarentona Mademoiselle, professora particular de francês que, ao contato com suas duas maliciosas alunas adolescentes, vive uma espécie de tardio despertar dos sentidos, e, constantemente perturbada pelo fantasiar de “imoralidades horrorosas”, chegará a imaginar-se protagonista de uma aventura escabrosa atrás da catedral de São Paulo.

A narração não acompanha a ordem cronológica dos eventos, e sim segue o método da análise freudiana. De fato, o autor procede como um analista que tenta reconstruir o percurso da vida psíquica e emocional de sua paciente a partir de indícios por ela fornecidos – principalmente, sua linguagem³⁹. Eis que as invenções bilíngües dos personagens e suas metamorfoses vêm a ser o motor dum enredo extremamente dinâmico e variado.

As expressões crípticas e os lapsos de Mademoiselle são investigados até encontrar sua origem, a qual esclarece os acontecimentos presentes. Mas, no curso dos eventos presentes, as expressões francesas passam de maneira fluida de um personagem para outro e destes para o autor, constituindo uma série de *Leitmotive* que, porém, enriquecem-se de sentidos cada vez mais complexos⁴⁰.

Desenrolam-se, assim, duas histórias paralelas: a dos personagens e a de suas palavras.

De uma forma geral, os diversos caracteres e aspectos psicológicos dos personagens podem ser detectados em suas próprias atitudes em relação à língua. As adolescentes criaram uma espécie de “interlíngua” e oscilam entre o jogo infantil e despreocupado das invenções lexicais, nas quais emerge a curiosidade sobre o sexo – sua criação de “onomatopéias presentidas” –, e, por outro lado, a utilização mais madura e sabida das duas línguas em chave irônica, nas paródias das expressões da professora. Esta, em seu equilíbrio perturbado, alterna momentos de severo autocontrole e atitudes mais desinibidas, oscilando entre uma rígida vigilância “profissional” do francês falado pelas meninas (com rigorosas correções de pronúncia) e a livre criação de “metáforas suspeitas” e de locuções com dúbias conotações. E o autor está sempre pronto para aproveitar as expressões de

39 Uma análise minuciosa deste conto encontra-se em DANTAS, Luiz. Amar sem aulas práticas. *Remate de Males*, Campinas, n. 7, p. 63-68, 1987. Outro estudo pormenorizado, mais focado no aspecto lingüístico, é o meu artigo PINCHERLE, Maria Caterina. La cattedrale di Rouen a San Paolo. *Literature d'America*, n. 47/48, p. 161-192, 1992, cujas idéias principais são aqui resumidas.

40 A técnica lembra aquela ilustrada aqui para *Amar, verbo intransitivo* (e, se quisermos, pertence a *Macunaíma* também, com a repetição daquelas que Cavalcanti-Proença define como “fórmulas verbais”, aproximando seu uso ao da fabulação), embora aqui o processo seja mais complexo, pois são as próprias protagonistas que fornecem a matéria verbal ao autor. (CAVALCANTI-PROENÇA, Manuel. Op. cit. p. 28-31).

seus personagens, às vezes, explicitamente citando-as, outras vezes, simplesmente utilizando sua fala colorida ou seu método de criação expressiva. Eis alguns exemplos dentre os inúmeros que oferece o conto:

E agora mais que nunca ela “se trompait de lisière” – o que tinha uma história.

naquele tempo ainda não podia “se sentir muito freudiana, hoje” como as meninas vieram da Europa falando [...]

[...] chegava afrosa, nariz vermelho, pingando.⁴¹

A reconstrução completa da vivência psicológica de Mademoiselle se inicia no momento em que suas duas opostas atitudes – controle e descontrole – coincidem, justamente no plano lingüístico, originando um lapso: no intuito de corrigir uma aluna, a professora troca a palavra *mal* por *mâle* (macho), justificando a sua confusão pelo fato de estar pensando no “ma-léfice des hommes”... E sua explicação metalingüística é imprevisível e ainda mais incompreensível do que o próprio lapso (por si explicável pela homofonia): “je me suis trompée de lisière” (errei a orla). O autor não perde a ocasião para procurar, seja a origem desta expressão, seja a origem da série de “erros” da professora. É assim que começa a aventura dentro da psiquê dela.

De fato, dividindo o enredo em seus episódios narrativos singulares, é fácil individuar em cada um deles, pelo menos uma expressão francesa, seja pronunciada pelos personagens ou retomada pelo autor: as expressões recorrentes em seu conjunto apontam para uma função estática da língua francesa (atuam como ecos, isotopias à Greimas), mas é evidente também uma função dinâmica, quando é justamente para explicar uma destas expressões que o autor avança em sua narração.

Consideremos, por exemplo, o caso emblemático do dito que dá título ao conto, e cuja história o atravessa por inteiro.

Após ter-se detido sobre o estado de turvação de Mademoiselle, que parece piorar ao contato com as meninas, o autor insere um diálogo em que aparece o novo *Leitmotiv* “atrás da catedral”. As meninas lembram ter visto um homem barbudo atrás da catedral de Ruão; Mademoiselle corta a insinuação, dizendo que

Ce qui se passait derrière la cathédrale de Rouen, voyons! se passe derrière toutes le cathédrales!

41 ANDRADE, Mário de. Atrás da catedral de Ruão. Op. cit. p. 48, 50.

Logo depois, o autor observa como Mademoiselle, após ter ela mesma proposto um assunto de conversação bastante picante, fecha o discurso embaraçada com a expressão “et alors... c’était comme derrière la cathédrale de Rouen”, que assume desde então a função da reticência de tudo o que, sendo potencialmente escabroso, está submetido a censura.

O narrador poderá, daqui em diante, servir-se livremente da nova locução esclarecida. Assim, quando Mademoiselle é tentada a ver o que acontece atrás da Praça da Sé, dir-se-á que é “chamada pela catedral”, que “termina de contornar o ‘derrière’ da catedral” e que “lhe fica um fraco pelo ‘derrière’ das igrejas” desde o dia em que, indo para a farmácia, enveredara-se, inconscientemente e como que fora de si, para a catedral.

A expressão, inicialmente uma simples descrição de um lugar real, é carregada ao longo da narração de conotações particulares na linguagem reticente de Mademoiselle, até readquirir um valor semântico de indicação espacial (tornando-se, de fato, uma verdadeira meta) agora influenciado por aquelas conotações particulares. A distância entre a ficção e a realidade foi anulada pelo desaparecimento da distância entre conotação e denotação: na narração, a expressão está sempre presente na sua duplicidade de valor – “atrás da catedral” designa ao mesmo tempo o lugar físico da catedral de São Paulo e o misterioso chamariz de um inominável tabu.

O mecanismo de eliminação das divisões linguísticas envolve todos os outros motivos narrativos. As oposições binárias no conto – que se apresentam como estados de fato (passado/presente, europeu/brasileiro, infância/idade adulta, consciência/subconsciente, real/imaginário) – são sempre eliminadas, de uma forma ou de outra, graças à influência da ambigüidade que caracteriza as expressões francesas de Mademoiselle e das alunas. Se desde as primeiras frases a distância entre consciente e subconsciente é anulada através do lapso “mal/mâle”, todas as demais expressões estão assinaladas por sua polivalência, conectada a função de “transformação”. Em outras palavras, além de funcionar como trâmite entre os vários episódios, elas funcionam como trâmite entre os diferentes planos da realidade contidos na narração – o consciente e o subconsciente, a realidade objetiva e a onírica, o presente (no Brasil) e o passado (na França para Mademoiselle, na Europa e na África para as meninas).

No episódio da absurda fuga de Mademoiselle do ponto de ônibus até sua casa, quando ela passa inexplicavelmente “atrás da catedral de Ruão” e se imagina perseguida por dois homens suspeitos, suas alucinações, em que reemergem violentamente todas as lembranças de suas recentes turvações, estão expressas através da obsessiva retomada de todos os idiotismos franceses dos diferentes personagens: as “cathédrales”, confundidas entre si, desmoronam como desabam as ilusões; as árvores, “inúteis” como

“cochonneries” na desesperada busca de ajuda, agridem-na; os passos dos perseguidores têm o som onomatopéico dos tiros (“poum...”) e cinco são os espirros de Mademoiselle como cinco eram os tiros; é provável que os perseguidores tenham “une barbe” como o homem visto pela sua aluna atrás da catedral de Ruão e como um dos convidados a uma festa de dona Lúcia; o “trou” pelo qual o primeiro Secretário (segundo um dos muitos relatos imaginários e provocadores das meninas) fora descido, nu, no interior do Teatro Santa Helena, volta como os “trous, trous, doloridíssimos” feitos pelos lampiões no ar da noite.

A “chave” desse mecanismo de metamorfose que envolve léxico e significados está no próprio texto e consiste na expressão “se tromper de lisière”. A evolução dos sentidos desta invenção linguística de Mademoiselle é análoga à de “atrás da catedral de Ruão”.

Da “lisière du bois” de uma canção da infância de Mademoiselle (o *designatum* é fantástico, mas o significado é o originário de “orla”, “beira”, “limite”) passa-se à idéia da metafórica “lisière” da vida de Mademoiselle, diante da qual ela se encontra como num impasse, sentindo-se solitária no fim da juventude.

Um dia, ao cantarolar a canção, ela emudece, inexplicavelmente angustiada, no ponto em que Lisette topa com um cavaleiro na “lisière”. Reconduzindo, de maneira totalmente inconsciente, a razão desse bloqueio emotivo à causa de seus freqüentes lapsos, Mademoiselle cria a locução “je me suis trompée de lisière”, que em seguida é utilizada pelo autor como se citasse a protagonista a cada erro dela. É assim que, a certa altura, recuperam-se todas as conotações da expressão: quando Mademoiselle, indo para a farmácia, anda sem razão na direção oposta, rumo à catedral, diz-se:

como é que estava andando assim noutra direção, [...] enveredando para a catedral! O bom senso a obrigou a se definir, não era possível “se tromper” tamanhamente “de lisière”.

Ou seja, Mademoiselle “erra” no duplo sentido da palavra: se “engana” e “vagabundeia sem meta”, além de “errar moralmente”, experimentando a culpa de querer investigar o que é censurável. O erro de “lisière” se refere, ao mesmo tempo, ao errar de lugar físico – o ponto de ônibus – e ao errar metafórico: ceder ao apelo daquilo que ela imagina acontecer atrás das igrejas. O ponto de ônibus age como a “lisière” metafórica que separa Mademoiselle do que se encontra “atrás da catedral”.

A esses significados sobrepõe-se o que envolve o papel das línguas utilizadas: uma espécie de “metasignificado” que remete ao sentido do meio de expressão utilizado. Mademoiselle, completamente transtornada por ter

perdido o tino, deparando-se com a catedral e imaginando-se constrangida no tumulto, responde em francês a um guarda que lhe pergunta se precisa de ajuda:

Mademoiselle tirou a mão dos olhos, muito envergonhada, refeita de súbito com a pergunta. “Non, merci”, mas, se percebendo noutra “lisière”, consertou: Não obrigada.

Este é o lance crucial: o “limite”, compreendido no âmago da “fronteira” entre duas línguas, está entre a situação pessoal e a realidade coletiva, ou seja, entre a situação objetiva e a imaginação de Mademoiselle, entre a sua verdade – expressa na língua-mãe, na qual lhe são possíveis os lapsos – e a aparência – a percepção que dela têm os estranhos, esses brasileiros perante os quais deve controlar-se e exprimir-se em português. Uma vez que a “lisière” é também o limite lingüístico, quando este se dissolve, até mesmo por um instante, todos os outros vêm a cair, pois a dissolução possibilita a comunicação entre a subjetividade desvairada de Mademoiselle e a objetividade das situações reais (o que nunca acontecia com sua homóloga Fräulein).

Nessa perspectiva, a “lisière” permeável funciona como a membrana num processo de osmose, permitindo uma passagem e um intercâmbio contínuos entre elementos franceses e portugueses no conto. Isto acontece no plano lingüístico, passando de um bilingüismo estático ao dinamismo das contínuas interferências (língua do autor/língua de Mademoiselle/língua franco-brasileira das alunas) e, analogamente, no plano semântico, quando a catedral de Ruão, após ter se tornado abstratamente universal, reconcretiza-se numa igreja de São Paulo. Da mesma forma, a osmose verifica-se no âmago da evolução psicológica, quando o autor sobrepõe à lembrança da infância de Mademoiselle (a canção evocada na sua língua originária), a lembrança das meninas (sua visita à catedral de Ruão) e a experiência brasileira atual de Mademoiselle (o apelo da catedral de São Paulo e, em seguida, de qualquer igreja da cidade).

Embora permaneçam distintos, os dois momentos da vida da protagonista (origem francesa/experiência brasileira atual) interagem continuamente, o que contribui a possibilitar a representação da confusão mental do personagem e da sua dificuldade de vivenciar sua complexa situação psicológica.

Esse processo narrativo é devido, quase exclusivamente, ao fato do autor desfrutar não somente as possibilidades expressivas das duas línguas como também as das suas interações: cada idioma adquire, além dos habituais papéis de denotação e conotação e de suas esferas de *langue* e *parole*,

um papel simbólico. A cada mudança de código lingüístico corresponde uma mudança total de código temático, e a cada interação entre os dois códigos lingüísticos corresponde uma correlação dialética entre os dois códigos temáticos opostos a eles subjacentes.

O final da história deixa entrever a possibilidade de estender o jogo para além da conclusão da narração. Mademoiselle, que se imaginara perseguida por dois homens “très louches”, chega na frente da sua casa, sentindo-se salva. Os dois perseguidores passam por ela, conversando tranquilamente; e ela aproxima-se deles, dando-lhes dinheiro e agradecendo a “boa companhia”:

e Mademoiselle soluçava as sílabas, na coragem raivosa de todas as ilusões ecruladas:

– Mer-ci pour votre bo-nne com-pa-gnie!

E lhes enfiou na mão um níquel para cada um, pagou! Pagou a “bonne compagnie”. Subiu as escadas correndo, foi chorar.⁴²

Mediante o usual mecanismo da citação, a expressão “bonne compagnie” toma uma importância relevante na frase: emerge um novo “protagonista”, lexical e temático ao mesmo tempo, do qual se acena uma potencial evolução no texto, embora a história da protagonista efetiva seja inequívoca e irremediavelmente concluída.

Se para a “história” do personagem parece não haver muito mais a dizer, a “história” das suas palavras parece poder continuar, independente, no infinito.

42 ANDRADE, Mário de. *Atrás da catedral de Ruão*. Op. cit. p. 71.

Datas de recebimento e aprovação dos artigos desta edição

Cinema = Cavação:

Cendroswald Produções Cinematográficas

Carlos Augusto Calil

Recebido em 8 de junho de 2008

Aprovado em 6 de agosto de 2008

O lobisomem entre índios e brancos:

o trabalho da imaginação no Grão-Pará no final do século XVIII

Mark Harris

Recebido em 28 de abril de 2008

Aprovado em 29 de junho de 2008

A teoria da história de Caio Prado Jr.:

dialética e sentido

Jorge Grespan

Recebido em 1 de abril de 2008

Aprovado em 2 de maio de 2008

Caio Prado Jr. e a história agrária do Brasil e do México

Guillermo Palacios

Recebido em 27 de março de 2008

Aprovado em 12 de maio de 2008

Fronteiras da desordem:

saber e ofício nas experiências de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e de Carlos Nelson Ferreira dos Santos em Brás de Pina

Magaly Marques Pulhez

Recebido em 17 de abril de 2008

Aprovado em 24 de junho de 2008

“O linguajar multifário”:

os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade

Maria Caterina Pincherle

Recebido em 20 de março de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008

Os nomes da língua:

configuração e desdobramentos do debate sobre a língua brasileira no século XIX

Olga Ferreira Coelho

Recebido em 26 de maio de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008

Caetés:

nossa gente é sem herói

Erwin Torralbo Gimenez

Recebido em 5 de janeiro de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008