

**NEIDES MARSANE JOHN BOLZAN**

**A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM *AMAR, VERBO  
INTRANSITIVO*, DE MARIO DE ANDRADE, E NO FILME *MISS  
MARY*, DE MARÍA LUISA BEMBERG**

**PORTO ALEGRE**

**2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM *AMAR, VERBO***  
***INTRANSITIVO*, DE MARIO DE ANDRADE, E NO FILME *MISS***  
***MARY*, DE MARÍA LUISA BEMBERG**

**NEIDES MARSANE JOHN BOLZAN**

**ORIENTADORA: PROF. DR. LÚCIA SÁ REBELLO**

**Tese de Doutorado apresentada  
ao Programa de Pós-graduação  
em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para obtenção do  
título de Doutora em Letras.**

**Porto Alegre**

**2018**

### CIP - Catalogação na Publicação

BOLZAN, NEIDES MARSANE JOHN

A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO, DE MARIO DE ANDRADE, E NO FILME MISS MARY, DE MARÍA LUISA BEMBERG / NEIDES MARSANE JOHN BOLZAN. -- 2018.

113 f.

Orientadora: LÚCIA SÁ REBELLO.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura, cinema e psicanálise. 2. Afetos, representação, Miss Mary, Amar, verbo intransitivo.. 3. Subjetividades e objetividade no mundo moderno. 4. Semiótica e comunicação. 5. Intertextualidade, intermedialidade e recepção. I. REBELLO, LÚCIA SÁ, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim deste trabalho intitulado *A representação dos afetos em Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade, e no filme Miss Mary, de María Luisa Bemberg*, quero agradecer às pessoas que fizeram parte da minha trajetória nesse período de intensos estudos.

Primeiramente agradeço aos meus familiares, que me incentivaram a estudar e compreenderam minhas ausências.

Aos professores do curso de Letras da UFRGS, que auxiliaram na construção dos meus conhecimentos.

À minha orientadora Dr<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello, um agradecimento muito especial, pela sabedoria com que conduziu este trabalho de investigação.

Aos professores que compuseram as bancas de qualificação, pela contribuição.

Aos meus colegas da UFFS, pelo apoio e pela compreensão.

E, por fim, concluo agradecendo também a Deus, pelo resultado satisfatório que obtive.

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo discorrer sobre a representação dos afetos na obra literária *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade e na produção cinematográfica *Miss Mary* (1986), de María Luisa Bemberg. O método de pesquisa empregado é, além dos estudos comparados, o modo psicanalítico de leitura, que vê na metáfora seu formato linguístico, e na observação, o vínculo emocional que permite a leitura de afetos. Para tanto, vale-se dos conceitos de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Antônio Imbasciati na área psicanalítica; das explicações de Roland Barthes, Tania Franco Carvalhal, Hans Robert Jauss para o ramo da literatura; dos estudos de Roman Jakobson para reportar-se à linguística; e das formulações de Robert Stam, Ismail Xavier e Christian Metz, para a teoria do cinema. São citados também autores e pesquisadores da Literatura Comparada: Eizirik, Gonçalves, Palmier e Vieira, da psicanálise; Allegro, Bonicci, Clüver, Espíndola, Marques, Moser, Pageaux, Rebello, Samoyault, Vieira, da literatura. Com esta análise, os afetos emergentes das relações sociais que surgem da atuação dos personagens de *Amar, verbo intransitivo*, foram enumerados; também se demonstrou o roteiro cinematográfico, de foco psicanalítico, que está implícito no texto, de cujo autor, as melhores análises feitas sobre cinema, na década de 20, provêm. Além disso, está claro, nesta tese, o modo pelo qual o viés psíquico é retomado em *Miss Mary*: na semelhança entre os enredos e na diferença resultante da adaptação dele à realidade argentina, dos anos 80. E, por último, pode-se afirmar que, este trabalho científico contribui para ampliar as fontes de pesquisa sobre as duas produções aqui citadas, que, por serem clássicas, fazem parte do patrimônio cultural da humanidade, além abrir a possibilidade de direcionar o assunto para outra investigação ou para outra criação artística.

**Palavras-chave:** *Amar, verbo intransitivo*. *Miss Mary*. Representação. Afetos.

## ABSTRACT

This thesis aims to deal with the representation of affections in *Amar, verbo intransitivo* (1927), by Mário de Andrade, as well as in the movie *Miss Mary* (1986), by María Luisa Bemberg. The research method is the psychoanalytic way of reading, which sees in the metaphor its linguistic format, and in observation the emotional bond that allows the reading of affections. To support this research, we use the concepts of Sigmund Freud, Jacques Lacan and Antônio Imbasciati in the psychoanalytic area; the explanations of Roland Barthes, Tania Franco Carvalhal, and Hans Robert Jauss for the literature field; Roman Jakobson's studies to refer to linguistics; and of the formulations of Robert Stam, Ismail Xavier and Christian Metz, for the movie theory. Authors and researchers of Comparative Literature are also mentioned: Eizirik, Gonçalves, Palmier and Vieira, of psychoanalysis; Allegro, Bonicci, Clüver, Espindola, Marques, Moser, Pageaux, Rebello, Samoyault, Vieira, of literature. Based on this analysis, the emerging affections from social relations in the characters' performance of *Amar, verbo intransitivo*, have been named. It was also demonstrated that the psychoanalytic focus of the cinematographic script is also implicit in the author's text, from which the best analysis of cinema in the 1920's has been made. Moreover, it is clear in this thesis how the psychic bias is resumed in *Miss Mary*: in the similarity between the plots and in the difference resulting from its adaptation to the Argentine reality of the 80's. And finally, it is possible to affirm that this scientific work contributes to broaden the sources of research on the two productions mentioned here, for they are classical and a part of the cultural patrimony of humanity, making it possible to develop the subject in some other research or artistic creation.

Keywords: *Amar, verbo intransitivo*. *Miss Mary*. Representation. Affections.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 RETOMANDO CONCEITOS</b> .....	11
1.1 Literatura e Psicanálise .....	15
<b>2 A INTERTEXTUALIDADE E A INTERMIDIALIDADE</b> .....	30
2.1 Falando de Cinema .....	33
<b>3 AMAR, VERBO INTRANSITIVO – IDÍLIO, DE MÁRIO DE ANDRADE.</b>	41
3.1 Do Autor de <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> .....	41
3.2 Da Obra <i>Amar, Verbo Intransitivo, Idílio</i> (1927) .....	45
<b>4 MISS MARY, DE MARÍA LUÍSA BEMBERG</b> .....	47
4.1 Da Diretora e do Filme <i>Miss Mary</i> (1986) .....	47
<b>5 A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO</b>	51
5.1 Os Personagens no Contexto Real e no da Fantasia .....	51
5.2 Efeitos Linguísticos em <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> .....	62
5.3 <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> , Uma Narrativa Afetiva.....	66
5.4 Relações (In)Disciplinadas do Idílio.....	71
5.5 A Representação do Amor em <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> .....	78
<b>6 A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM MISS MARY</b> .....	88
6.1 A Presença de <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> em <i>Miss Mary</i> .....	88
6.2 Os Personagens em <i>Miss Mary</i> .....	96

6.3 Relações (In)Disciplinadas em Miss Mary: O Medo, A Repulsa, O Riso e O Amor	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE <i>AMAR</i>, <i>VERBO INTRANSITIVO</i> E O FILME <i>MISS MARY</i> .....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

A área das Letras é vasta e, por isso, abrangente. Nela, a literatura constitui um mecanismo de cunho criativo e criador que permite o mergulho nesse espaço quase infinito; e a Literatura Comparada, como disciplina, faz a conexão entre as diferentes abordagens que se pode fazer ao se aproximar duas ou mais criações artísticas. No caso, o presente trabalho relaciona uma obra literária e uma cinematográfica para a apreensão dos afetos, que são modos psíquicos de captar sentimentos, sensações e percepções que, na realidade, não possuem uma maneira certa e concreta de conceituar, porque são numerosos os jeitos pelos quais se manifestam, no entanto, perceptíveis, a ponto de, em certos casos, trair o próprio sujeito.

A ponte, para um estudo assim, possui vários materiais que servem de baliza e, ao mesmo tempo, de conector. Mas, porque foram escolhidos os afetos, como meio de interpretação, foi necessário estudar os processos de representação, que existem dentro da linguagem, denominados de metáforas, que são empregados na literatura, na psicanálise e no cinema.

Assim, neste trabalho, elege-se a Psicanálise, como ferramenta, porque ela auxilia na compreensão do sistema psíquico humano e ilustra o mecanismo de funcionamento da linguagem que se assenta nesse complexo; antepõe-se a Intertextualidade, ramo da Literatura Comparada, porque ela informa o modo como ocorre a comunicação entre as diferentes modalidades de expressão da arte; a Teoria do Cinema, porque ela expõe o engenho que compõe a linguagem cinematográfica. E, finalmente, o remate é feito com a elucidação de um raciocínio que valida a leitura dos afetos presentes em *Amar, verbo intransitivo* – de Mário de Andrade (1927) e em *Miss Mary* – de Maria Luísa Bemberg (1986), denominado de representação dos afetos.

Para dar sustento a essa composição, que projeta subjetividade pura, vale-se dos conceitos procedentes de Freud, Lacan e Imbasciati para as definições relativas à área psicanalítica; das explicações de Barthes, Carvalhal, Jauss e Peirce para o ramo da literatura; dos estudos de Jakobson para reportar-se à linguística; e das formulações de Stam, Xavier e Metz, para a teoria do cinema. Há interesse também em citar, neste trabalho, autores e pesquisadores do campo de conhecimento da Literatura Comparada, devido à pertinência de suas construções: Eizirik, Gonçalves, Palmier e Vieira, da psicanálise; Allegro, Bonicci, Clüver, Espíndola, Marques, Moser, Pageaux, Rebello, Samoyault, Vieira, da literatura.

O objetivo desse trabalho/tese é refletir sobre o resultado do esforço despendido de duas atividades modeladas, uma em livro e a outra em filme, e a reação causada por elas em mim, como leitora. A apreciação resulta em trabalho científico, e o código para realizar a decodificação é a linguagem subjetiva dos afetos, isto é, a percepção de como ocorrem e de como são “vistas” as reanimações do texto que comovem, indignam, enternecem, as quais ultrapassam o saber racional e a reflexão cognitiva, e se instalam no domínio da percepção, isto é, na junção de sensações e de conhecimento, ou seja, num contexto amplo, onde ocorre a comunicação.

Essas reações acontecem porque, normalmente, “diante de qualquer texto literário, surgem no leitor uma ideia e um afeto. A ideia é de um enigma, e o afeto é o fascínio do texto, na medida em que ele emociona” (EIZIRIK, 2002, p. 23). No entanto, a composição de um trabalho literário com tal propósito, precisa se transformar em uma elaboração racional, isto é, traduzida em linguagem humanamente compreensível, porque “escrever significa, em primeiro lugar, transformar a fantasia inconsciente num texto escrito [...] formad[o] de caracteres da linguagem, unidos por uma cadeia orientada e obedecendo às leis da gramática” (EIZIRIK, 2002, p. 24).

Assim, “[o] trabalho do crítico analista é buscar identificar, e transmitir ao leitor, os planos presentes no escritor, porém abolidos pela escritura, ou seja, [sem] os planos das fantasias inconscientes em seus vários níveis, [...] [os quais emergem] do trajeto do texto pela subjetividade do crítico analista.” (EIZIRIK, 2002, p. 24).

Como forma de organização, esta tese está dividida em seis partes. A primeira retoma conceitos, estabelecendo relação entre literatura e psicanálise; a segunda associa intertextualidade e intermedialidade com a teoria do cinema; a terceira contextualiza a

obra literária e seu autor; a quarta, a obra fílmica e sua diretora; a quinta traz a representação dos afetos em *Amar, verbo intransitivo*; a sexta foca o filme em sua representação, comparando-o com a estrutura de *Amar, verbo intransitivo*. Por fim, nas Considerações Finais, faz-se uma leitura intersemiótica entre as duas obras em análise, fechando o trabalho com as referências utilizadas ao longo da tese.

## 1 RETOMANDO CONCEITOS

A Literatura Comparada é o ramo dos estudos literários encarregado de estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra e/ou na tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa e pela maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. Em vista disso, a Literatura Comparada pode ser abordada pensando-se ou não em tradução, embora a tradução possa ser considerada um elo entre as literaturas existentes no mundo.

A expressão Literatura Comparada também pode ser entendida sob outras formas. No olhar de Tania Carvalhal, “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p. 6); ou, pode-se dizer, que a Literatura Comparada proporciona o estudo do diálogo entre as literaturas e entre outras expressões humanas. Segundo Machado e Pageaux, Literatura Comparada

é a arte metódica, por meio da busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou ainda, os fatos e textos literários, entre eles, distantes ou próximos no tempo ou no espaço, a condição que pertençam a diversas línguas ou diversas culturas, ainda que façam parte da mesma tradição, com o objetivo de melhor conhecê-los, compreendê-los ou degustá-los. (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 11)

Porque esses conceitos convergem para a necessidade de haver diálogo entre manifestações culturais, é que se percebe que a Literatura Comparada, sendo arte de execução de um método de análise, permite encontrar algo comum em locais totalmente diversos, e construir significados a partir da observação de outras esferas de expressão humana. Dessa forma, os recortes culturais que se apresentam nos traços únicos ou

universais das marcas humanas sobre as pessoas, sobre as edificações ou sobre a natureza, no sentido de ação, reação ou ausência de ação são também percebidos em diferentes aspectos. Embora seja atualmente assim compreendida, a Literatura Comprada não foi sempre vista dessa forma abrangente. Com origem na França, ela, segundo Tania Franco Carvalhal, possuía o objetivo de estabelecer apenas comparação entre manifestações semelhantes. Dessa maneira,

[o] surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais. Entretanto, o adjetivo "comparado", derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. (CARVALHAL, 2006, p. 9)

Por ter tanto tempo já sido empregado, o termo comparado tece uma evolução, uma história para a Literatura Comparada, dentro da qual ela possui uma função, sobre a qual Coutinho e Carvalhal fazem as seguintes considerações:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, se entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado e presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da Literatura Comparada. (COUTINHO e CARVALHAL, 1994, p. 54)

Devido à evolução desse campo do saber, surge a figura do comparatista, o qual possui a tarefa de construir significado para a realidade por meio de comparações vistas sob o olhar de alguém que interpreta o modo pelo qual o outro fala, pensa, vê, vive e se relaciona; de como fala e vive e se vê diante de outras culturas. O comparatista “pode optar pela via da tradução literária, pela via da estética da recepção, pela via da intertextualidade, pela via dos polissistemas literários, e outras mais.” (ALLEGRO, 2004).

A primeira delas, a tradução literária, é uma mediadora entre as relações interculturais ou entre literaturas diferentes; ultrapassa o ato de comparar traduções, e adentra no estudo de influências e/ou do impacto que ela pode causar devido à maneira pela qual a tradução foi abordada ou pelas diferenças entre culturas que ela pode revelar. Segundo Allegro (2004), as traduções constituem-se no modo de mais fácil acesso em obras artísticas da humanidade, embora muitas vezes a tradução esteja influenciada pela personalidade do tradutor, por elementos sociológicos, comerciais, o

que justifica a escolha do texto, cuja demanda é o público que solicita. “Assim, literatura comparada e tradução caminham lado a lado. Comparando obras, cotejando textos de diferentes origens e épocas e aprendendo (e apreendendo) cultura, o comparatista está constantemente emergindo em alteridade cultural” (ALLEGRO, 2004).

Há, entretanto, três formas de se efetuar a tradução. A primeira “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; [...] dos signos verbais por meio de alguma outra língua; [...] dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 64-65), a chamada intersemiótica. Em qualquer uma delas é preciso que se estabeleça uma relação entre significante e o intérprete imediato para ele: o significado; ao que Saussure e Pierce, apud Jakobson (1969, p. 100), denominaram de ‘qualidades materiais’ de uma perfeita tradução. Essas qualidades seriam semelhança entre significante e significado; aproximação entre a representação e o fato representado (a semiótica ou a sintomatologia), cuja conexão constitui uma regra convencional para se efetuar uma tradução, uma vez que, “e ‘é só e exclusivamente por causa dessa regra’ que o signo será efetivamente interpretado” (JAKOBSON, 1969, p. 101).

Afirma Jakobson (1969) que Pierce classificou a semiótica em três classes fundamentais de signos: os ícones, os índices e os símbolos; ao que ele reconheceu que “[n]ão é a presença ou a ausência absolutas de similitude ou de contiguidade entre o significante e o significado” que faz com que um seja melhor que o outro, mas sim a relação de sentido que se estabelece entre os dois. Para Pierce, do ponto de vista de Espíndola (2008), os ícones são signos que carregam algum tipo de semelhança com os objetos que os representam e cuja semelhança é assistida por regras convencionais, que fazem alusão a algo parecido; os índices são signos que incorporam alguma extensão física de seu objeto por ‘ser realmente afetado por esse objeto’, indicando um indício de algo; “já o símbolo é um signo que representa seu objeto a partir de uma convenção [...], de uma regra”, tendo uma relação de arbitrariedade, como a palavra. (ESPÍNDOLA, 2008). Pierce afirma que ‘[o]s signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico’ (JAKOBSON, 1969, p. 104).

A segunda via, a estética da recepção, tem a ver com a forma com que o texto é recebido pelo intérprete. Assim, o texto pode não ser aceito, porque há críticos que rejeitam obras por serem analíticas ou porque simplesmente preferem os próprios

textos, o que é classificado como “fobia”; ou do texto é feita uma fetichização, ou seja, ocorre um culto exagerado, cuja valorização leva à interpretação do texto em seu sentido original, o que é denominado de “mania”; ou ainda, uma terceira forma de recepção, a qual considera o leitor um intérprete que percebe que nunca compreende o suficiente, sendo esse comportamento classificado como “filia”, segundo a interpretação de Pageaux (2011, p. 114).

Essas hierarquias, essas diferenças de perceber o outro revelam uma ideologia, seguem uma “lógica de um imaginário” (PAGEAUX, 2011, p. 113), sustenta ainda Pageaux, já que o texto literário apresenta uma estrutura “até certo ponto programada” (p. 113). Ampliando mais essa reflexão, cabe citar o que Hans Robert Jauss afirma em seu projeto estético-recepcional em cuja abordagem é tecida a história da Literatura:

A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua ‘série literária’, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda, propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41)

A terceira via, a intertextualidade, está estreitamente ligada aos estudos culturais, principalmente no final do século XX e início do XXI, em que “as populações marginalizadas e silenciadas começam a contar sua história às culturas hegemônicas que as haviam dominado.” (PETTERLE, 2011) A intertextualidade não vem a ser um mero confronto de disciplinas, explicando os diferentes olhares sobre o mesmo tema. A ela, cabe “criar novos objetos de conhecimento,” segundo a compreensão de Barthes, retomada por Marques (1999, p. 63), sendo que um desses objetos é o texto, que é tomado como “metáfora da cultura”. Essa condição de alteridade exige que o comparatista, faça a análise, desinstalado de seu território, disponha-se a atravessar fronteiras, de tal forma que proporcione a ele habilitar-se ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos, explica ainda Marques.

A última via, os polissistemas literários, os quais englobam todas as obras: a literatura de massa e a erudita, vêm a ser um sistema plural, no qual há forças centrífugas e centrípetas as quais fazem determinadas literaturas estarem ao centro ou à margem do sistema dominante, cujas forças conferem com a norma cultural do

momento. Em vista de ser essa a forma de estruturação dos polissistemas, fazer parte do cânone não significa qualidade de obra, mas adequação a normas, ao repertório, que é o conjunto de leis que governa a produção de textos, inserido num contexto de luta local e temporal. O texto passa a ser, então, “o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113), em cuja construção está a revelação do funcionamento de uma ideologia, que segue e define a lógica do imaginário. Pageaux ressalta que “as escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural e político [...] é a partir desses dados que o texto é escrito, e não por causa deles.” (PAGEAUX, 2011, p. 113)

## 1.1 LITERATURA E PSICANÁLISE

Em razão de a literatura abordar e empregar várias linguagens, ela também consegue satisfazer, em parte, a necessidade que o ser humano tem de se comunicar consigo mesmo, pois ela carrega estruturas mentais com as quais é possível haver identificação. Por isso, a literatura é “um significado” (BARTHES, 2009, p. 226) e “a linguagem do escritor não está encarregada de representar o real, mas de significá-lo” (BARTHES, 2009, p. 229).

Essa estrutura mental é passível de identificação porque é semelhante à linguagem dos sonhos: altamente metafórica, isto é, com significados deslocados e carregada de desejos. Segundo Freud, o sonho é um

impulso desejoso, o qual se representa como realizado no momento do sonho. [...] Ele é deformado, a ponto de ser irreconhecível, por concessões feitas à censura do sonho, porém pode ser, através da análise, mais uma vez revelado como expressão de uma situação de satisfação ou como a realização de um desejo. [...] A fórmula que, no fundo, melhor atende à essência do sonho é esta: o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (reprimido). (FREUD, 1996a, p. 223-224).

Dessa forma, literatura e psicanálise se aproximam, porque ambas utilizam a linguagem metafórica como ferramenta para as criações psíquicas que buscam a satisfação de desejos.

Segundo Freud (1996a, p. 224), os sonhos ocorrem porque o estado de sono paralisa o poder de movimento da pessoa e a repressão é abrandada, na censura do sonho, permitindo ação por meio da atividade mental e de representações metafóricas. E nessa atividade onírica inconsciente, “os contrários não se distinguem um do outro, e são expressos pelo mesmo elemento” (FREUD, 1996a, p. 230), mecanismo que mascara os signos e sua representação.

Na literatura, a atividade mental paralisa o corpo e o processo se inverte: a repressão é acentuada para que o sistema psíquico possa estabelecer e expressar as conexões necessárias, presentes na estrutura da língua, o que possibilita compreender os sentidos, já que, o mecanismo de funcionamento das línguas, desde as mais antigas, mostra que os contrários são expressos pelo mesmo elemento, como nos sonhos. Além disso, “todo sonho se revela como uma estrutura psíquica que tem um sentido e pode ser inserida num ponto [...] das atividades mentais da vida de vigília” (FREUD, 1996a, p. 39). Assim, pelo sonho e pelo desejo, a literatura e a psicanálise conseguem projetar elementos que compõem a realidade psíquica e conseqüentemente, os afetos presentes no comportamento humano.

Segundo Freud, além do inconsciente (estrutura psíquica livre da ação de censura), agem sobre o indivíduo outros elementos que compõem as instâncias da psique: o ego, o superego e o id. O inconsciente e o ego têm algo em comum: ambos têm ligação com resíduos de memória e fundem-se com o id.

[O] ego é aquela parte do Id que foi modificada pela influência direta do mundo externo, por intermédio do perceptível consciente; [...] o ego esforça-se por substituir o princípio do prazer, que reina irrestritamente no Id, pelo princípio da realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no Id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o Id, que contém as paixões. (FREUD, 1996b, p. 38)

No ego, lugar onde reina o princípio da realidade, também se encontram dois tipos de gradação afetiva: uma ligada ao próprio eu (narcísica) e outra ligada ao objeto libidinal. A gradação afetiva narcísica se liga a um Eu ideal e ao imaginário, e se torna essencial à ordem dos comportamentos sexuais, porque essa ligação comanda a relação

com outrem e também contribui na formação do caráter, isto é, do superego. O superego resulta da dependência biológica existente no ser humano e da “interrupção do desenvolvimento libidinal<sup>1</sup> pelo período da latência” (FREUD, 1996b, p. 38). E a função afetiva ligada ao objeto é uma função posterior, e localiza-se no plano do simbólico.

A ligação simbólica, desempenhada pela palavra, define o ser humano socialmente, por intermédio da lei, e também define a posição do sujeito como uma posição que também vê. O fenômeno do amor passa no nível do imaginário e provoca uma anulação do simbólico, porque é o próprio Eu que se ama no amor: é o Eu realizado no nível imaginário, num nível que capta a imagem narcísica.

Já o Id apresenta duas classes de pulsões: as sexuais e as do sadismo. As pulsões sexuais são as que buscam a satisfação física por meio da estimulação dos órgãos sexuais; as sublimadas, que são desviadas do plano físico e conduzidas para o mental, buscando a satisfação psíquica; e as autopreservativas, que visam à necessidade consciente do ser humano de perpetuar a espécie, de preservar a vida. As do sadismo, por sua vez, compõem o instinto de morte, “cuja tarefa é conduzir a vida orgânica de volta ao estado inanimado” (FREUD, 1996b, p. 53-55). O sadismo é amor ao contrário, isto é, uma ação que em vez de estimular a vida, direciona-a para o seu término.

Assim, pelos estudos da psicanálise, é possível compreender como agem esses mecanismos que aparentemente são invisíveis, mas que têm força de ação no meio social, tanto quanto a palavra. E, por meio da observação e da interpretação desses sinais, denominados de afetos, a literatura e a psicanálise novamente trabalham juntas, ao ampliar a compreensão do que é a linguagem para a vida humana.

Segundo Freud, é possível chegar ao que se passa no mundo inconsciente rastreando o conteúdo dos sonhos, porque ele se manifesta “a partir de uma ideia patológica” (FREUD, 1996a, p. 135) denominada de sintoma. Segundo Lacan, “sintoma é aquilo em torno do qual gira tudo de que podemos [...] ter ideia” (LACAN, 2009, p. 49). No entanto, esse conteúdo pode aparecer fragmentado, expresso por condensações, por deslocamentos - substituições equivalentes, na relação de ‘tal como’ (FREUD, 1996a, p. 345), ou, ainda, como semelhantes. Por isso, para se desvelar um sonho é preciso decodificar essa linguagem que se manifesta por meio de símbolos expressos de diferentes formas, até porque “os sonhos não têm a seu dispor meios de representar [...]”

---

<sup>1</sup> “Libido, em psicanálise, significa em primeira instância a força (imaginada como quantitativamente variável e mensurável) dos instintos sexuais dirigidos para um objeto” (FREUD, 1996b, p. 227).

relações lógicas entre os pensamentos do sonho” (FREUD, 1996a, p. 338), apresentando-se assim, como um enigma, algo a ser decifrado. Os significantes do inconsciente são expressos por desejos, reprimidos ou não, mas sempre são do próprio sonhador. (FREUD, 1996a, p. 348).

O desejo “em torno do qual se organiza a cadeia dos significantes [do inconsciente] e, com ela, todo o nosso ser” (PALMIER, 1977, p. 67) tem sua origem no estágio inicial da vida humana: momento em que se manifesta o desejo na criança de ser “o objeto do desejo da mãe: o falo do pai” (PALMIER, 1977, p. 85). Após esse estágio ser superado, surge no processo inconsciente, o sentimento de falta, denominado de castração (PALMIER, 1977, p. 85).

Esse estágio, em que “está em questão [...] um objeto, não um sujeito” (LACAN, 1992, p. 172) traz à tona um conflito de ordem inconsciente: a luta em defesa do ego (a pulsão de vida) contra o medo de perda do ego (a pulsão de morte), ou seja, um conflito entre objeto e sujeito, entre significante e significado, ou ainda, entre os desejos do inconsciente, para cuja realização trabalha o meio subjetivo, da seguinte forma:

[O desejo] se enraíza no imaginário do sujeito. Ele é desejo de um Outro, mas desejo de um outro desejo, desejo de fazer com que seu próprio desejo seja reconhecido pelo Outro. É o que expressa esta fórmula, tornada clássica, de Lacan: ‘O desejo do homem é o desejo do Outro’. (PALMIER, 1977, p. 100)

Esse Outro é também “o lugar ocupado pela palavra do inconsciente do sujeito” (PALMIER, 1977, p. 77), ou seja, o desejo fala ao sujeito com força de palavra e por meio da palavra o ser humano manifesta o seu desejo, por meio delas (da força e da palavra) ocorre revelação da falta, do desejo inconsciente ao consciente. “O desejo levará também a marca da relação do sujeito com o significante” (PALMIER, 1977, p. 103), isto é, o sujeito manifestará ao significante o significado que melhor lhe atende aos desejos, constituindo, assim, uma linguagem totalmente subjetiva: os afetos.

O termo afeto surge a partir da difusão da psicanálise, é “um efeito da alíngua de Freud sobre a língua francesa” (VIEIRA, 2001, p. 231), porque Lacan aproveita o sentido do termo alemão, para explorá-lo em francês. Alíngua é um neologismo, cujo significado remete ao que cada um elabora mentalmente ao ouvir sons desconhecidos, isto é, à elaboração de um sentido para o som captado. Freud e Lacan, a partir desse termo, sugerem o que a língua tem de mágico, ao poder transmitir sensações, sentimentos, afetos, desvinculada de um sentido preestabelecido. Por isso, esse termo

pode ser visto como sendo uma tradução e, como toda tradução, só se sustenta com um nome próprio, mas com variação semântica. Afeto, por isso, faz parte do campo semântico de sentimento, emoção e paixão, mas não significam a mesma coisa.

Para Lacan, segundo Marcus André Vieira, afeto é a relação que ocorre entre o “eu e o mundo” (uma relação sincrônica); já o termo emoção vincula-se à “concepção biologizante e esférica do sujeito [...] [ou] para aquilo que o afeto pode ter de objetivável” (VIEIRA, 2001, p. 160). Já o sentimento vincula-se à sensação, uma vez que é “fruto do discurso, do efeito da experiência da fala sobre o corpo” (VIEIRA, 2001, p. 160). Mas, sentimento aproxima-se de afeto, segundo Vieira, uma vez que ambos soldam o lastro do sentido. O primeiro, solda “o sujeito a um discurso, enquanto o afeto é signo de sua consolidação em um corpo [...] ‘faz sentido’, subjetiva o gozo.” (VIEIRA, 2001, p. 232-233). Assim, afeto é relação; sentimento é sensação, mas ambos se aproximam, porque deles provém o sentido. E pelo sentido, o sentimento fixa o sujeito a um discurso (atração), enquanto o afeto torna-se signo do discurso em um corpo, ou seja, sintoma.

O sentido produzido pelo sujeito é um gozo, porque para ele (sujeito) esse sentido é uma verdade, mas verdade parcial, porque a outros olhares pode ser enganador. A paixão, por sua vez, estabelece as coordenadas do campo afetivo, evidenciando “a posição do sujeito em suas relações com o Outro, abrindo o caminho para a reflexão ética [...]. [A paixão] enfatiza, no afeto, o ponto de ancoragem do gozo, de uma posição do sujeito com relação à verdade” (VIEIRA, 2001, p. 233). Assim, a paixão justifica-se por ser a força que objetiva ao gozo total, por isso é entendida como possuidora de ética, por ter por fim o bem-estar do Outro, ao mesmo tempo em que direciona as ações do sujeito em busca da realização dos desejos.

Assim, esses três nomes: emoção, sentimento e paixão formam um triângulo cujos vértices situam os afetos a que Freud faz referência, nos estudos de Lacan: “o imaginário do corpo para a emoção; o simbólico para a experiência discursiva; o real para a violência da paixão” (VIEIRA, 2001, p. 233). Vieira salienta que a paixão é o vértice fundamental porque, a partir dele, “se delimita o espaço onde se situa o afeto” (VIEIRA, 2001, p. 233-234), isto é, lugar entre o imaginário e o simbólico.

Os afetos, sendo “blocos de energia”, devem também ser tomados como “*semas*”, isto é, partículas de sentido que, agrupadas, compõem um significado mais

amplo, algo maior, que pode dar referência à realidade deles (dos afetos), sendo, por isso, elementos constituintes das significações da língua (VIEIRA, 2001, p. 234). Por isso, a língua, sendo uma manifestação projetada do inconsciente, veicula os afetos expressos pela cultura (história, artes e ciência) e por ela captados, condensa-se no campo do simbólico e faz parte do inconsciente novamente. Em resumo, os afetos são blocos de energia que conduzem as emoções, os sentimentos e a paixão, no processo de transformação das impressões que o sujeito tem ao entrar em contato com o mundo, para o nível do imaginário, do simbólico ou do real.

Segundo Lacan, desejo, gozo e afeto articulam-se de forma particular na definição do sentido da língua, porque “se o desejo é a ‘metonímia do sentido’ e o gozo é o ‘real do sentido’, então o afeto é a ‘âncora do sentido’.” (VIEIRA, 2001, p. 235). O afeto, consolidando o sujeito como corpo, tende a fechar a porta ao real, a fim de proporcionar estabilidade e diminuir as excitações que possam interferir na maneira de ser do sujeito, proporcionando o gozo como expressão de verdade. No entanto, se a porta ao real não se fechar, aparecerá angústia, amor, ódio, ou ainda, a ignorância. A angústia é um exemplo de signo de aproximação do real; e as paixões do amor, do ódio e da ignorância configuram o resultado do encontro com o real. O amor se manifesta pela aceitação do real, o ódio por sua rejeição, e a ignorância pela falta de percepção dele.

Na tentativa de dar sentido ao real, esses signos – angústia, amor, ódio, ignorância – alinham-se e entrelaçam-se no objeto do desejo, fixam-se no corpo e manifestam-se também em diferentes afetos. No entanto, o princípio, o despertar do campo afetivo da relação do sujeito com o inconsciente ocorre com a angústia, porque ela “se encarna no semelhante, naquilo que ele tem de estranho” (VIEIRA, 2001, p. 165). O semelhante causa estranhamento, porque faz com que o familiar seja percebido sob outro ângulo, o que provoca inquietação, angústia.

Na ânsia de encontrar sentido para o estranho, o que vem a ser uma tentativa de aproximar o simbólico do real, o inconsciente age buscando a realização do desejo: desejo de encontrar o significado para o significante que se manifesta. A psicanálise, sendo a “ciência da pulsão, uma prática do desejo que se realiza no campo do saber, [mostra] a vinculação entre o desejo e o significante” (VIEIRA, 2001, p. 161-162), ou ainda, vem a ser a ética que situa o desejo como uma prática das relações do sujeito com

o inconsciente, de “uma relação determinada entre o sentido e a falta” (VIEIRA, 2001, p. 70), cujos significantes são também denominados de afetos.

Nessa relação, “o afeto não é [compreendido como] um ícone da pulsão, [porque] ele não é diretamente causado pelos significantes, nem mesmo os da cadeia inconsciente; ele sobrevém do enlaçamento *RSI*”: do real, do simbólico e do imaginário (VIEIRA, 2001, p. 236). O afeto é, por isso, uma posição que se manifesta pelas coordenadas fornecidas pelo resultado da articulação do sujeito com o real, o simbólico e o imaginário.

Assim, o que caracteriza um afeto é a

captação imaginária, no sentido da fixação em uma figura da paixão. O imaginário não somente dá estofa às relações entre real e simbólico, mas lhe confere certas vestimentas, mais ou menos fixas, que causam mais ou menos comoção, e que estão presentes em nossa bagagem cultural. (VIEIRA, 2001, p. 110)

O afeto é também, “assim como a fantasia, encenação, espelhamento imaginário da irrupção do real. [...] Ele faz ver o invisível [...], pois transpõe a tragédia para o espaço do drama menor da cena afetiva, que ele representa” (VIEIRA, 2001, p. 238). Em suma, o afeto é a projeção espelhada de uma realidade captada pelo inconsciente.

Em vista disso, o afeto é um meio de abordagem da ética da psicanálise, uma vez que o gozo é tomado como o outro lado do desejo: porque o sujeito também deve ser responsabilizado por seu gozo. Segundo Vieira, a ética da psicanálise é ‘um dito sobre os dizeres do homem na medida em que estes se articulam a um valor’ (VIEIRA, 2001, p. 118). E o valor que se encontra na revelação, no dito, provém das relações entre o ser humano e o universo, conduzidas de maneira a proporcionar o gozo individual e ao mesmo tempo coletivo, por meio da prática da ética da paixão.

A prática ética provém da relação equilibrada entre cognição e afetividade, categorias existentes no fluxo da consciência humana. Na primeira esfera, a cognitiva, é possível perceber e individualizar os elementos que a constituem: os pensamentos, as imagens, as recordações, como também se pode “relacionar esses elementos a objetos ou circunstâncias da realidade externa, passada e presente” (IMBASCIATI, 1998, p. 11). A partir dessa articulação, as memórias individual e coletiva se constituem e servem de referência para a condução da vida humana em seu estado normal, não patológico. Na esfera da afetividade, essas percepções são constituídas de outra maneira

e podem conduzir a diferentes resultados, dependendo do desejo, porque é ele que direciona a busca e produz a coragem para o investimento:

aquilo que é possível vivenciar na nossa consciência tem uma qualidade muito diferente, mais indefinida na constituição dos seus elementos, mais sentida em uma participação, às vezes repentina e sofrida, com menos possibilidade de distanciamento [...] com uma força que parece empurrar-nos em direção a algo, às vezes com valor coercitivo e, por fim, com uma independência em relação aos dados da realidade externa e do transcorrer do tempo que, com frequência, pode fazer a experiência vivenciada resultar em algo incapaz de ser referida a causas precisas, e às vezes, inexplicáveis. (IMBASCATI, 1998, p. 12)

Imbasciati busca “conectar a origem e o desenvolvimento dos afetos com a experiência externa vivenciada pelo indivíduo e seus respectivos processos cognitivos” (IMBASCATI, 1998, p. 14), da seguinte maneira:

afeto pode referir-se ao que nos é dado vivenciar conscientemente em certas circunstâncias, isto é, um estado subjetivo que ‘sentimos’, mas pode também se referir àquilo que não se sente de modo direto, mas se entrevê ou se infere no comportamento alheio e, menos facilmente, no nosso, [...] (IMBASCATI, 1998, p. 14)

sendo inferido por meio de: “estados fisiológicos, sintomas físicos, motricidade, consciência, linguagem, paralinguagem, conduta, modalidades relacionais [...] que se desenvolvem no *setting* psicanalítico” (IMBASCATI, 1998, p. 15).

Assim, “afeto é a forma primitiva da cognição [...] porque os afetos são o próprio tecido com que se forma a ideação e os fios com os quais esta é tecida” (IMBASCATI, 1998, p. 26). O afeto dá força e qualidade aos traços mnêmicos, e quando são impedidos, pela repressão, da representação pela palavra, continuam ativos. Por isso, afeto e representação são duas concepções homólogas em certos aspectos, mas opostas, em outros, porque nem sempre a representação é precisa, em vista de que ambos, sendo formas de comunicação, são suscetíveis de distorção, uma vez que o modo de ordenar aquilo que é recebido apresenta muitas possibilidades de associação, com base em várias classes de sinais, as quais atuam na mente humana.

Além disso, os objetos que causam os afetos são constituídos por algo de psicológico, de interno no sistema psíquico de um sujeito, tendo por isso, a representação deles, um caráter absurdo, bizarro, até mesmo impensável, o que os torna ligados à fantasia. “Essas ‘fantasias’ são, na sua substância, constituídas por desejos, temores, sentimentos, ou, em uma palavra, por afetos, muito mais que por imagens” (IMBASCATI, 1998, p. 28). Dessa forma, o objeto interno é representado por meio de

uma referência sensorial, adotando uma configuração a partir das sensações captadas pelos receptores, podendo ser, as representações, completamente estranhas aos objetos físicos, mas suficientemente adequadas para que o indivíduo consiga interagir com a realidade externa, o que torna por isso completamente abstrato o conceito de representação.

Esse processo mental, denominado de afetos, comporta ‘grandes unidades semânticas’ com alto nível de polissemia e ambiguidade (IMBASCIATI, 1998, p. 130). O material para a codificação e a decodificação desses sinais se encontra no inconsciente, mas também podem ser investigados e descritos pela estrutura dos traços mnêmicos que se revelam por meio de afetos expressos pelos indivíduos e que o caracterizam.

A representação desses traços revela a subjetividade, porque, por meio deles, o indivíduo se representa, ou seja, revela seu mundo interior. Às vezes, a representação se dá por imagens e, às vezes, por palavras, mas ela segue as pistas sensoriais, acústicas (verbais, rumores, frases melódicas), táteis, gustativas, olfativas, visuais, etc. Não há maneira de representar esses afetos com imagens, na realidade externa, mas apenas por analogia, por metáforas ou por algo estranhamente interior.

Embora a representação do afeto não coincida com uma imagem específica, as qualidades perceptivas de formas artísticas sempre inferem algo, o qual é denominado de afeto. As inferências acabam sendo particulares e ao mesmo tempo comuns, porque as obras de arte empregam uma linguagem com base universal, uma vez que certas paisagens, certas formas, determinadas cores despertam determinados sentimentos. Por exemplo, a poesia tem sua sintaxe particular, caracterizada pela escolha de palavras pela forma sonora, e pelo efeito de sentido que produzem; a pintura, a escultura e a arquitetura se caracterizam pela expressividade das cores e das formas, associadas ou não ao real; a música e a dança relacionam-se com a motricidade; no entanto, é a relação com o contexto que modela os efeitos.

Dessa forma, os objetos externos apreciados ou não, provocam sentimentos que comungam dos objetos internos criados pelo inconsciente, estreitamente ligados à fantasia e ao desenvolvimento dos processos cognitivos. A cognição também é um meio de representação dos afetos e, ao mesmo tempo, é portadora de valor psíquico, porque é capaz de desencadear processos provocadores de ação, mas subordinada à intensidade

pela qual se manifesta o desejo, o qual também possui força afetiva. Dessa forma, compreende-se porque o afeto é considerado por Freud como “representante da pulsão”.

As representações são investimentos pulsionais de traços mentais, enquanto os afetos correspondem à descarga delas, o que dá sentido passivo às representações, e ativo aos afetos. Ao estabelecer-se essa relação de oposição entre afeto e representação, também se pode estabelecer outras duas que não se opõem, mas que interagem.

A primeira seria considerar a representação como memória (a qual, ao sofrer a ação, se torna passível de ser lida); e, a segunda, o afeto (o qual, tem poder de ler) como comunicante, isto é, como função que medeia a recepção e a transmissão de um ato comunicativo, que de maneira concreta se tornam memória em forma de obra de arte, ou de modo abstrato produz diferentes reações, ou ainda, refugia-se no inconsciente e se configura em afetos, que é memória abstrata e novamente se manifesta em afetos, ou seja, na pulsão.

A captação das manifestações afetivas para realizar a leitura, tanto da memória concreta, quanto da abstrata, é algo altamente subjetivo. Há algumas manifestações mais acessíveis, como expressões faciais, posturas, motricidade, tom de voz, prosódia, odores, excreções cutâneas, maquiagem, vestuário e outros sinais que não deixam de serem também refêns da leitura e codificação do interpretante. Além dessa leitura, pode-se realizar uma pela captação dos elementos empregados na metalinguagem empregada na construção da memória expressa pela linguagem verbal, ou seja, pela “atmosfera” (IMBASCIATI, 1998, p. 201) criada pelo autor da obra, a qual contém elementos que auxiliam a revelar e a captar sentimentos, como o tato, os ouvidos, o corpo, além da observação dos processos intrapsíquicos, como “identificação projetiva, fantasia, função de conteúdo, [...] função alfa, tela beta” (IMBASCIATI, 1998, p. 202), em suma, o autor chama à atenção não para o “quanto” foi transmitido, mas para o “como”, isto é, o modo pelo qual os sinais podem ser agrupados para terem algum significado.

No campo do discurso, segundo Gonçalves (1995, p. 67), a situação do sujeito no contexto da Modernidade marca a sua operacionalidade, isto é, revela a maneira e o quanto ele (o sujeito) pode influenciar na formação da linguagem, considerando-se o acesso que o sujeito tem ao conteúdo simbólico. Ter acesso ao simbólico é o mínimo que se precisa para o consciente e o inconsciente se constituírem. Por isso, no momento em que o sujeito adquire a linguagem, ele penetra no simbólico e manifesta a

subjetividade, a partir do emprego da linguagem de maneira própria e conforme a constituição de seu inconsciente, configurado em representações, cujo sentido é o primeiro referente, uma vez que nos fenômenos psíquicos já há um sentido.

A segunda ação do inconsciente é “estabelecer equivalência entre as representações, aquelas oriundas do inconsciente e aquelas surgidas do pensamento pré-consciente” (GONÇALVES, 1995, p. 68) podendo uma representação fazer referências a muitas outras, ao que Freud denominou de condensação. O deslocamento vem a ser a transferência dos processos psíquicos para outro lugar. A condensação e o deslocamento são os principais processos que o psicanalista Jacques Lacan emprega para questionar sobre o sujeito das representações.

A repressão é o que direciona os estudos da psicanálise porque, como representante da representação, ou seja, da pulsão, esse elemento representante da representação não é admitido na consciência, gerando a inscrição de signos no sistema psíquico, que embora encadeados, não possuem significado. Dessa forma, Lacan propõe que

o significante passa a ser produtor de sentido e não mais expressão de um significado pré-existente. [...] A significância, como processo do significante, pré-existe ao sujeito, que é um efeito desta. O sujeito será, então, eternamente representado, excluído da operação significante. (GONÇALVES, 1995, p. 73)

Ou ainda, Lacan traduz o sujeito como representante da representação e inscreve-o na cadeia discursiva como possuidor de um desejo recalcado, isto é, de um desejo que foi impedido de se manifestar, mas que se revela em forma de clivagem, ou seja, em forma de um eu partido, possuidor de uma fenda, dividido em: eu consciente e sujeito inconsciente, o que pode ser compreendido como “o que um significante representa para outro significante” (GONÇALVES, 1995, p. 75). O sujeito, por isso, torna-se um efeito, um produto de uma montagem significante, o que torna possível relacioná-lo com um sintoma, já que, onde está um, está o outro. O sintoma também possui valor de verdade, relacionando-se também à escrita e ao amor, ou seja, ao “ato poético”. (GONÇALVES, 1995, p. 78).

A partir da apreensão do sintoma (aquele significante que se repete, apontando uma lógica para uma fenda, para um sentido em branco, para o modo como funciona a letra, a qual age e coordena todos os símbolos e todos os ícones que formam o discurso), é possível traçar a linha do significante de uma obra: a enunciação, isto é, a

forma pela qual o sujeito expressa seu modo de relacionar-se com o discurso, o que funciona como um ato significante, um ato poético. Enfim, é o ato poético que permite ao sujeito, aproximar-se mais do real, a partir do maior número de sentidos novos que puderem ser evidenciados no seu discurso.

O ser humano é movido por uma energia que não para, que não tem repouso, que está permanentemente em ebulição, procurando caminhos: a energia sexual ou a pulsão. Essa energia é totalmente maleável, “codificada na linguagem do inconsciente, determinante da singularidade do sujeito” (CHECCHINATO, 2012, p. 18), ou seja, é a maneira que caracteriza cada um pela forma de assumir a própria natureza humana. A pulsão, por isso, “é a história do sujeito, [...] uma representação libidinizada” (CHECCHINATO, 2012, p. 19), a qual pode se manter por meio da utilização de palavras, mas das que lhe são postas à disposição. Por isso, as palavras influenciam na pulsão, ao mesmo tempo em que a representam, constituindo os significantes, ou o inconsciente para Freud, e a alíngua para Lacan.

Freud descobriu que a pulsão, ao sobredeterminar-se num significante, fixa-se numa encenação que ele chamou de *fantasma* e, nessa encenação, há algo que a concretiza para o sujeito, que a especifica, algo que Freud chamou de *objeto* [...]. Esse objeto, uma vez constituído, não cessa, por seu turno, de provocar o próprio sujeito à sua procura. É o retorno desse objeto no fantasma que suscita e mantém o desejo em modo perpétuo. O sujeito é, pois, constituído por esse objeto, num movimento ao qual se une e do qual se separa. O sujeito é ex-cêntrico a esse objeto, nele se vê e por ele é movimentado. (CHECCHINATO, 2012, p. 20)

Esse movimento do objeto é chamado de desejo e dele brota a subjetividade do inconsciente. A pulsão, segundo Freud, não tem um destino, podendo voltar-se tanto ao ódio, quanto ao amor. Em vista disso, ela deve ser direcionada pela linguagem, que é um processo simbólico, por meio do qual o ser humano ausenta-se, mas representa-se pela palavra.

Segundo Checchinato, “o ser humano tem um destino grandioso: vem à existência para entrar na cultura e dar continuidade a ela” (CHECCHINATO, 2012, p. 23). Para realizar esse processo, as pulsões devem ser reprimidas em favor da civilização, ou seja, em atitudes que podem ser partilhadas. Dessa forma, é fundamental para a formação do ser humano a passagem pelo processo de castração, o qual medeia outros dois, o complexo de Édipo, e o da sublimação. Na passagem pelo complexo de Édipo, a criança adquire um florescimento sexual, o qual é interrompido pela castração.

A castração é importante porque provoca no indivíduo a definição da estampagem, pela linguagem que lhe é direcionada, ou seja, pela fala. A estampagem é a definição do objeto do desejo - com o qual o sujeito se identifica e se reconhece - criado, a partir de “resto de alguma coisa vista ou ouvida” (CHECCHINATO, 2012, p. 27). Direcionando a condução do desejo, pela repressão, o ser humano é capaz de viver além do princípio de prazer, isto é, praticando a sublimação, definindo uma estampagem, que não é forma nem forma, “antes uma ‘fórmula’ singular ao sujeito” (CHECCHINATO, 2012, p. 30), a qual se caracteriza por ser uma estética fundamental, que põe em ação o sujeito.

A sublimação tem início no período da latência, momento em que a criança descobre o Outro e desfruta de suas fantasias. Se esse período não for respeitado, o nível de sublimação será bem inferior a um adulto que gozou dessa fase no período apropriado. No ato da sublimação, há um retorno de recalques, expresso em sintomas. A pulsão dessa energia é assumida pelo sujeito ao nível do ego, o que é chamado de “*narcisização*” (CHECCHINATO, 2012, p. 38) e se manifesta em algo estético. Para ocorrer sublimação, a condição é a consciência da pulsão pelo sujeito, é a existência de um ideal artístico, religioso ou científico, caso contrário, ela (a energia da pulsão) se expressa em agressividade.

“A narcisização da pulsão afasta o mecanismo da formação reativa negativa e impulsiona o sujeito à produção do *opus*, isto é, à produção de ‘um novo real’ diante da realidade sempre a mesma” (CHECCHINATO, 2012, p. 41), ou ainda, à criação de algo com um nome que não lhe compete, e que cria uma realidade nova. A sublimação é a manufatura de realidades.

Sublimação e desejo permitem o *aperfeiçoamento contínuo*, a ressubjetivação incessante e seu desdobramento em obras que alimentam a cultura e dignificam a realidade. A sublimação faculta a superação do gozo, improdutivo e inibidor: o gozo não faz energia (Lacan, 1974). A sublimação possibilita que o desejo se mantenha vivo na resolução contínua dos conflitos pessoais e na solução dos problemas humanos, muito além de interesses e ambições que amesquinham o ser humano. A sublimação, finalmente, é a única fonte de cultura, porque é ela que articula a repressão das pulsões e as *translada* para a ciência, arte e religião, os três bastões da civilização. (CHECCHINATO, 2012, p. 43-44)

A obra escrita torna-se, então, um gozo resultante da forma como se organiza o discurso. Esse artefato se constitui em uma distribuição ordenada de gozo semelhante ao

que se dá no ato sexual, isto é, de uma necessidade provém o resultado: a reprodução, legítima ou não de um ser.

Tendo em vista esse gozo, as funções subjetivas de reprodução podem se revelar em duas posições: uma quando estiverem à sombra, isto é, projetadas de forma que difundam uma opacidade que surte efeito, que as deixem em posição, sujeitas à fala, transformando-as em meios de produção, que gerem inúmeros discursos; outra, quando estiverem na função de significante-mestre, isto é, que possuam valor absoluto, valor de comando, as quais não possibilitam um número considerável de discursos (LACAN, 2009, p. 125-132).

Embora comparando esses gozos, é impossível escrever o que ocorre na relação sexual (discurso da relação entre homem e mulher) sem falar em “um terceiro termo, que é o falo propriamente dito” (LACAN, 2009, p. 132), uma vez que o falo tem como função simbólica de ser o “obstáculo feito a uma relação” (LACAN, 2009, p. 62), isto é, é o obstáculo para se vencer, a fim de se atingir à condição de verdade (gozo) em uma relação entre o ser e o ter, ou ainda, entre o homem e a mulher.

Nessa relação se manifesta o desejo e seu funcionamento, que por meio de renúncias entre o ser e o ter resulta o processo que se chama de castração, o Nome-do-Pai, o significante mestre, a lei, o referencial. A mulher só tem sua inserção na relação através do desejo do homem, que visa ao “mais-de-gozar” (LACAN, 2009, p. 66), ou seja, visa ao sublime. Como o desejo do homem se origina no campo do desejo do Outro, que no caso é a mulher para o homem e se transforma em um saber que manifesta a razão da fala, o “fala EU” (LACAN, 2009, p. 66), torna-se verdade, no momento em que se repete. Assim, pode-se dizer que a linguagem está habitada por quem fala, e o escrito vem a ser o seu gozo, porque visa promover o discurso do Outro, numa “relação do inconsciente com a verdade” (LACAN, 2012, p. 15).

Por isso, a literatura abre fendas, torna-se um “discurso rompido” (LACAN, 2012, p. 23), uma fala dividida entre o gozo e o semblante. Isto é, a literatura torna-se um discurso que forja uma linguagem-objeto e que constrói uma metalinguagem com a própria ficção, tornando-a uma inovação, ao mesmo tempo, um meio de mudança, pelo fato de ter na “inexistência a sua consistência” (LACAN, 2012, p. 49). Assim, a linguagem adquire sentido quando ganha significado pela significação, estabelecendo entre “o discurso e o desejo [...] a mais estreita relação” (LACAN, 2012, p. 71); e, entre “o

corpo e o discurso [...], algo com que os analistas se deleitam, chamando-o, pretensiosamente, de afetos” (LACAN, 2012, p. 220), cujas percepções tornam a obra com a aparência de algo que “brilha, ou que é desenvolto, ou que é chique” (LACAN, 2009, p. 18).

## **2 A INTERTEXTUALIDADE E A INTERMIDIALIDADE**

“A intertextualidade nos leva a estudar as formas pelas quais um texto se apropria de outro texto, modificando-o [...] por meio da citação, da alusão, da referência, da paródia, do plágio, da colagem, e mesmo da reescritura ou da retomada escrita de etnotextos e da oratura” (PAGEAUX, 2011, p. 183). Não se tratando, no entanto, de encontrar elementos, de um, presentes em outro, “mas de buscar o que um texto A faz a partir de um outro texto B, [ou ainda, que] uma concepção global do texto A é necessária para compreendermos como a parte B se integra ao conjunto A” (PAGEAUX, 2011, p. 183).

Essa relação de A (hipertexto) em B (hipotexto) é nomeada por Genette, dentro da transtextualidade, de hipertextualidade, isto é, “a relação pela qual um texto deriva de um texto anterior” (PAGEAUX, 2011, p. 185) ou, o modo pelo qual se percebe o quanto o hipertexto é conservado, apagado, modificado/transformado ou desenvolvido em relação ao hipertexto. Por isso, trabalhar com textos é navegar no campo da intertextualidade, porque segundo Riffaterre, a intertextualidade é ‘a presença efetiva de um texto em outro’ (SAMOYAULT, 2008, p. 29), ou, ainda “a memória da literatura, [porque sugere] o imaginário que ela própria tem em si” (SAMOYAULT, 2008, p.47).

A memória intertextual se constrói, segundo Gérard Genette, de diversas maneiras: por meio de citações, de plágio, pela referência, pela alusão, em paródia, em pastiche, e qualquer dos resultados permite realizar uma reflexão sobre como ocorre o intercâmbio entre os textos e/ou que modificação acontece nessa relação de troca. A intertextualidade permite salientar a descontinuidade, porque o texto, abrindo-se para algo exterior a ele, desconfigura seu corpo, seu formato, mas não diminui sua

importância. Embora sejam ditas as mesmas coisas, sejam empregadas as mesmas palavras, a forma como é construído o texto, provoca mudança no sentido, pois “a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira” (SAMOYAULT, 2008, p. 70).

Além disso, a intertextualidade proporciona a repetição, uma função que mantém viva, na memória humana, uma história contada, o que proporciona uma leitura partilhada e outra poética. A partilhada resgata a memória coletiva, e a poética, “admite o esquecimento, as falhas de memória, o caráter não comum da referência [...] o pequeno fato sem importância, o que é rejeitado pela história geral” (SAMOYAULT, 2008, p. 122).

A intermedialidade, por sua vez, refere-se às relações textuais que se relacionam com os Estudos Interartes. No entanto, não há consenso sobre isso, porque, para Wolf e Wagner, Estudos Interartes e Intermidialidade se equivalem plenamente, já que possuem o mesmo objeto de pesquisa: a literatura. Mas, para Ulrich Weisstein, interartes é “a iluminação mútua das artes” (CLÜVER, 2006, p. 11); e para Franz Schmitt-von Mühlenfels, interartes propõe discutir a literatura e outras artes (CLÜVER, 2006, p. 12).

Mas, segundo Clüver (2006), enquanto a Literatura permanecer como ponto de referência dominante, com predomínio da arte da palavra sobre as outras artes, a Literatura Comparada terá a tarefa de se ocupar de relações textuais e de estudos que incluem mais de uma mídia, de forma direta ou indireta, pois, na própria história da literatura, há exemplos de textos que não podem ser identificados isoladamente e, muitas vezes, estão relacionados a outras artes ou a outras mídias. Por isso, a intertextualidade foi entendida como intermedialidade, tanto para a Literatura quanto para as outras artes.

Por essa razão, na interpretação textual, podem ser empregados elementos de diversas mídias – repertório pertencente ao contexto cultural no qual se realiza a produção e a recepção textual – e, nesse contexto, toda obra de arte é um texto, é algo que pode ser lido, o que faz da palavra “texto”, na aplicação intertextual, um conceito com peso teórico. Além disso, um texto isolado pode representar um objeto rico para a pesquisa em Estudos Interartes; e o texto literário isolado também tem esse sentido, considerando suas implicações intertextuais. Por esses motivos, nas últimas décadas, a Teoria da Literatura e os Estudos Interartes demonstraram um campo de interesse

também na questão da tradução (transposição intersemiótica, adaptação e transformação).

A encruzilhada, entre as mídias e as artes, tem como momento histórico o ano de 1800, ano que coincide com a revolução cultural do Romantismo. A partir daquele momento, ocorre uma revolução estética: o artista percebe o poder do ato criador e o coloca no centro da teoria da arte; e a pintura cede seu lugar para a música. “O modelo artístico não é mais uma arte que imita e copia, mas uma arte não representativa, da qual prestamos conta não em termos de verdade e adequação a um objeto a ser representado, mas em termos de energética emotiva” (MOSER, 2006, p. 47). Assim, a intermedialidade entre a mídia sonora e a mídia escrita e/ou impressa, possibilitou escrever sobre a música; e a fotografia, o telefone, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, a informática, a tecnologia digital tornaram-se mídias de massa, crescendo ao lado da arte como campo de produção cultural autônoma (MOSER, 2006, p. 55).

Já a relação entre literatura e cinema surge a partir dos anos 1900 e é vista como um problema estético e sociocultural, porque a palavra é introduzida nos filmes, e é criada uma linguagem nova. No entanto, ficou sendo possível analisar o caráter cinematográfico de uma obra literária, porque a capacidade de contar histórias passou a fazer parte, em ambos os modos, do momento em que se pôde utilizar a palavra e a imagem para compor uma literatura de montagem, ou seja, uma literatura que utiliza acontecimentos selecionados para a narração. Os filmes também passaram a ser transposições de obras literárias, isto é, assemelharam-se a traduções ou adaptações.

Mas, ‘como é possível preservar um conteúdo idêntico em uma nova forma’? (CARVALHAL, 2002, p. 2) “Filme e texto literário [...] contrastam duas interpretações de uma mesma obra artística” (CARVALHAL, 2002, p. 2). Por isso, a atenção comparatista deve voltar-se para a comparação das linguagens: fílmica e literária, o papel do público espectador ou leitor, a ligação possibilitada com o imaginário ou com a realidade do imaginário, bem como a incidência da estética sobre o visual e a ação, a reflexão sobre o homem e sobre o mundo em que vive que possibilitou novas perspectivas de apreensão do mundo e do “modo como o homem se situa perante o universo, e descreve suas relações com o real e com o imaginário” (VIEIRA, 2006, p. 1-2). Enfim, o cinema aparece como auxiliar no processo que conduz o ser humano à compreensão de si e do real.

## 2.1 FALANDO DE CINEMA

“A teoria do cinema, como toda escritura é palimpséstica; exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas” (STAM, 2011, p. 24), por isso, é preciso vê-la como resultado de uma tradição reflexiva sobre as artes que vêm desde Platão, com sua caverna alegórica, seguindo-se a captação da imagem em movimento realizada pelos impressionistas franceses, os construtivistas russos, o olhar de psicólogos, como Münsterberg, e de pensadores, como Deleuze, até os dias atuais, com os dispositivos cinematográficos existentes, a presença da psicanálise, do feminismo, dos estudos culturais e dos pensamentos cognitivistas dos anos 1990.

Segundo Stam, os primórdios do cinema coincidem com o apogeu do imperialismo. Afirma ele:

As primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a “disputa pela África” iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos *sioux* em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista. (STAM, 2011, p. 34)

Esse modelo repercute nas exhibições do cinema da Ásia, da África e das Américas, mapeando a história do espectador, fazendo-o identificar-se com o seu rival, ou reforçar o sentido de pertencimento, ou ainda, marcá-lo com um intenso ressentimento, o que influenciou fortemente nas culturas não europeias.

A tecnologia cinematográfica utilizada não provinha só da Europa, e os filmes eram de natureza internacional. Isso quer dizer que o criador do cinema não é de um só lugar, pois, inicialmente, o cinema se desenvolveu nos Estados Unidos, na França e na Grã-Bretanha e rapidamente disseminou-se pelo mundo (STAM, 2011, p. 35-36).

No Brasil, o auge foi nos anos de 1908 e 1911, antes de o país ser invadido pelas companhias de distribuição norte-americanas. “Nos anos 20, a Índia produziu mais filmes que a Grã-Bretanha, e países como as Filipinas realizaram mais de 50 filmes anuais nos anos 30” (STAM, 2011, p. 36). Mas, embora havendo esses números, a crítica de Hollywood reafirma sua posição de centralidade diante das produções mundiais.

As décadas de 1910 e 1920 foram os períodos de maior experiência nas artes no mundo. Surge o Impressionismo na França, o Construtivismo na União Soviética, o Expressionismo na Alemanha, o Futurismo na Itália, o Surrealismo na Espanha e na França, o Muralismo no México e o Modernismo no Brasil. No Brasil, o Modernismo atinge o ápice na década de 1920, mas, em função de o sistema de estúdio de Hollywood começar a fechar as portas aos movimentos artísticos rebeldes, os anos 1930 tornam-se tensos aos efeitos sociais dos meios de massa produzidos nessa época.

Nos anos 1940, surge o cinema realista do pós-guerra, mostrando as calamidades produzidas pela Segunda Guerra Mundial. A Itália, perdendo a identidade nacional, procura reconstruí-la com o cinema. A Alemanha, com seus filmes, consegue refletir a psique nacional na insanidade do nazismo. Na França, expressavam com o cinema a “união entre mente e corpo, entre mente e mundo, e a expressão de cada um deles no outro” (STAM, 2011, p. 99).

No final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, um movimento denominado de autorismo (culto ao autor) toma conta da crítica e da teoria do cinema. “Na França, o autorismo foi parte de uma estratégia para a viabilização de um novo tipo de cinema”, (STAM, 2011, p.106), em que diretores dirigem os próprios filmes. Nos Estados Unidos, a teoria do autor tornou-se novamente um “instrumento nacionalista para a afirmação da superioridade do cinema norte-americano” (STAM, 2011, p. 108).

Em paralelo à teoria do autorismo e da fenomenologia fílmica na Europa, surge a teoria do “terceiro cinema”, que trata do cinema produzido pelas minorias colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas sofreram com o processo colonial. A América Latina encontra-se preparada em razão da afinidade com o neorealismo italiano, por causa da presença de imigrantes italianos e da visita de cineastas neorealistas que estudaram em Roma. O cinema neorrealista era tecnicamente

pobre, mas imaginativamente rico. Assim, o cinema da América Latina, naquela fase, foi feito por e para latino-americanos (STAM, 2011, p. 112-113).

O terceiro-mundismo e o estruturalismo possuem uma vertente derivada, mesmo que distante, do Holocausto, pois sofreram um processo de desintegração, devido à perda de modelos linguísticos e referências ligadas à antropologia, provocando na Europa uma crise de legitimidade e, no Terceiro-Mundo, uma perspectiva de crescimento em termos científicos, já que autores ligados ao estruturalismo possuíam relação com países do Terceiro-Mundo: “Lévi-Strauss trabalhou como antropólogo no Brasil; Foucault lecionou na Tunísia; Althusser, Cixous e Derrida nasceram todos na Argélia, país em que também Bourdieu realizou seu trabalho antropológico de campo” (STAM, 2011, p.123). Por isso, em termos cinematográficos, nesse período, foi adotada a metodologia das ciências humanas, isto é, métodos impressionistas e subjetivos para repensar tudo em termos linguísticos, já que havia uma “preocupação crucial da linguagem na conformação da vida e do pensamento humano” (STAM, 2011, p. 123). Assim, o estruturalismo constitui um método voltado às relações imanentes à linguagem e aos sistemas discursivos.

Com a expansão do ensino superior e a abertura de novos departamentos com novas formas de investigação, além de editoras interessadas em publicar obras transdisciplinares e novos periódicos, a semiologia do cinema passa por transformações. Os anos 60/70 constituem o apogeu do “imperialismo” semiótico porque, foi liberado todo fenômeno cultural para investigação, ou seja, qualquer coisa formulada como “um sistema de signos organizados segundo códigos culturais ou processos significantes” (STAM, 2011, p. 127) poderia ser investigado. Assim, o “cinema tornou-se um discurso” (STAM, 2011, p. 134) ao se organizar como narrativa e um conjunto signifiante, uma vez que a linguagem organiza fonemas e morfemas para formar orações, enquanto o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar sintagmas, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente.

Segundo Stam, Metz afirma que há oito tipos de sintagmas que são possíveis de ordenar no interior de um segmento de um filme narrativo: um sintagma que constitui um único plano (plano autônomo); dois motivos em alternância sem relação de espaço ou tempo nítida (sintagma paralelo); cenas breves apresentadas, que exemplificam certa ordem de realidade, sem sequência temporal, organizadas em torno de um conceito

(sintagma parentético); objetos mostrados em sucessão que sugerem coexistência espacial, para situar a ação (sintagma descritivo); montagem narrativa paralela que gera simultaneidade temporal (sintagma alternante); continuidade espaço-temporal, na qual o significado é contínuo e o significante é fragmentado em planos (cena); resumo simbólico de etapas em evolução cronológica implícita, que exige compreensão do tempo (sequência episódica); e ação tratada elipticamente para eliminar material supérfluo, mas montados em continuidade (sequência ordinária) (STAM, 2011, p. 135-136). Mas, embora haja todos esses traços no cinema, o que o caracteriza e o distingue das demais formas de arte são os traços sensoriais, de natureza imaginária, que surgem do movimento da câmera, da projeção de luz, da sombra e do som, que o tornam tão forte.

Em 1968, surgem filmes que disseminam ideias políticas relacionadas à influência dos sistemas autoritários de governo (capitalista, comunista e socialista), na vida cotidiana: ‘um imenso acúmulo de espetáculos’ (STAM, 2011, p. 153), sobre o imperialismo e colonialismo (principalmente no Terceiro Mundo), rompendo com o sistema vigente, exibidos em novos locais, como fazendas, fábricas, sem censura, tendo subsídio do Estado, enquanto a produção mercadológica cinematográfica se inicia, primeiramente na França, depois em Berlim, no Rio de Janeiro, Tóquio, Bancoc e Cidade do México.

Stam afirma que Brecht considera essa mudança de foco deu origem a um espectador ativo, que transforma, em vez de satisfazer seu desejo, assistindo a um personagem que encena as contradições sociais, construindo o sentido do jogo de vozes que se apresentam e que produzem e distribuem cultura, a partir do estranhamento provocado, ao ser confrontado com o natural (Stam, 2011, p. 170). Assim, o herói/astro é rejeitado, é focado o coletivo de comportamento, em vez do individual, é focado um período histórico, os elementos (cena e pista) são separados e confrontados.

Nesse meio tempo, na teoria do cinema, a semiologia de orientação linguística cede lugar à psicanálise, porque “a atenção se desloca[va] da linguagem e da estrutura cinematográfica para os ‘efeitos subjetivos’ produzidos pelo dispositivo cinematográfico” (STAM, 2011, p. 182). Freud e Lumière projetaram-se ao mundo quase na mesma época, 1896 primeiros filmes; um ano depois, surge a palavra psicanálise.

Assim, o debate semiótico passa a apresentar um viés psicanalítico, a partir dos anos 70, centrado em conceitos lacanianos: estágio do espelho, imaginário e simbólico, enfatizando o id, o inconsciente e a noção de sujeito, sintetizando psicanálise e filosofia, contrastando o eu soberano com o sujeito do inconsciente. O trabalho textual no cinema foi percebido como algo semelhante aos sonhos ou devaneios, pois possuem analogia ao processo de condensação e deslocamento do trabalho onírico e reencenam a história edipiana do conflito entre lei e desejo. Essa aproximação foi possível porque tanto a linguística quanto a psicanálise lidam com a significação e, também, porque o funcionamento do inconsciente é visto como uma linguagem, por Lacan. Além disso, o cinema apresenta um poder de persuasão uma vez que ele dá impressão de realidade ao espectador, fazendo com que ele se projete na representação, devido à imobilidade, escuridão, perspectiva ótica do ambiente cinematográfico.

Outro fator com raiz na “onda antifundacionista” (STAM, 2011, p. 203) é a desconstrução de Derrida, que investe contra os “conceitos de signo estável, do sujeito unificado e da verdade e identidade. [...] A linguagem para Derrida encontra-se assim permanentemente inscrita em uma rede de repetições e traços diferenciais além do alcance do falante individual” (STAM, 2011, p. 203). Em vista disso, o pós-estruturalismo derridiano também marcou presença na teoria do cinema, embora de forma discreta. Assim, a partir da década de 1970, houve uma “recusa radical de todos os filmes *mainstream* convencionais e mesmo de filmes militantes de esquerda que exibissem uma estética convencional, em favor de filmes que promovessem uma intensa ruptura com relação às práticas convencionais” (STAM, 2011, p. 204). O pós-estruturalismo também desestabiliza a ideia de ser possível captar o sentido total de um texto por meio da análise de seus códigos, lança-se na busca da fantasia de um pensamento desessencializado e veicula em seu discurso os estudos sobre gênero, sobre sujeito subalterno, hibridismo, nação e narração, hierarquias binárias, o que influenciou a teoria do cinema e a análise filmica indiretamente.

Já o feminismo cinematográfico surge das discussões de grupos de conscientização, conferências e campanhas sobre estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto, e também textos considerados ‘protofeministas’, como o de Virginia Woolf, *room of one's own*, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que rejeitavam a ideia de Freud da existência de uma libido única, ou monismo sexual. Mas o feminismo em si possui origens que remontam a figuras

míticas, como Lilith, as guerreiras amazonas e a peças clássicas como *Lisístrata*. No entanto, “no século do cinema, verificaram-se pelo menos duas ondas de ativismo feminista no Ocidente: a primeira ligada à luta pelo sufrágio universal e a segunda originada no interior dos movimentos políticos liberacionistas dos anos 60” (STAM, 2011, p. 193).

As primeiras manifestações, nos estudos de cinema sobre o feminismo, ocorrem em 1972, em Nova Iorque e em Edimburgo, e em livros populares, na década de 70, mas, em ambas as formas, o foco era “dar alguma voz às mulheres [que sofrem] sob o regime patriarcal” (STAM, 2011, p. 194), criticando a representação da mulher, por meio de estereótipos negativos – virgens, prostitutas, interesseiras, professoras, fofoqueiras, joguetes eróticos, em posição de subordinação. Assim, muitos dos filmes realizados por mulheres têm intenção de chamar a atenção do espectador para que percebam *‘quem estava produzindo filmes, sob o olhar e voz de quem, como, onde e para quem?’* (STAM, 2011, p. 198).

Nos anos 1980 e 1990, há uma valorização, pelas feministas, dos filmes dirigidos por homens, pois elas percebem que alguns filmes projetam o sofrimento masculino na representação feminina “em uma dialética de identificação e temor” (STAM, 2011, p. 200). Identificação, porque, o masculino pode se reconhecer nos personagens femininos, e temor porque o feminino expresso pela “idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas, ou ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte” (STAM, 2011, p. 194) pode interferir na representação masculina. Além dessa percepção com relação à representação do feminino e do masculino no cinema, as feministas identificam o sexismo nos substratos estereotipados, do feminino/masculino, voltados à alimentação da cultura de massa, principalmente o presente nos gêneros populares.

Outro fator que interferiu na teoria do cinema foi o estudo da matéria de expressão do cinema – as cinco pistas de Metz: imagem, diálogo, ruído, música e materiais escritos. Como três delas são auditivas, estimulam o estudo do som, já que o cinema era visto como “essencialmente visual” (STAM, 2011, p. 237). O som, porque penetra e ocupa espaço, provoca uma sensação de presença aumentada, por isso, para o seu uso, estabeleceram-se algumas convenções, como: seletividade (apenas sons

relevantes devem ser ouvidos); hierarquia (o diálogo prevalece sobre a música e os ruídos); invisibilidade (o microfone não pode ser visto); continuidade (ausência de mudança abrupta de volume); motivação (somente é permitida a distorção motivada); e legibilidade (todos os elementos sonoros devem ser inteligíveis); e, não deve haver som desacompanhado de imagem nem imagem sem som (STAM, 2011, p. 241).

Para os teóricos psicanalíticos franceses, o som desempenha um papel essencial na constituição do sujeito, porque é no útero que a criança, envolta por um envelope sonoro, ajusta seu eu com o eu do outro. Além disso, o som e a música ativam o imaginário auditivo, por isso estão tão presentes no campo cinematográfico. É convenção, no cinema, não usar som sem mostrar a fonte, no entanto, o som “acusmático”, o som cuja fonte não se vê, pode provocar um efeito compensador, representando a voz da onipotência “a voz de Deus” (STAM, 2011, p. 242), voz que é capaz de mobilizar quem a ouve, por isso também ela é utilizada no campo religioso.

De acordo com o mesmo autor, somente nos anos 1980 e 1990 a música foi analisada com rigor. Então, descobriu-se que ela mobiliza a psique, direciona respostas emocionais, regula simpatias, recolhe lágrimas, excita glândulas, acalma pulsos e deflagra medos. Por isso, no campo cinematográfico, ela é o pulso emocional do filme.

A música no cinema deriva da ópera. Durante as décadas de 1930 e 1940, nos estúdios de cinema de Hollywood, o estilo musical pode ser descrito como “o estilo sinfônico do romantismo europeu do final do século XIX” (STAM, 2011, p. 245), cujos compositores muitas vezes eram imigrantes europeus que apreciavam “sons luxuriantes de ricas partituras para orquestra, com longos desenvolvimentos melódicos baseados em *leitmotiven* wagnerianos” (STAM, 2011, p. 246), o que tornava as trilhas sonoras redundantes, isto é, acentuando o que já estava explícito.

Assim, ao ser elaborada a teorização do som no cinema, novamente houve influência das correntes feministas, porque a voz exercendo influência psicológica, foi contrastada “a expressão fluida e contínua da voz com a rígida linearidade da escrita. Julia Kristeva, em particular, refere-se a uma liberdade vocal existente no domínio do pré-linguístico, próxima à maravilhosa linguagem materna original, que se corporificaria cristalinamente na forma da voz” (STAM, 2011, p. 242). Por isso, porque a voz possui expressão fluida e contínua, se comparada à escrita, e também porque a voz provém de uma raiz maternal e, principalmente, porque, a presença da voz feminina

provocaria no espectador masculino a percepção de sua insuficiência, o cinema dominante contém a voz feminina e a utiliza, em momentos, como *voz over*.

Enfim, a linguagem cinematográfica é rica em formas de representação, sendo possível analisá-la por meio da observação das imagens, das cores, dos sons, da música, dos tons de voz, dos movimentos, dos locais, dos personagens e seus efeitos subjetivos (sensações, emoções, afetos) mais do que pela aproximação com o real. Ainda é possível observá-la numa abordagem intertextual, em que seja percebida a maneira pela qual a linguagem é utilizada no tempo a que se refere a outra modalidade de criação artística.

Segundo Lúcia Rebello, “a multiplicidade de sentidos espelhada em cada uma é absorvida de modo totalmente diferente” (REBELLO, 2012, p. 153), o que torna bastante subjetiva a escolha e a preferência por um ou outro meio de entretenimento. Além disso, num “processo de adaptação, o cineasta pode optar por uma adaptação parcial da obra, por uma síntese das obras de um autor, ou ainda pela tradução fiel” (REBELLO, 2012, p. 153) o que torna ainda mais particular a qualidade do sentir e a capacidade de imaginar de cada leitor.

Feito esse passeio pela teoria, volta-se, agora, para as análises de *Amar, verbo intransitivo* – de Mário de Andrade (1927), no próximo capítulo; e de *Miss Mary* – de Maria Luisa Bemberg (1986), na sequência.

### **3 *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* – IDÍLIO, DE MÁRIO DE ANDRADE**

#### **3.1 DO AUTOR DE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO***

Mário de Andrade é considerado pela crítica literária mundial um grande escritor porque seu trabalho contribui para formar a literatura nacional brasileira. Seus estudos redescobrem nosso país nos seus aspectos geográficos, culturais e literários, e sua produção auxilia na participação da construção artística mundial.

Mário de Andrade nasce em 09 de outubro de 1893, em São Paulo e falece em 25 de fevereiro de 1945, também em São Paulo. Como profissional, é professor, escritor e musicólogo. Destaca-se como estudioso da linguagem escrita e também à ligada às artes plásticas, como o cinema. Na década de vinte, “empenha-se em pesquisar e empregar a língua portuguesa tal qual ela se configura no Brasil, vendo-a como um organismo vivo, dinâmico” (GONÇALVES, 2006, p. 22); toma a concepção de arte das vanguardas europeias, com as bases voltadas para a deformação do natural, valorizando o popular e o grotesco, o fluxo do cotidiano e da consciência, desmascarando a linguagem tradicional por ela ter sido equiparada à mercadoria servindo à classe dominante. É considerado “defensor de uma renovação profunda nos métodos e no estilo da produção literária e artística no Brasil” (XAVIER, 1978, p. 141-142). Rosângela Ache de Paula (2007, p. 15) afirma que Mário de Andrade acredita que um país chega ao nacionalismo quando adapta a expressão da cultura às necessidades locais, atingindo o universal sem seguir modelos estrangeiros. Esse ideal nacionalista

justifica seu compromisso como profissional diante do uso da língua utilizada pelos brasileiros como ferramenta de trabalho, isto é, como material de criação artística.

Diante desse cenário, o Movimento Modernista brasileiro torna-se seu aliado, pois revoluciona a arte das letras ao traçar um rumo para a construção da identidade nacional por meio da arte voltada às raízes que emprega a linguagem “do povo para o povo, [...] uma linguagem que cria neologismos, que imita a oralidade” (CARREIRA, 2002, p. principal).

Além das letras, nesse período, a música brasileira também é repensada, o sentimentalismo dos intérpretes italianos, franceses, alemães e russos é atacado, e a sugestão é criar uma música erudita brasileira com o emprego do folclore como inspiração, e material para composição provindo da pesquisa séria, científica. Cada elemento musical precisaria ser estudado: o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma, para incentivar nos brasileiros a disciplina, a ordem, o raciocínio e a devoção. Os instrumentos musicais empregados seriam o cavaquinho, o violão, o pandeiro e a sanfona, abandonando o tradicional piano. Isso está registrado no “Ensaio sobre a música brasileira”, redigido por Mário de Andrade, em 1928, segundo André Acastro Egg (2004, p. 613). Mário de Andrade então abandona os modelos franceses e volta-se aos modelos da cultura alemã e austríaca, que valorizam a raiz popular da arte erudita; escolhe temas populares, com personagens marginais, estuda a língua alemã e valoriza a música de Wagner; e, como mote para suas criações, tem o ser humano, e não a máquina.

O escritor também é referência em cinema, aborda o tema “como crítico e como teórico da arte moderna, buscando assumir posições lúcidas diante da nova arte, assim como o fez diante de outras manifestações da cultura de seu tempo” (XAVIER, 1978, p. 142). Em São Paulo, em 1922, contribui com assuntos para a revista *Klaxon*, escrevendo sobre cultura. As críticas sobre cinema são na sua maioria de autoria do escritor, que ocupa posição de liderança e ascendência teórica, isto é, “cabe a Mário de Andrade a produção mais regular e significativa. É basicamente seu o exercício de uma reflexão sobre cinema, elaborada dentro de parâmetros do modernismo brasileiro” (XAVIER, 1978, p. 143). Além disso, Mário considera o cinema de grande importância para a cultura, porque os costumes do nosso país podem ser conservados em documentos mais verdadeiros e completos (XAVIER, 1978, p. 150).

A revista *Klaxon* é organizada pelo grupo modernista que vê o fenômeno cinematográfico como foco para teorias e a estrutura dos filmes como matriz sintética de um estilo literário marcado pelo uso do “subentendimento”. Além disso, a estrutura dos filmes também é vista como um referencial para explicar técnicas narrativas empregadas por escritores, como a de Oswald de Andrade, em *Os Condenados*. Dessa forma, escrever romance segmentando a narração em “sequências”, sem preocupação com a continuidade, aproximava literatura e cinema; e, naquela época, “ser semelhante ao cinema era uma forma privilegiada de ser renovador e atual” (XAVIER, 1978, p. 143-144).

Além disso, Mário de Andrade

tinha consciência de que a sintonia com as novas exigências implícitas nas transformações operadas pelo desenvolvimento técnico-industrial, bastante incipiente aqui, não viria de um simples deslocamento do objeto da atenção do artista. Viria de uma modificação de sua atitude básica frente aos objetivos e ao próprio modo de encaminhar o seu trabalho. [...] Ele não amaria o cinema por força exclusiva do poder reprodutor da imagem, nem pelo culto do “primitivismo” de sua “linguagem”, mas por aquilo que nele seria expressão de uma personalidade artística. (XAVIER, 1978, p. 142)

No entanto, na década de 20, no Brasil, o cinema era “apenas uma atividade comercial, uma forma insólita de ganhar dinheiro”, e os intelectuais criticavam o seu nível (XAVIER, 1978, p. 151). Mas, em 1927, em Minas Gerais, o cineasta Humberto Mauro, maior figura do cinema mudo brasileiro é elogiado pelo crítico da revista *Verde*, Rosário Fusco (de cujo grupo fazia parte Mário de Andrade) pelo “tratamento fiel de ‘coisas de nossa terra’ e [pela] apreciação da direção, da fotografia e do enredo; [...] quanto aos ambientes e à escolha dos tipos (atores). [...] O Sr. Humberto Mauro mostrou nessa fita que entende mesmo da difícil arte de filmar” (XAVIER, 1978, p.152).

Em 1928, a crítica fala da monotonia instaurada nas telas, e da crise dos atores, que se tornaram repetitivos. Feito o balanço, Paulo Emílio Salles Gomes se manifesta, dizendo que os modernistas de todo Brasil, talvez com exceção de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, ignoravam o cinema nacional; e os cineastas brasileiros, daquele tempo, excetuando-se Mário Peixoto (também poeta moderno), sequer sabiam que o Modernismo existia (XAVIER, 1978, p. 153).

Em 1930, Mário Peixoto produz o filme *Limite*, o qual gera dúvida sobre sua produção, cuja influência parecia ser do contato direto com os filmes de *avant-garde* e de Eisenstein; mas, também, o filme demonstra uma relação com o modernismo dos

anos 20, todavia, por ser uma produção isolada, “confirma a defasagem entre o cinema brasileiro e outros setores da nossa cultura” (XAVIER, 1978, p. 153). Em razão dessa crise provocada pela falta de artistas e “fábricas de fitas, não se fala mais em cinema brasileiro” (XAVIER, 1978, p. 154) – situação que é vista como relativa, por Mário de Andrade, porque, em manifestação na revista *Klaxon*, ele se posiciona como um incentivador, uma vez que sabe das dificuldades desse tipo de empreendimento e de sua precariedade.

Em muitos momentos, a revista *Klaxon* publicou que

cinema é arte e não passatempo; como arte, deve basear-se exclusivamente nos poderes da imagem e no seu ritmo, sem apelo a letreiros explicativos e tendo a ação como principal suporte das significações; simplicidade e coerência são obrigatórios e a revelação dos ‘caracteres’ deve ser obra de situações e da mímica dos atores, ‘naturais’ na representação. (XAVIER, 1978, p. 154-155).

Para tentar resolver a tensão entre os ideais modernistas e a repetição presente nos filmes, essa revista não poupa acusações ao cinema americano, mas também não deixa de perceber “as felizes exceções do momento”: as comédias Griffith, Von Stroheim e Chaplin. “Será este último a grande concretização dos ideais estéticos de *Klaxon*. Três artigos lhe serão dedicados, exaltando o ‘gênio criador’” (XAVIER, 1978, p. 157) do intérprete-diretor americano. A revista marca, ainda, uma identificação com Chaplin, a partir de *The Kid*, em razão de que Mário de Andrade encontra no sonho de Carlitos em *The Kid*, o passo “mais perfeito como psicologia e originalidade” (XAVIER, 1978, p. 158), completamente de acordo com os ideais modernistas, pois demonstrava uso da liberdade de criação do artista sem perder a ligação com a vida.

Em 1923, na revista *Klaxon*, Mário de Andrade elogia o filme alemão *O Gabinete do Doutor Caligari*, que explora os poderes da imagem cinematográfica na representação da sensação de loucura e das ficções alucinadas de louco. Após, o escritor volta-se para a observação de outra prática literária moderna: a simultaneidade. Analisa-a na poesia, no romance, nos enredos cinematográficos, mas, para ele, a palavra que melhor define a simultaneidade é a polifonia. Do ponto de vista de Mário de Andrade:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final. Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia [porque] a não ser música e mímica, nenhuma outra arte realiza realmente a simultaneidade. (ANDRADE, 2016, p.53)

E “a polifonia no cinema seria resultado direto de sua temporalidade e não simplesmente de sua visualidade” (XAVIER, 1978, p. 162), isto é, a temporalidade estaria presente na possibilidade de registrar-se o percurso das mudanças e não apenas de visualizar o seu processo, cujo “efeito total final” resultaria de duas ações simultâneas por meio de um só processo. Esse efeito temporal também é traduzido pelo ritmo de vida dos personagens e ainda pelo ritmo do roteiro, que adquire valor poético “por uma relação de equivalência entre movimento configurado plasticamente e o movimento anterior, psicossentimental, a que este movimento exterior remete” (XAVIER, 1978, p. 77), isto é, pela sintonia entre o movimento interno e o externo, entre o sentimento e o seu efeito em um corpo.

Nos anos 20, Mário de Andrade contribuiu de forma significativa com o cinema nacional, destacando-se como crítico. Esse seu envolvimento com o cinema, talvez isso justifique a razão de *Amar, verbo intransitivo* apresentar estrutura em forma de cenas e ser considerado, por isso, um romance cinematográfico. O próprio autor comenta que é “bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, [...] cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia” (p. 28).

No entanto, pelas situações descritas pelo autor na primeira cena, constante na página 19 de *Amar, verbo intransitivo* e pela pontuação empregada para registrar as falas dos personagens é possível depreender os afetos que sobressaem desse contexto, que são imprescindíveis para criar a atmosfera da cena fílmica.

### **3.2 DA OBRA *AMAR, VERBO INTRANSITIVO, IDÍLIO (1927)***

*Amar, verbo intransitivo* começou a ser escrito antes de 1924; foi reescrito três vezes em 1924 e concluído após o autor ter entrado em contato com o Expressionismo europeu, cujas leituras auxiliaram-no a voltar-se para o subjetivo e para o popular, abandonando os modelos franceses. Seu método de construção (não tradicional) provoca inquietações. Alguns críticos manifestam-se a respeito, como Telê Porto

Ancona Lopez (1995). A crítica afirma que Mário de Andrade, por meio do título, tematiza o processo inicial que ocorre no ser humano, o narcisismo, caracterizado pela indistinção entre o sujeito e o seu objeto de amor e de apoio. É um estágio fundamental para a construção do sujeito, por ser a primeira forma de amor que se manifesta no ser humano. Com essa abordagem, Mário de Andrade propõe uma reflexão sobre o amor, por meio da leitura de sua expressão no meio familiar e social da década de 20.

Por meio da classificação como idílio, explica Lopez, Mário de Andrade remete seu texto ao fazer romanesco da antiga égloga: repleto de lirismo e ingenuidade, e com lição de amor. Inspira-se em vários exemplos: o idílio do francês Bernardin de Saint-Pierre; idílios do suíço Salomon Gessner; no primeiro romance da trilogia *Das Erbe am Rhein*; o volume *Maria Capponi*, do alsaciano René Schickele, os quais registravam a forma como era empregada a língua local, nesses países.

O enredo dialoga, no nível da intertextualidade, por meio da expressão do processo criativo da personagem *Fräulein* e dialoga com a psicanálise, pelo uso de subjetividades, assumindo a ficção características de experimentação, porque Mário de Andrade “se direciona tanto para o universo ficcional quanto para fora dele.” (CARREIRA, 2002). Além disso, o “idílio é recriado para ser repensado como paródia de um contexto histórico para outro em que há mudança nas normas sociais e literárias” (CARREIRA, 2002). Consoante Lopez (1995), *Amar, verbo intransitivo* foi escrito para oferecer uma visão crítica a seus contemporâneos. A obra não possui numeração sequencial ou títulos, e a separação dos episódios e a mudança de cenário acentuam a ideia da sequência solta e a divisão da narrativa em flagrantes: é um texto construído por cenas. Os personagens demonstram afetos derivados da formação cultural da época (racionalizados e controlados), contrapondo-se à manifestação natural, livre.

## 4 *MISS MARY*, DE MARÍA LUISA BEMBERG (1986)

### 4.1 DA DIRETORA E DO FILME *MISS MARY*

María Luisa Bemberg nasce em Buenos Aires, em 14 de abril de 1922, filha de uma das famílias alemãs mais abastadas da Argentina. Naquela época, de acordo com a Revista *La Passionaria*, (2004, p. 9-10), a educação é muito rígida e as relações interpessoais, frias e fugazes. A educação/instrução das meninas não contempla inserção na sociedade nem formação profissional, limita-se à aprendizagem de línguas, de música e de dança, com instrutores e governantas.

Durante sua infância e adolescência, chegou a ter 23 governantas: todas mulheres estrangeiras e solteiras. Sobre essa experiência, María Luisa Bemberg se manifesta em uma entrevista à Sheila Whitaker:

Un tributo a quelle care vecchie signore con le quali avevo un rapporto di amore-odio. Anche quando avevo 11 o 12 anni mi rendevo conto della pazzia della vita di queste donne, vite tristi e sprecate ad accudire Le bambine e i bambini degli altri, in case altrui, lontane dal loro paese, come se fossero molto ricche, ma in realtà senza un soldo. Impazzivano per le loro piccole principesse. Erano molto conservatrici, vittoriane, represses sessualmente, ma solitamente con un senso dell'umorismo e della tenerezza. Ero cresciuta da queste inglesi, o piuttosto irlandesi. Mia madre le preferiva irlandesi perché voleva assicurarsi che fossero cattoliche...Volevo mostrare attraverso questa governante inglese l'influenza inglese a livello commerciale e culturale sulle classi elevate argentine. (LA PASIONARIA, 2004, p. 9-10)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Faço uma homenagem àquelas queridas senhoras do passado, com as quais tive um relacionamento de amor e ódio. Quando eu tinha 11 ou 12 anos, não tinha ideia da insanidade/loucura da vida dessas mulheres: vida triste, desperdiçada para cuidar de meninas, e meninas de outros, em casa de outros, longe de seu país, como se fossem muito ricas, mas que na verdade não tinham dinheiro nenhum. E loucas por suas princesinhas. Eram muito conservadoras, vitorianas, sexualmente reprimidas, mas tinham senso de humor e ternura. Fui criada por essas inglesas, ou melhor, irlandesas. Minha mãe preferia irlandesas porque queria assegurar-se de que eram católicas... E quis mostrar, através da influência dessa governanta inglesa, o nível comercial e cultural da classe alta argentina. (Tradução minha)

Segundo Sandra Benedetti Rosser (2012, p. 12), a diretora cresce com poucas esperanças de ter uma carreira independente. Casa-se aos vinte anos, tem quatro filhos e, aos trinta, divorcia-se. Com os filhos crescidos, dedica-se à carreira filmica, sob o ponto de vista feminino.

Seus primeiros filmes foram os curtas: *El mundo de la mujer* (1972) e *Juguetes* (1978). Seu primeiro roteiro de longa-metragem foi *Cronica de una señora* (1972), autobiografia de uma rica e infeliz esposa, que foi sucesso na Argentina. No entanto, o roteiro *Señora de nadie* foi censurado, fato que a conduz a Nova York para estudar teatro com o professor de Artes Dramáticas Lee Strasberg. Em 1974, escreve o roteiro *Triangulo de cuatro*, cujo enredo é a história de um homem dividido entre uma esposa tradicional e uma senhora independente. Em 1981, retorna à Argentina e produz *Momentos*, filme que retrata o fim de um relacionamento de um casal. Em 1982, é permitido a ela lançar *Señora de nadie*.

Em 1984, lança *Camila*, filme indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro - um caso de amor entre uma jovem aristocrata argentina e seu confessor, um padre. Após esse filme, María Luisa Bemberg emerge e ganha atenção internacional, por isso seus filmes posteriores passam a ser lançados nos EUA com títulos ingleses. Em 1986, contrata a atriz britânica Julie Christie para estelar *Miss Mary*, filme autobiográfico sobre uma governanta inglesa em casa aristocrática argentina, durante os anos de 1930 e 1940.

De 1980 a 1990, trabalha como roteirista e diretora de cinema na Argentina, período no qual a liberdade de expressão é vigiada e a manifestação contra os costumes e a tradição não era aconselhável. Mas ela, em vista de seu talento, do dinheiro e da proteção provinda de sua classe social, passa por esse período e obtém sucesso com seus filmes.

Segundo Barbara Fulks (2001), a vida das mulheres descritas pela cineasta María Luisa Bemberg é vazia, decorrente das restrições impostas às mulheres de classe alta. Falece em 07 de maio de 1995, e

[a] partir de su muerte en 1995, los filmes de María Luisa Bemberg continúan siendo estudiados por académicos y críticos de cine, así como estudiosos de género. Fuera de los círculos académicos los filmes de la Bemberg se siguen presentando en innumerables festivales y retrospectivas de cine, así como estudiados por toda una nueva generación de cineastas. Cinco monografías se han publicado sobre el trabajo de esta cineasta, así como diez tesis de maestría y doctorales. Hay que destacar que la *Revista canadiense de*

*Estudios Hispánicos* dedicó un número monográfico a esta directora corroborando su importancia en el cine latinoamericano. Hay que mencionar además la impresionante cantidad de diccionarios biográficos, directorios, anuarios, estudios culturales y/o históricos, ensayos monográficos y artículos en revistas y periódicos que se siguen publicando en Estados Unidos, América Latina y Europa revelando la trascendencia de la Bemberg en el cine mundial. (VÁZQUEZ, 2017).

Afirma Kantaris (1999) sobre o filme de Bemberg:

*Miss Mary* as a film speaks a somewhat different language to *Camila* and I do not merely refer to the film's bilingualism with its extensive use of English as signaled by title a fact which itself acts as a forceful allegory for the power relationships surrounding Argentina's historical insertion within word economic and political systems. Even in more general terms, *Miss Mary* moves away from the carefully applied melodramatic idiom of *Camila* into an equally subtle but perhaps more complex engagement with the historical dimensions underlying a network of patriarchal power extending from family, to social class, to whole socio-economic system together with its geopolitical determinants. Both films operate a temporal displacement of the gendered politics of authoritarianism: [...] *Miss Mary* is set in the 1930s and 1940s during the Infamous Decade of unconstitutional rule by the conservative land-owning oligarchy in Argentina (KANTARIS, 1999, p. 123-124).

*Miss Mary*, além de lançar mão do bilinguismo, salienta algumas maneiras de expressão afetiva que se revelam na maneira local de empregar a linguagem, sinalizando o estilo patriarcal da época. A película reflete três períodos: 1910, quando a governanta inglesa chega à casa da família argentina; 1940, quando o filho já está crescido; e 1986, época da produção do filme. A história foca o comportamento da alta sociedade argentina e tem como protagonista

Mary, un'istitutrice inglese che fugge l'Europa nazista, giunge in una famiglia borghese argentina, dove si occupa dell'educazione dei tre figli, Carolina, Teresa e Johnny con il quale vive una relazione sentimentale, facendosi cacciare dalla famiglia... La protagonista viola il mandato sociale, scegliendo la passione e il sentimento, contravvenendo agli imperativi della sua classe, della sua generazione e della sua etnia: Mary è una straniera che rompe tutti questi schemi, invertendo le relazioni di potere, in particolare del soggetto femminile. (LA PASIONARIA, 2004, p. 52).

A produção cinematográfica de Bemberg ganha uma série de prêmios em festivais internacionais de cinema, e *Miss Mary*, de “Migliore pellicola e migliore interpretazione femminile e scenografia al Festival de La Habana. Premio libero al Festival di Vanacia” (LA PASIONARIA, 2004, p. 52), o que a torna conhecida internacionalmente. Em dezembro de 1986, na página de cinema do jornal *The New York Times*, seu filme é propaganda divulgada, por Vincent Canby:

*MISS MARY*, directed by Maria Luisa Bemberg; screenplay by Jorge Goldenberg and Miss Bemberg; original idea by Miss Bemberg, Beda

Docampo Feijoo and Juan Bautista Stagnaro; director of photography, Miguel Rodriguez; edited by Cesar D'Angiolillo; produced by Lita Stantic; released by New World Pictures. At Cinema 1, Third Avenue at 60th Street. Running time: 100 minutes. This film is rated R. Miss Mary...Julie Christie; Mecha...Nacha Guevara; Perla...Luisina Brando; Alfredo...Tato Pavlovsky; Ernesto...Gerardo Romano; Abuela...Iris Marga; Abuelo...Guillermo Battaglia; Carolina...Sofia Viruboff; Johnny...Donald McIntyre; Teresa...Barbara Bunge. (THE NEW YORK TIMES, December 19, 1986).

Feita a apresentação dos autores e das obras do *corpus*, na sequência, passa-se à análise do *corpus* desta tese, sob o ponto de vista da representação do amor e dos afetos nas duas obras: o livro de Mário de Andrade e o filme de María Luísa Bemberg.

## **5 A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO***

### **5.1 OS PERSONAGENS NO CONTEXTO REAL E NO DA FANTASIA**

Já que psicanálise, literatura e cinema se conjugam por meio da linguagem metafórica, há diferentes modos de se encontrar afetos representados em contextos que expressam comportamentos humanos, desde textos escritos até o cinema mudo ou pela análise de sonhos. Em nenhuma dessas construções – texto, cinema, sonho – está excluído o imaginário, muito pelo contrário, sem ele não surgem esses efeitos. Então, assim como os sentidos se moldam, eles podem ser desagregados, isto é, destituídos e combinados outra vez, tornando-se significantes que podem ser reaproveitados no meio social, até porque, as relações entre o ser humano e o mundo são facilitadas quando se compreende o significado dos movimentos, do tom de voz, da direção do olhar, das palavras, das reações das pessoas no dia a dia.

Os significantes espalhados no meio social adquirem significado por meio da interpretação e da imaginação, ou seja, pelo exercício mental de associação dele (do significante) com algo que a ele se assemelha ou dele está próximo. Entender esse mecanismo melhora a adaptação social e proporciona o envolvimento do ser humano na cultura. Além disso, pela repressão do desejo e pela sublimação é possível viver além do princípio do prazer, porque ao se empregar a energia psíquica para aprimorar a compreensão dos símbolos sociais, também se está trilhando o caminho do autoconhecimento, fortificando a possibilidade de manifestar a forma singular de agir e de revelar seus próprios afetos, o que caracteriza a individualidade.

Em *Amar, verbo intransitivo* (1927), é possível inferir esse processo de socialização, necessário à adaptação do ser humano no mundo civilizado. Por isso, realizar uma leitura sobre como as pessoas reagem para se adaptar às situações rotineiras – nas quais equacionam o mundo “real” e o mundo “ideal” – tem valor, porque, o fato de entendermos que uma não adaptação pode causar sofrimento, prejudicar a saúde do grupo ao qual o indivíduo inadaptado convive, ou, ainda, pode causar revolta à situação “real”, devaneio, retração, desejo de destruição, é benéfico, no sentido de que, com adaptação, fica mais viável a condução de um grupo e torna a sociedade uma representação afetiva digna de imitação.

Mas, para isso, é mister saber que é o sentimento que atrai o sujeito a um discurso, que é o afeto que se consolida no corpo, que faz sentido e subjetiva o gozo, que o ser humano busca sua estabilidade, por meio da consolidação de afetos, a fim de proporcionar sensação de conforto ao seu corpo, e que, quando isso acontece, ele fecha a porta ao real, a fim de diminuir as excitações que possam interferir na maneira de ser, torna esse mecanismo de compreensão subjetiva a chave para compreender a maneira de ser do ser humano. Então, pela observação dos afetos presentes em um corpo, pode-se descrever sua imagem e captar seu sentido, pode-se conhecer a família, a comunidade, a sociedade na qual vive o sujeito, pois os afetos são como partículas de sentido que, agrupadas, compõem um significado mais amplo.

Assim, a presente apresentação/representação tem como objetivo descrever o modo pelo qual os personagens de *Amar, verbo intransitivo* – Elza, Carlos, Sousa Costa e dona Laura, e as meninas (Maria Luísa, Laurita e Aldinha) – ajustam-se ao discurso que lhes serve de viés para proporcionar-lhes a estabilidade necessária à vida civilizada, mas que, às vezes, fazem-nos titubear.

Para explicar a função desses personagens, empregando-se o método psicanalítico de leitura, que vê na metáfora seu formato linguístico, e então, por meio da observação da entonação, do emocional das falas, do ritmo, das construções, dos movimentos do corpo, da postura, da mudança ou não de semblante, consegue-se estipular os vínculos necessários a uma relação emocional que permita a leitura de afetos.

Para iniciar a cadeia de significantes metafóricos, na qual se percebem os sintomas que caracterizam Elza e dão forma a ela, cabe explicar que, na visão de Mário

de Andrade, “[n]o filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito (o homem-do-sonho) e o homem-da-vida, espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia.[...]”<sup>3</sup>, ou ainda, “[o] homem-da-vida é o que a gente vê, [embora ] é matéria sem forma, dútil H<sup>2</sup>O se amoldando a todas as quartinhas” (p. 33), por isso, a apresentação desse duplo processo natural humano, que Freud denominou de consciente e inconsciente, é demonstrado, neste trabalho, pelo que se vê e por aquilo que se deseja.

Elza, mesmo se deslocando do meio europeu não se abate, porque tem “esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles”, assim, seu comportamento é pacífico, e “desde o primeiro instante se apresenta tão conhecida, tão trilhada e de ontem! O desembaraço era premeditado não tem dúvida, mas lhe saía natural e discreto” (p. 24).

Sua aparência física é de uma mulher madura: “Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual [...] Lhe dá mesmo certa honestidade espiritual e não provoca sonhos” (p. 30). Sua aparência é aquela que a natureza lhe deu, por isso “[n]ão se pinta, quase não usa pó-de-arroz. A pele estica, discretamente polida com os arrancos da carne sã.” (p. 30). Seu semblante é marcado por movimentos e por modos de apresentação, estáveis, mecânicos “os beiços, curtos, bastante largos, sempre encarnados. E ainda bem que sabem rir: entremostam apenas os dentinhos dum amarelo sadio mas sem frescor. Olhos castanhos, pouco fundos. Se abrem grandes, muito claros, verdadeiramente sem expressão. Por isso numa calma quase religiosa, puros” (p. 30).

Já seus cabelos não são estáticos, se deixam moldar, e são tal qual a sua personalidade, que, quando aceita mudanças, assim que possível, retorna à expressão das características natas: sem arranjo, sem adorno, sem perfume, sem sedução, apenas mostrando vida própria e o poder natural de provocar encanto, que está presente na natureza do ser.

Que cabelos maleáveis! Ora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior. Ela tem esse jeito de os arranjar, que estão sempre pedindo arranjo outra vez. Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam, como numa

---

<sup>3</sup> Em todas as citações do texto de Mário de Andrade serão colocadas apenas as páginas da seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

plantação nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes torna a cair... (p. 31)

Elza, assim, é vista como “muito correta e simples” (p. 19), seu humor se define como “nem antipática, nem simpática”. (p. 25), por isso é “elemento. Mecanismo novo da casa. [...] será o ponteiro do relógio familiar” (p. 25) e para reforçar esse perfil de bússola, adorna-se com um relógio pulseira, porque Fräulein “era uma mulher feita, que não estava disposta a sofrer” (p. 64):

Olhou o relógio pulseira. Marcava aluado como sempre, ponhamos seis horas. Ou dezoito, à escolha. Havia de acertá-lo outra vez quando chegasse embaixo no hol. Dez vezes, cem vezes. Inútil mandá-lo mais ao relojoeiro, mal sem cura. Em todo caso era sempre relógio. (p. 21)

No entanto, às vezes, ela se torna “uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre [...] um pequenino ser humano. [...] Não pensa bem porque sente demais. Acumula apenas [...] migalhas de pensamentos, não [...] prelúdios de pensamentos.” (p. 64). E, por isso, se mostra, mas não convence, porque representa muito mal: a “gente percebia muito bem as cordas que elevavam a protagonista no ar. O público não aplaudiu” (p. 25).

O comportamento estoico de Elza é reafirmado, no dia a dia, com um desejo inconsciente, que produz seu gozo: sentir-se orgulhosa de si, em decorrência de seu próprio desempenho, por resistir à lassidão, por se manter estável, e também por cultivar seu sonho vivo, porque ele lhe dá a força para não desistir de seu trabalho. No meio social, o orgulho se mostra no corpo de Elza, assim: postura ereta e estável, como um pilar. E nesse contexto faz sentido esta declaração dela: “[t]enho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão” (p. 19). Também se compreende o tom de voz por ela utilizado: “[f]alava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Sousa Costa percebeu sem compreender” (p.19).

Por fim, o personagem Elza simboliza uma personalidade treinada para revelar, aos outros, apenas o seu lado adaptado, alternativa sensata para uma mulher solteira conseguir respeito e estabilidade financeira, em uma época em que o casamento é a opção recomendada pela sociedade. Assim, Mário de Andrade, com esse personagem, ilustra uma pessoa, que, adquire aceitação social, tornando-se, o que, em semiótica, é denominado de ícone, em função de sua semelhança com uma divindade ou uma santa. Essa referência de proximidade com características sobre-humanas, Fräulein sinaliza

com “Se infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida” (p. 56).

O outro processo da psique humana, aquele que não se vê, mas que sustenta o consciente, porque é a força que impulsiona a ação, denominado desejo, e manifestado nos sonhos, nos devaneios de Elza, pode ser interpretado pelos deslocamentos metonímicos, ou seja, pelas fantasias, porque a forma de construção da fantasia é contígua ao real. Esse processo é tal qual o que Peirce denominou de índice, nos estudos relacionados à semiótica, já que o sonho e desejo são como sonho e fantasia, ou seja, representantes um do outro, apenas expressos por outro modo.

O sonho, para Elza, é o que sustenta seu comportamento, por isso ela materializa seu pensamento, transformando-o em imagens, devido às repetições.

Quando pronta, esperou imaginando, encostada no lavatório. Ganhava mais oito contos... Se o estado da Alemanha melhorasse, mais um ou dois serviços e podia partir. E a casinha sossegada...Rendimento certo, casava...O vulto ideal, esculpido com o pensamento de anos, atravessou devagarinho a memória dela. Comprido, magro...Apenas curvado pelo prolongamento dos estudos...Científicos. Muito alvo, quase transparente... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Óculos sem aro... (p. 21)

Assim, como ela se perdia em devaneios nos quais figurava como protagonista, ela também sonhava sonhos para os outros. Por exemplo, com o nome Fräulein ela imaginava o que diriam sobre ele, qual seria a reação das meninas ao ouvi-lo:

Fräulein... nome esquisito! Nunca vi! Que bonitas assombrações havia de gerar na imaginação das crianças! Era só deixar ele descansar um pouco na ramaria baralhada, mesmo inda com poucas folhas, das associações infantis, que nem semente que dorme os primeiros tempos e espera. Então espigaria em brotos fantásticos, floradas maravilhosas como nunca ninguém viu. Porém as crianças nada mais enxergariam entre as asas daquela mosca azul... (p. 25)

No entanto, ela não adivinhou que a palavra não fosse gerar um sentido agradável ou, pelo menos, assustador, em virtude da necessidade imposta da reprodução incessante de seu som. “Elza lhes fizera repetir muitas vezes, vezes por demais a palavra! Metodicamente a dissecara. ‘Fräulein’ significava só isso e não outra coisa. E elas perderam todo gosto com a repetição. A mosca sucumbira, rota, nojenta, vil. E baça” (p. 25). Fräulein não provocou significado, ela não incitou a imaginação. Por isso, Fräulein continuou na categoria de significante, permaneceu um elemento novo, à espera de parceria.

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. Quê os elfos da Floresta Negra? As ondinas sonoras do Vater Rhein? (p. 25)

Ela também não percebeu que a realidade, por ela só, não é capaz de despertar sonhos, é preciso haver sensação, sentimento, desejo por alguma coisa, para surgir o sonho desperto ou onírico. Assim, para as aulas com Carlos, Fräulein busca palavras do contexto dele e também uma linguagem mais específica, mais rígida, a fim transferir o foco do seu desejo, mas esquece de apresentar seu objeto de forma atraente, já que ele vive em outro mundo, com o pensamento.

- Quantos anos você tem?  
 - ...fazer dezasseis. (sic)  
 - Ich bin sechzehn Jahre alt.  
 Carlos repetiu encabulado.  
 - Não. Pronuncie melhor. Não abra assim as vogais. É sechzehn.  
 - Sechzehn.  
 - Isso. Repita agora a frase inteira. [...]  
 Carlos repetiu molemente. A hora acabava. Se livrar daquela biblioteca!...  
 (p. 28)

Com Maria Luísa, Fräulein pensava que agia de outra maneira, mas não, insistia em repetições:

Fräulein fazia Maria Luísa estudar no piano pequenos Lieder populares dum livro em quarto com figuras coloridas. Lhe dava também pecinhas de Schubert e alegros de Haydn. Pra divertir, fez ela decorar uma transcrição fácil da “Canção da estrela”, do *Tannhäuser*. (p. 41)

Até para seduzir, Fräulein usava a repetição do tom de voz, da palavra certa: “Entendeu, Carlos?” (p. 51).

Ela repetia sempre “Carlos”, era a sensualidade dela. Talvez de todos... Se você ama, ou por outra se já deseja no amor, pronuncie baixinho o nome desejado. Veja como ele se moja em formas transmissoras do encosto que enlanguesce. Esse ou essa que você ama se torna ainda maior, mais poderoso. E se apodera de você. Homens, mulheres, fortes, fracos... Se apodera. (p. 51).

Elza se orgulhava de saber tantas coisas de cor, sabia ensinar sem despertar sentimentos, mas também, se fosse preciso, sabia como despertar o desejo sem mesmo usar uma palavra. Por isso, “de repente Carlos começou a estudar o alemão” (p. 35). Isso ela entendia, porque sabia como acontecia, mas nem tudo ela conseguia entender, como, por exemplo, de que maneira os brasileiros podiam adivinhar o significado das palavras e se contentar com isso:

Eis aí uma das coisas com que Fräulein não se dava bem. Pra ela era preciso entender sempre o significado das palavras, senão não compreendia mesmo. Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar!... Qual de vocês seria capaz de decorar, que nem eu, página por página, o dicionário de Michaelis pra vir para o Brasil? Não vê! Porém quando careciam de saber, sabiam. Adivinhavam. Olhe agora: Que podia Carlos entender, se ignorava o sentido de muitas daquelas palavras? (p. 51)

Para estabilizar seu comportamento e seu pensamento, Elza adota as regras como sistema psíquico. Por isso, sua fisionomia, sua voz, seus gestos, enfim, seu ser adquire a um jeito autoritário, um modo tirano: “O senhor me prometeu contar a sua esposa a razão de minha presença aqui. Lamento profundamente que o não tenha feito, senhor Sousa Costa” (p. 54). As palavras pronunciadas por ela calam fundo, como uma espada, e sua reação é a indiferença. Em outra situação, arriscou potencializar a lógica, com a exatidão: “Hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” (p. 59), cujo absurdo gerou um paradoxo, um estado de perplexidade e de incompreensão.

Por ser conduzida via regras, a capacidade de assimilação de Elza é bastante limitada, apesar de ler incessantemente, “[s]e lhe dessem nova coleção de algum mensário inovador, mais livros, leria tudo página por página. Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo” (p. 48). Aceita tudo, porque não tem parâmetros para refletir e selecionar, por isso, reproduz ou devaneia. Sente-se grande e orgulhosa de si e, para sustentar esse afeto, cria mais uma divagação para ocupar sua mente: ela “era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe... de amor!” (p.148).

Por outro lado, no contexto do romance, o personagem Carlos é no comportamento o avesso de Elza: desregrado, e sua mente, pura imaginação. Em torno disso, está a preocupação de Sousa Costa: restabelecer comportamento equilibrado para o filho. Algumas providências já estavam tomadas, por exemplo, “[q]uando Carlos nasceu, batizaram-no” (p. 27). Quando tiver idade “Papai quer que eu estude 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!” (p. 27). Aos dezesseis anos, o “inglês e o francês eram familiares já pra ele. Principalmente o inglês de que tinha aulas diárias desde nove anos.” (p. 28). No entanto, precisava de mais, por isso Elza foi contratada. Carlos não fora preparado para receber lições para o intelecto, como aula de alemão, de música, de literatura, sua rotina estava voltada a atividades físicas: “Bom dia, Carlos. Nadou muito?” (p. 44), por isso não progredia com Fräulein:

... já cinco lições e não decorara uma palavrinha só, burrice? Nesta aula que acabava, Fräulein já fora obrigada a repetir três vezes que irmã era

Schwester. Carlos aluado. As palavras alemãs lhe fugiam da memória, assustadiças, num tilintar de consoantes agrupadas. Pra salvar a vaidade respondia em inglês. Machucava a professora, lhe dando uns ciúmes inconscientes. (p. 28)

À insistência, à repetição, Carlos não reage como Elza. “Qual de vocês seria capaz de decorar, quem nem eu, página por página, o dicionário de Michaelis pra vir para o Brasil?” (p. 51). Ele também não se move quando o motivo do estudo é entender o significado das palavras, mesmo que fosse versos de Heine, poeta alemão. “Que podia Carlos entender, se ignorava o sentido de muitas daquelas palavras?” (p. 51). Mas, Carlos modifica seu campo de interesse somente quando Elza mexe com as emoções dele, abandonando a rigidez do significado das palavras. Veja-se o texto:

De repente Carlos começou a estudar o alemão. Em 15 dias fez um progresso danado. Quis propor mesmo um aumento nas horas de estudo, porém não sabendo bem por quê, não propôs. Lhe interessava tudo o que era alemão, comprava revistas de Munique. Andava com elas na rua e depois vinha depressa entregá-las a Fräulein. Soube de cor a população da Alemanha, o aspecto geral e o clima. Até longitude latitude, que não sabia bem o que eram. A potamografia alemã lhe era familiar, ah! Os castelos do Reno... viver lá!... Seguia com interesse a ocupação da Alemanha pelos franceses. Aplaudia o procedimento da Inglaterra, país às direitas. Um dia afirmou que Goethe era muito maior que Camões, maior gênio de todos os tempos! Tivera nesse dia uma cançozinha de Goethe pra traduzir, história dum pastor que vivia no alto das montanhas. Se entusiasmará, lindíssimo! Decorava-a. E falou pro pai que estava com vontade de aprender piano também. (p. 35-36)

Todavia, no plano físico, Carlos continua impulsivo, sem adaptação para o social, desajeitado: “O menino agarrara a irmã no corredor. Brincalhão, bem-disposto como sempre. E machucador. Porém não fazia de propósito, ia brincar e machucava” (p. 22). A irmã, Maria Luísa, rejeita-o: “Me largue! Bruto bruto!” (p. 22). Fräulein, o admira.

Carlos descia a escada rindo. Se explicava. Limpava o sangue na outra mão, esfregando a mordida. Era exagero só pra evitar pito maior. Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. Aquele “A senhora é a governanta...” Percebeu que o menino era um forte. (p. 22).

Aldinha também não gostava da forma como Carlos mostrava sua potência: “Mamãe, olhe Carlos! Ai...! Aldinha aos berros pela casa” (p. 41). Suas habilidades para a música não eram boas, mas seu olfato era apurado: “Carlos também cantava o *Tannenbaum* mas desafinava. Não tinha voz nenhuma. Porém descobrira o perfume das rosas, gostava de andar escoteiro, cismando, sem mais nada. Devia ter felicidades quentes além...” (p. 41-42).

O rapaz, durante esse período de adaptação ao social, se mostrava inconstante. “Um dia, quando estava desapontado, deixou-se olhar por Fräulein, brincando com uma folha na mão. De repente, fugiu, sem perceber que estava feliz” (p. 44). Estava apaixonado e esquecia que vivia.

Depois de três dias vivendo em total felicidade com Elza, torna-se homem, embora retorne com as criancices de vez em quando. Aprendera a lição que a paixão ensina, mas ainda precisava aprender a se livrar dela, para ser verdadeiramente livre. Chorou, relutou. Depois não chorou mais. Aprendera sofrer em silêncio. Aprendera a não se envolver. “Carlos não namorará.” (p. 145). Mas continuou machucador: “Carlos não fez por mal! Foi mostrar que reconhecia e machucou. [...] Carlos casaria bem, na mesma classe, teria uma família”. (p. 148). Carlos se socializa, sem perder totalmente a espontaneidade.

Já o personagem Souza Costa é a metáfora da traição:

usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos. Aliás todo ele era um cuitê de brilhantinas simbólicas, uma graxa, mônada sensitiva e cuidadoso de sua pessoa. Não esquecia nunca o cheiro no lenço. Vinha de portugueses. Perfeitamente. E de Camões herdara ser femeeiro irredutível. (p. 26)

Por sua vez, “em tempos de calorão surgiam nos cabelos de negros de dona Laura umas ondulações suspeitas. Usava penteados e vestidos de seda muito largos [...]. Meia malacabada. Era maior que o marido, era. Lhe permitira aumentar as fábricas de tecidos no Brás e se dedicar por desfastio à criação do gado caracu”. (p. 26).

Dona Laura e Sousa Costa esforçam-se para adquirir na epiderme a maciez dos tradicionais, cruzando as mãos nas costas – “que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas [...] ora! o badalo pode não tocar e mãos se enlulam”. (p. 20). Ambos mantêm o *status quo*, de um casal da época, porque:

Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale. [...] Dona Laura comprasia com prazer o marido. Com prazer? Cansada. Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais. Ou então aromas cívicos. Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações de Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... Não seria talvez a precisão interior do sossego?... Parece que sim. Afirmo que não. Ah! Ninguém o saberá jamais!... E quem diria que Sousa Costa não era bom marido? Era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem pôr reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da

noiva. E bem me lembro que ficaram noivos em tempo de calorão... Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantizados são suspeitos também. (p. 26-27)

No dia a dia, a esposa também colaborava:

Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa, quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra. [...] Folheava o jornal. Os olhos dela, descendo pela coluna termométrica dos falecimentos e natalícios, vinham descansar no clima temperado do folhetim. Às vezes ela acordava um romance da biblioteca morta, mas os livros têm tantas páginas... Folhetim a gente acaba sem sentir, nem cansa a vista. (p. 32)

O marido assume o comando dos negócios, mantendo a posição social da família: “Vendeu o touro? Resolvi não vender. É muito bom reprodutor” (p. 27). A ele também cabe ser a voz da família, já que é “a clave de fá” (p. 23):

Esqueci, Fräulein... esqueci. Tantos negócios! É impossível a gente lembrar de tudo mas Laura fez mal. Fräulein...há de concordar comigo...o que passou, passou, não é assim? Laura está convencida de que a senhora... Deve abandonar a ideia de ontem, Fräulein. Eu... nós lhe pedimos que fique. (p.67)

E essa vida é transformada em imagem e modelo: “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”, (p.24): o de família. Nesse lar, não se discute política, porque

[m]as que bem importa à família Souza Costa? Não importa nada, nem dona Laura tem que ver com os futuros da pátria, francamente. Só o presente é realidade. Qual será o futuro? Paradigma de conjugação seguirá? Ou irregular? Ou não tem futuro, e família e pátria são defectivas?... Ninguém o saberá jamais... (p.84)

Aos conhecidos, contam-se fatos agradáveis, como o que se referem ao desempenho dos filhos, da governanta e de programas culturais.

- Minhas filhas já falam o alemão direitinho. Ontem entrei na Lirial com Maria Luísa... pois imagine que ela falou em alemão com a caixeirinha! Achei uma graça nela!... Fräulein é muito instruída, lê tanto! Gosta muito de Wagner, você foi no *Trsitão e Isolda*? Que coisa linda. Gostei muito. Também: quatrocentos mil réis por mês! (p.35)

A família pratica uma religião, por isso nela há estabilidade, tranquilidade e excelência:

Quando Carlos nasceu batizaram-no, pois não. As meninas iam nas missas de domingo, se era manhã de sol, o passeio até fazia bem... Com nove anos mais ou menos recebiam a primeira comunhão. Dona Laura mandava lhes ensinar o catecismo por uma parenta pobre, muito religiosa, coitada! Catequista em

Santa Cecília. Dona Laura usava uma cruz de brilhantes, que o marido dera pra ela no primeiro aniversário de casamento. Era uma família católica. Nas festas principais da casa vinha Monsenhor”. (p.27)

As três meninas da casa: “Maria Luísa com doze, Laurita com sete, Aldinha com cinco”, (p.25) já estavam adaptadas ao social, mas Elza reforçava o modelo de comportamento que deviam seguir:

As crianças lhe chamariam sempre Fräulein... Fräulein queria dizer moça? Qual moça nem virgem! Fräulein era Elza. Elza era a governanta. Professora. Regrava passeios sempre curtos, batia as horas das lições sempre compridas. Como é que o público podia se interessar por uma fita dessas! Não aplaudiu. Com outras palavras mais bonitas, assim pensou mais tarde Maria Luísa Sousa Costa, herdeira de fazendas, grave. (p.26)

As meninas até já tinham transformado a realidade em fantasia, brincando com o futuro preparado para elas, assim, provam também do gosto da fantasia e vivem suas emoções:

Aldinha se chegando pra Maria Luísa, traz uma panelinha na mão. Encostada:

- Maria! vamos brincar, hein?

- Mas brincar do quê?

- Brincar... Vamos brincar de família!

Fala como quem descobre uma luz. E do que mais poderia ser o brinquedo das meninas?

Sob o arco da escada que leva pra cozinha, atrás, elas aprendem horas, brincando de família. Visitas. Depois adormecem as filhas. Lindo o bebê de Maria Luísa! E dorme em cama própria. Porém Aldinha não inveja o bebê da outra, escolhe sempre entre as bonecas essa filha de celuloide que sonha sobre o pedaço de lã no cimento. Mamãe é que deu o pedaço de lã. Isso basta? Aldinha se sente feliz. Laurita cozinheira faz o almoço. Eu mesmo já tantas vezes almocei às quatorze horas! Só que por muitas outras razões. A razão das meninas é mais imperiosa: vida de família de brinquedo principia de manhã. [...] Bateram quatorze horas faz pouco. Mas o brinquedo apenas principia. São, ponhamos, onze e trinta. Laurita bota o almoço na mesa. Madame est servisse. Aldinha é visita de cerimônia que só de tarde aparece, não faz mal.

- Como vai sua filha, dona Maria Luísa?

- Agora está melhor, muito obrigada. Ela é muito fraquinha, tem sempre dores de cabeça, como sofre! O médico falou que é anemia... Mas nós temos medo que seja coração... E a da senhora, dona Aldinha?

A visita goza um orgulho açu, quer se recatar porém não pode:

- A minha! Vai muito bem! Nasceu ontem! É muito forte! Está corada, não acha? Nunca fica doente!

Dona Maria Luísa melancólica olha a filha. Por que tem bonecas sãs e bonecas doentes neste mundo, meu Deus! Dona Maria Luísa suspira. Então esconde:

- Vamos passear no jardim, dona Aldinha? A tarde está tão fresca!

- É de manhã, Maria Luísa!

- Também pra que você já veio me visitar!

Vão e levam as filhas. Vem a cozinheira:

- O almoço está na mesa!

Dona Aldinha, instada, fica pra almoçar. A filha de celuloide nasceu ontem... Ambas comem galhardamente um pouco de grama e pétalas roubadas das

rosas, comestíveis ideais. O chá, água puríssima, nas lindas chávenas orladas de ouro. Carlos chega. Veio da aula de inglês e procura.  
 - Que é isso, agora!  
 - Nada!  
 - Também quero brincar!  
 - Não pode!  
 - Que tem, Aldinha! Deixe ele! Carlos é o pai da sua filha!  
 Porém Aldinha só tem cinco anos, como é que a gente pode reconhecer, nessa idade, o uso de pais pra bonecas de celuloide!  
 -Não careço de pai para minha filha! Só se for da de você!  
 Maria Luísa se cala porque também não quer pai pra bebê tão bonito. O imperialismo das mães... (p. 91-93)

Ao chocar a fantasia com a realidade Carlos estraga o brinquedo. No entanto, ele também sabe maquiagem a realidade e, para não ser castigado, “finge uma raiva” (p. 94). E dona Laura não pune ninguém. Assim, respeitando os faz-de-conta, as situações se ajeitam. Mas, “a gente nunca deve desmanchar a comidinha das crianças” (p. 94), porque a vida delas se sustenta na fantasia.

## 5.2 EFEITOS LINGUÍSTICOS EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*

Mário de Andrade, por ser profundo conhecedor de linguagens, atua como professor e instrui-se de modo a tornar-se musicólogo. Sua produção, *Amar, verbo intransitivo*, por ser uma narrativa polifônica, isto é, que revela vozes diversas - não apenas a do narrador - sugere muitas reflexões sobre os conceitos sociais vigentes na década de 20, os quais podem ser traduzidos em afetos, por isso, o autor se vale do gênero “idílio”, porque é um gênero que expressa subjetividades. O formato literário idílio tem origem na literatura bucólica da Grécia, e as canções bucólicas, daquela época, revelavam sentimento pela natureza, moderavam ânsias de amor e diminuía o cansaço do trabalho realizado, o que proporcionava às pessoas oportunidade de estabilizar-se emocionalmente.

Para compor o seu romance, o escritor inspira-se em três idílios: um francês, escrito por Bernardin de Saint-Pierre, que emprega a língua francesa local, das colônias e não a ensinada nas escolas da França do século XVIII; outro suíço, produzido em alemão por Salomon Gessner, com temática voltada à alienação do homem moderno; e

ainda, no primeiro romance da trilogia de *Das Erbe am Rhein*, do volume *Maria Capponi*, do alsaciano René Schickele, cuja temática trata do problema alsaciano gerado pelo antagonismo franco-alemão, ou seja, sobre a influência entre culturas, sob o aspecto linguístico.

Assim, a trama de *Amar, verbo intransitivo* se volta bastante para o terceiro foco: a influência entre culturas sob o aspecto linguístico, o que pode ser percebido pelas expressões afetivas presentes nas relações interpessoais da sociedade paulistana, que o escritor toma como inspiração, bem como pelas construções metafóricas do texto, as quais retratam os moldes de comportamento da época voltados à maneira própria de reagir, tendo como objeto de análise o próprio indivíduo, não o seu objeto de amor, o que justifica o título: *Amar, verbo intransitivo* (grifo meu).

Com seu texto, empregando a linguagem do inconsciente, o escritor de *Amar, verbo Intransitivo*, estimula a fantasia, rompe a alienação e provoca a percepção de subjetividades. A linguagem do inconsciente está presente na ação dos personagens, que expressam seus desejos pela forma como administram os apelos (a pulsão de vida) e os polimentos (a pulsão de morte), que estão no jogo entre o real e o simbólico, que se manifesta pela fuga entre o real e o imaginário, e, ainda, pela divisão das personalidades, ou seja, entre o homem-do-sonho, que está aparentemente oculto (o Outro), e o homem-da-vida, que se expõem (o Ego).

Por exemplo, no romance, *Fräulein* se apresenta como governanta (o homem-da-vida, aquele ser que age e melhora o mundo), mas oculta a Elza - o homem-do-sonho, aquele ser que age e melhora Elza e, conseqüentemente a *Fräulein*, porque é o ser detentor de desejos, mecanismo que movimenta a vida. Ela também representa a dualidade existencial do ser humano, a instabilidade interna decorrente da impossibilidade de ser duas coisas e da necessidade de escolher ser uma ou outra coisa. Por isso, “*Fräulein* não concorda consigo mesma...” (p. 58) e disfarça todo sentimento, impõe ordem a ele, governa-o, oculta seu interior aos outros e a si própria. Ela crê em que o amor pode ser ensinado, que deve ser aprendido, que tem um jeito de se revelar e de se tornar sublime, por isso se apresenta como professora de amor que tem “a profissão que uma fraqueza [lhe] permitiu exercer, nada mais, nada menos.” (p. 19).

No entanto, como professora, Elza vale-se de métodos que atrofiam as emoções, que bloqueiam afetos prazerosos, em vez de estimulá-los. Por exemplo, o nome pelo

qual ela queria que a chamassem era “Fräulein”, não Elza. Fräulein remetia somente a ela, professora, alemã. As crianças estranharam: “Fräulein... nome esquisito! nunca vi! Que bonitas assombrações havia de gerar na imaginação das crianças”! (p. 25). No entanto, “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 todo o gosto com a repetição” (p. 25). Mais adiante, o próprio narrador a repreende:

Malvada! Cerceara os galopes da criação imaginativa, iluminara de sol cru as sombras do mistério. Quedê os elfos da Floresta Negra? As ondinas sonoras do Vater Rehin? A gente percebia muito bem as cordas que elevaram a protagonista no ar. O público não aplaudiu. (p. 25)

E assim Fräulein atua: bloqueando a imaginação, forçando o trabalho sem prazer, intelectualizando a vida, abafando os afetos, já que o “alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é para ele uma continuidade a continuar” (p. 26). A vida torna-se reprodução, na didática dela: seduz, mas não se deixa seduzir, já que não se envolve; quer sinceridade, mas retribui com pensamento calculado.

Em vista desse modo frio de proceder, tem poucas amizades. “Fräulein tinha poucas relações na colônia [...] Preferia ficar em casa [...] relendo Schiller, canções e poemas de Goethe. [...] discutia Fausto e Werther. [...] Não gostava muito desses livros, embora tivesse a certeza de que eram obras-primas” (p. 42). Lê o que outras pessoas consideram boa leitura; cultiva hábitos que não desenvolvem seu interior, sua sensibilidade, suas emoções. Torna-se, por isso, aparentemente culta, mas sem capacidade de compreensão desenvolvida, em razão de sua superficialidade, o que mascara sua personalidade.

Essa necessidade de afirmação também ocorre na questão da sexualidade: “Herr Professor Freud [...] [a]firmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível! Incrível e desagradável” (p. 59). Elza, embora mulher, não se mostra feminina, seu comportamento adota padrões mecânicos: “Fräulein para e volta pra costura” (p. 49), também atos neutros, impessoais e muito rígidos: “Subiu pro quarto. Fechou-se. Tirou o casaco. O pensamento forte imobilizou-a. Comprimiu o seio com a mão, ao mesmo tempo que amarfanhava-lhe a cara uma dor vigorosa incompreendida assim! Mas foi um minuto apenas, dominou-se” (p. 57). Seu lado feminino é repudiado por ela: “O gesto dela foi natural porque o despeito se disfarçou. Porém Fräulein se fecha duma vez” (p. 31). Ainda: Elza “faz questão de guardar sobre

os joelhos o jérsei verde. Tudo com masculina proteção” (p. 45). Assim, com a exemplificação da inconstância em Elza, expressa no idílio, o escritor revela que “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO. O que se chama vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo” (p. 59).

Por outro lado, o personagem Carlos representa o homem-do-sonho, o qual precisa aprender a atuar como homem-da-vida, a partir das lições de Elza – porque é ingênuo, inconsequente, impulsivo e espontâneo – enquanto a professora dele não deixa espaço para devaneios: “– Você está adivinhando, Carlos! Mein Herz, o coração dele parecia como o mar. Ganz gleich, era como, tal-e-qual” (p. 52).

Já “Fräulein engole quase um remorso porque se apanha a divagar. Queixumes do deus encarcerado” (p. 37). Às vezes ela quer se entregar aos sentimentos, mas “a profissão dela se resume a ensinar os primeiros passos, a abrir os olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces” (p. 37), por isso não pode fraquejar e se deixar levar pelo sonho, e assim, mantém-se desperta, alerta.

Carlos não é preso a dicionário, por isso tenta adivinhar as coisas, e também porque tem grande habilidade em perceber sentidos, em abstrair significados pela imaginação. Fräulein, ao contrário, tem de olhar no dicionário e memorizar o significado. “Qual de vocês seria capaz de decorar, que nem eu, página por página, o dicionário Michaelis pra vir para o Brasil?” (p. 51). Para ela, a palavra é um signo com o sentido previamente estabelecido, por isso, não o explora, mas quando lhe convém, impõe o sentido que mais rápido sustenta seu desejo. Um exemplo disso ocorre quando Felisberto quer convencê-la a não deixar a casa. A esse apelo ela o entende como insistência e fica. “Ora Fräulein, vá saindo! Ninguém insistiu tanto assim” (p. 68), alerta o narrador.

E, nessa interação entre linguagem e comportamento, Mário de Andrade também exemplifica a metanarrativa, porque ela tem como artefato a ficção que dialoga com o real, ou seja, ao mesmo tempo em que conta a história, simultaneamente, ilustra o processo de inserção do indivíduo no mundo civilizado, além de detalhar os afetos que o acompanham.

### 5.3 AMAR, VERBO INTRANSITIVO: UMA NARRATIVA AFETIVA

Em razão do uso da metanarrativa, o idílio não é produto mimético, mas resultado da interpretação dos discursos do real, em cujo texto, duas variações linguísticas são cingidas – a linguagem popular e a linguagem intelectualizada – evidenciando, assim, o que ambas têm em comum: expressões metafóricas e irônicas, que resultam em afetos. Há elementos que colaboram para manter a narrativa nesse curso e que, aparentemente são aleatórios, mas agem ao mostrar a força que têm para a significância das construções nominativas e caracterizadoras. Para ilustrar esse recurso, pode-se mencionar o nome dos personagens, os cinco elementos que constituem a família Sousa Costa e a governanta.

Sousa Costa é nome de ascendência portuguesa, assim como a língua materna brasileira. Isso leva a perceber que a narrativa tem como foco o Brasil e a influência entre culturas sob o aspecto linguístico, já que o idílio ocorre no núcleo familiar Sousa Costa.

O casal, por meio de sua atuação, oculta particularidades; por isso, esconde caracteres que revelam a origem de além-mar, por exemplo, os bigodes ondulados que Sousa Costa disfarça com brilhantina e os cabelos encaracolados de D. Laura, cujas evidências ela também disfarça com seu penteado. Esses traços relacionam-se aos aspectos herdados da língua portuguesa, em razão de que esse idioma, para chegar à unidade, sacrifica particularidades.

Cabe destacar também que a família Sousa Costa, por meio de seus cinco elementos, relaciona-se simbolicamente à produção literária brasileira, já que da união entre Felisberto e dona Laura surgem quatro filhos, os quais podem simbolizar a relação entre o latim, o português de Portugal, o português brasileiro, e a repercussão de uma obra brasileira.

Assim, Felisberto, na posição de pai que fornece as coordenadas, pode ser associado ao latim; dona Laura, na situação de mãe, que constantemente é solicitada a olhar Carlos, pode ser o português de Portugal (não influencia muito, mas existe como mãe da língua brasileira); Carlos, sendo o personagem principal, pode ocupar o lugar da língua portuguesa brasileira na sua essência: cheia de surpresas, criativa, viva, mas

considerada bruta e que, na concepção da elite, precisa ser polida, de preferência com mecanismos europeus. Provém daí a função de Fräulein, não faz parte da família, mas muitas vezes ocupa o lugar de mãe, interferindo na formação dos filhos dos outros, isto é, influenciando no modo de ser brasileiro.

Maria Luísa, a irmã de Carlos que fica facilmente debilitada, porque é frágil, e por quem Fräulein não tem muita estima, pode simbolizar a repercussão de uma obra artística brasileira, no Brasil, que precisa buscar respaldo. Assim, pode-se perceber que Mário de Andrade, com o personagem Fräulein inserido na família Sousa Costa sugere essa relação entre obra e público, já que Fräulein lê Goethe, e também porque não aprecia a companhia de Maria Luísa. “Não direi que ela gostasse da menina, gostava não. Pelo contrário, lhe tinha certa antipatia” (p. 105). Além disso, na narrativa, a menina busca forças no Rio de Janeiro para se salvar, isto é, busca argumento de autoridade, que a faça se conservar no meio no qual vive.

E, como caçula está Aldinha, como mídia ou, como o próprio autor de *Amar, verbo intransitivo* denominou, “Flautim” (p. 23) faz alarde, chamando atenção ao estilo de Carlos. Aldinha, ao mesmo tempo que teme as reações do irmão, defende-se e se afasta dele, pedindo proteção à mãe, a qual tem força coercitiva, porque se encontra bem relacionada com o estrangeiro.

Fräulein é um substantivo alemão que, na narrativa, pode representar a influência europeia na cultura brasileira. Com a ação desse personagem, o escritor demonstra como fica o interior do ser que recebe influências drásticas, principalmente no que se refere ao sentimento humano mais polêmico e mais sagrado: o amor. Elza ao se vestir de Fräulein, adquire aspecto rebuscado, impressiona e age interferindo na constituição afetiva do ser, isto é, na qualidade do amor narcísico, cuja repercussão se revela nas ações dela (entre ser Elza e Fräulein) e também suscitando modificações em Carlos que, aos poucos, vão moldando a cultura familiar.

Fräulein também pode ser entendida como uma metáfora da ação estrangeira sobre a produção literária brasileira, e Carlos pode ser associado a uma produção brasileira com potencial e domínio de uma língua com riqueza semântica, cheia de surpresas, capaz de provocar reações inesperadas, de provocar afetos e de proporcionar diferentes emoções, como as de *Amar, verbo intransitivo*. Assim, o idílio de Mário de Andrade pode ser considerado uma narrativa afetiva, já que pode ser lido a partir da

percepção dos sintomas, isto é, dos sinais que caracterizam afetos, o que o torna revelador de subjetividades.

A ironia é uma figura de linguagem que tem por objetivo empregar as palavras em tom sarcástico, obrigando os interlocutores a pensar no sentido contrário ao que é dito. Dependendo o contexto, esse modo pode se expressar pode ser entendido como dissimulado, em outros, é um modo palimpsesto de narrar. Esse segundo emprego está presente em *Amar, verbo intransitivo*, por isso a compreensão do seu enredo proporciona diferentes interpretações, de acordo com o nível de compreensão do leitor, em virtude do seu grau de conhecimento.

Empregando o asteísmo, (ironia com aparência de louvor), Mário de Andrade reporta-se ao lar (excluindo o quarto), ao contrato empregatício, ao ofício de passar instrução e ao comportamento disciplinado, e forma a metáfora empreendedora, animando, isto é, divertindo, dessa forma, o leitor de sua narrativa afetiva.

O primeiro momento do texto está já na primeira frase, em negrito: “**A porta do quarto se abriu [...]**” (p. 19). Essa frase situa o leitor no ambiente do qual parte a narrativa, ou seja, o interior de um quarto, mas também sugere a percepção de que há uma porta que se abriu, isto é, que amplia o foco, aumenta o cenário, para introduzir dois personagens: Sousa Costa e a “governanta” Elza, a Fräulein, professora de linguagens de Carlos (filho de Sousa Costa).

Do pequeno quarto de pensão, que representa o mundo de Fräulein – insignificante, por isso nem é detalhado – é direcionada a história para o mundo de Sousa Costa que, pela descrição do gesto “calçando as luvas” (p. 19), subentende-se ser ele abastado, culto, detentor de oportunidade de escolha, até porque é nomeado pelo sobrenome “Sousa Costa”, salientando a sua origem portuguesa.

Ela, por outro lado, “muito correta e simples” (p. 19) sugere ser uma pessoa com formação voltada ao modo tradicional de ser. Sobrenome ela não tem, há apenas o nome “Elza”: curto, direto, com pouca sonoridade e pouca repercussão, o qual é substituído por “Fräulein”, que é mais musical, mais terno, mais aconchegante, sedutor talvez.

Já o personagem Carlos, filho de Sousa Costa e Laura, é apresentado ao leitor como sendo um menino “[...] machucador. Porém não fazia de propósito, ia brincar e machucava” (p. 22). O adjetivo machucador é atributo que revela condição superior,

sentimento dominador. Carlos é senhor de seus sentimentos, não os nega, nem os disfarça: deixa-os fluir, sem medo, sem acanhamento, por isso machuca, fere.

O segundo indício com valor de afeto tem a ver com a maneira pela qual Mário de Andrade amarra toda a trama do idílio: com um contrato firmado no inverno. Isso tem tudo a ver, porque o tema a ser desenvolvido é o amor calculado, frio, prático como a situação de um negócio. Elza é perfeita, para assumir esse papel: “Não tinha nada com isso: haviam de lhe pagar os oito contos. Mas agora tinha que dormir, dormiu” (p. 57). Seu perfil não foi construído:

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. Nem invocasse, pois sou incrêdo de mesas volantes e de médiuns dicazes”. [...] 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 apresentados, 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, pra que os homens possam ter delas conhecimento suficiente. (p. 57-58)

E o motivo pelo qual os personagens aparecem assim, é culpa de o mundo ser como é, é “culpa de um, culpa de outro” (p. 34).

A repetição torna-se outro recurso empregado pelo artista Mário de Andrade. É uma estratégia para engrandecer diante dos outros a coisa a ser evidenciada, como fez o personagem Fräulein “repetia sempre ‘Carlos’, era a sensualidade dela” (p. 51), sabia que ao se pronunciar baixinho o nome desejado, “ele se moja em formas transmissoras do encosto que enlanguesce. Esse ou essa que você ama se torna assim maior, mais poderoso. E se apodera de você” (p. 51). Carlos não ouve, “mas a música penetra [...] nele – pouco a pouco sent[e] prazeres imberbes” (p. 49) e a repetição sonora torna-se tática hipnótica; como fez o personagem Maria Luísa, pelo alarido ao denunciar o comportamento de Carlos: “– Mamãe! Venha ver Carlos”! (p. 28) e como fez Carlos, para desaprovar a didática de Fräulein: “Carlos repetiu molemente” (p. 28).

Há também uma palavra que é repetida, na narrativa, para salientar e produzir o efeito de elucidar o seu contrário, por exemplo, a palavra “profissão”. Sousa Costa é fazendeiro: “– Vendeu o touro?”, pergunta Laura. “– Resolvi não vender. É muito bom reprodutor” (p. 27); Dona Laura “comprazia com prazer o marido. Com prazer? Cansada. Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta:

nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais” (p. 26-27); Carlos sabia que “quando eu fizer vinte e um anos [meu pai] me dá uma fazenda pra mim...” (p. 27); Elza exerce “a profissão que uma fraqueza [lhe] permitiu exercer, nada mais, nada menos. É uma profissão.” (p. 19); e as meninas brincam de família. “E do que mais poderia ser o brinquedo das meninas?” (p. 92) E, assim, na família Sousa Costa, o preparo para as atividades profissionais provém do mundo das aparências, o que não chega a mexer na essência de uma formação profissional, por isso, a referência ao modo profissional de agir dos personagens, que é bastante imaturo, torna-se engraçado.

E, por último, há a repetição da repetição: a disciplina, o regramento que molda o sujeito; a regra é o objeto da profissão de Fräulein e o perfil de sua personalidade. Mário de Andrade aproveita a figura alemã, já que falta regramento aos brasileiros: “Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar”! (p. 51) para ilustrar dois opostos. O criado japonês é semelhante à Fräulein, na narrativa, porque tem a exatidão como roteiro: “O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim” (p. 20). A repetição torna-se, assim, rotina sem eficácia.

E Elza perde a estabilidade quando sai da rotina, por isso age de maneira autoritária, insistindo com Carlos para que repita frases em alemão. Carlos, por sua vez, não consegue memorizar nada, porque seu órgão do pensamento se estimula com emoções. E assim sua mente rejeita as informações, porque quer sentir prazer naquilo que faz. Mas, no momento em que se sente atraído por sensações novas, fica motivado e muda seu comportamento. “De repente Carlos começou a estudar o alemão. Em 15 dias fez um progresso danado. [...] Lhe interessava tudo o que era alemão” (p. 35), traduziu uma canção, memorizou-a, entusiasmado, e até revelou a vontade de aprender piano. Seu entusiasmo vinha da professora. Carlos estava apaixonado por Fräulein.

Depois de viver por alguns dias esse sentimento, vem a lição que o pai quer dar ao filho: “– Bobo! Você não está vendo que é uma aventureira!” [...] que tivesse cuidado pra outra: não tem tantas mulheres sem perigo por aí, não o obrigasse mais a gastar dinheiro com essas coisas” (p. 130). Carlos duvida “[...] quer ver se o dinheiro é verdade” (p. 130). Mas, “Fräulein partia! Só isso Carlos escutou” (p.130). E assim, “o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois”. (p. 136).

Embora Mário de Andrade tenha anunciado o fim do idílio, e que “[o] livro está acabado” (p. 136), ele ainda narra o que ocorreu com Carlos e com Fräulein posteriormente. Essa sequência não é inclusa no idílio, porque o que é narrado não é subjetividade, é o que ocorre com todos aqueles que passam por uma lição de amor, ou seja, vem o luto. Em seguida, “a amante principia a ser idealizada [...] Fräulein, meu eterno amor!... [...] Talvez mesmo até nesses momentos ele **intransitivamente** (grifo meu) pedisse qualquer corpo... Porém só tinha prática dum, não amarei mais ninguém!” (p. 144). Essa tristeza prossegue até que o “ofego dolorido chama-o à realidade”, (p. 144) e “Fräulein não age mais e não sentirá mais” (p. 137), ensina aos homens, outras modalidades de amor sublime: o amparo e a proteção. “Fräulein se deixou amparar. Ensinava assim o mais doce, mais suave dos gestos de proteção” (p. 149).

Com esse recurso linguístico, Mário de Andrade elenca, assim, quatro elementos que figuram, de maneira irônica, no cenário de sua narrativa afetiva.

#### 5.4 RELAÇÕES (IN)DISCIPLINADAS DO IDÍLIO

A personalidade de Elza está dividida em duas, e assim o amor lhe causa estranhamento, porque percebe que nem todos os sentimentos são controláveis e que o desejo – comandante das pulsões – dispõe de forças que abafam a razão e corrompem a censura. Por isso, a governanta tenta disfarçar o desejo, controlando-o por algum tempo, mas ele retorna, com mais força ainda, vencendo a luta entre razão e emoção. “Ela estava pensando que carecia apressar e acabar com aquilo, senão. Chegou mais a cadeira por acaso. E o rapazinho continuava aos trambolhões, errando muito.” (p. 70).

Carlos não consegue controlar a emoção que extravasa e ele se angustia: “Carlos, respiração multiplicada sonora. E era verdade que esquecia-se das letras agora, Sehnsucht tinha agá ou não?” (p. 70) O raciocínio se torna confuso, e ele já não pensa: “Não escrevo mais, já disse...” (p. 71). Elza também reage: “Fräulein é que saiu furiosa da biblioteca, uma raiva de Carlos, dos homens, de ser mulher... Principalmente de

Carlos, objeto, ser que ocupa lugar no espaço. Lhe machucara o deus encarcerado” (p. 75). Essas reações demonstram o despreparo de ambos para reagir à primeira vez, no amor, porque agem emocionalmente, não de forma racional.

Por outro lado, Laura e Felisberto vivem um “amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras” (p. 56), como aquele que Fräulein se propõe a ensinar a Carlos. E, segundo o narrador, 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” (p. 64). Assim, empregando a razão, convivem de forma civilizada, em um aparente sossego.

Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais. [...] Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações de Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... (p. 26-27)

Esse modo controlado de viver é para adultos disciplinados. Maria Luísa, de doze anos, esforçava-se para não decepcionar ninguém, mas, “[p]ois achou jeito escondido de esquarterar o bebê de porcelana. Quando saía, esperando a mãe no jardim, depenou a palmeirinha. De caso pensado. Mas ninguém não viu e ela não contou nada” (p. 77). Essa tendência à hostilidade parece estar ligada à falta de maturidade. Já, Carlos testa a sua coragem, defendendo Fräulein: “Ela não tem culpa, papai”! (p. 129).

A rivalidade aparece na relação entre Fräulein e Tanaka, o criado japonês. Mário de Andrade compara-os a dois tigres, porque se comportam como donos do território alheio. “E assim os dois tigres se odiavam. Viviam se arranhando em contínua rivalidade. Cada um se acreditava o dono daquela família, o conquistador da casa e do jardim, o quem sabe”? (p. 82), Mas também compartilham “essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade.” (p. 84). Em certos momentos conseguem se controlar e comungam do mesmo anseio de salvação, “do beijo consolador, espiritual, redentor e reunidor das almas desinfelizes e exiladas” (p.83).

Então eles conversavam. Falavam longamente. Comovidamente. Se contavam as mágoas passadas. Confiantes, solitários. Doloridos. Se contavam as mágoas exteriores. As infâncias passavam lindas, inocentes, brincados, primavera, mamãe... Algumas vezes mesmo uma lágrima iluminava tanta recordação, tanta alegria. Tanta infelicidade. (p. 82-83)

Ambos aparentemente compartilham as emoções, mas não as exteriorizam. As mágoas interiores, as tristezas ficam escondidas, atrás da máscara dura que usavam para

exercer a profissão, ela de governanta, e ele de criado. Fazem isso também para se proteger, um do outro, já que disputam o mesmo espaço que, para sorte deles, é pacato e metódico: por exemplo, o horário das refeições, que assinala um encontro familiar, ao qual deviam todos estar presentes. “A senhora Sousa Costa avisara que o almoço era já. Devia ser já. No entanto esperava fazia bem uns quinze minutos, que irregularidade” (p. 21).

Fräulein observa que precisa se adaptar: os costumes brasileiros são diferentes, no entanto, isso não a preocupa, porque “[t]inha esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles” (p. 32). A vida na casa dos Sousa Costa era tranquila, “família imóvel mas feliz”. (p. 32). Fräulein estranhou a monotonia, a tranquilidade em que viviam. No entanto, “[e]is aí uma das coisas com que Fräulein não se dava bem e que o ambiente às vezes forçava adaptação: para ela era preciso entender sempre o significado das palavras, senão não compreendia mesmo” (p. 51). Fräulein acerta-se com o estático, e Tanaka com poucas atribuições: “– Muito serviço, Tanaka? – Nem tanto, senhora, êêê... na terra era pior” (p. 82). Embora de culturas diferentes, os “dois tigres acabarão por desaparecer assimilados” (p. 83).

O ciúme também está presente na narrativa, e surge do medo da perda do objeto amado. Fräulein desabafa: “É. Como as outras que você já teve. E as que há de ter”. (p. 87). Carlos reage: “– Nunca tive ninguém! [...] – Você foi a primeira! A Única!” (p. 87-88). Única passa a ser sinônimo de nome próprio. E Carlos tenta acabar com o sentimento possessivo dela dizendo: “Fräulein te juro!... nem tive prazer...” (p. 89).

Esse consolo desanima Fräulein: “O fato de Carlos não lhe ter dado a inocência, preocupava-a [...] aquilo machucou-lhe o orgulho profissional” (p. 89). Ela queria ter sido a primeira dele, para garantir seu pagamento, também: “Fräulein discutia se os oito contos lhe escapavam ou não, certo que não”! (p. 89).

Os oito contos eram importantes a Elza para concretizar um desejo: voltar para a Alemanha, com dinheiro suficiente para arranjar um casamento e estabelecer um lar de amor e segurança. Esse seria seu maior gozo. Lá estaria a felicidade, no futuro, não no presente. Já para Carlos, o gozo maior a atingir seria com um amor verdadeiro, sincero, o qual ele sentia já naquele momento. A felicidade estava projetada para o presente, não lhe importava o futuro, nem profissional. Quando Fräulein perguntou a Carlos se ele gostava de Direito, ele respondeu: “– 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”! (p. 27).

A estabilidade financeira da família Souza Costa produz tranquilidade e motivação para mantê-la.

Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale. [...] D. Laura por sua vez fingia ignorar as navegações do Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... não seria a precisão interior do sossego?... [...] Quando Carlos nasceu batizaram-no, pois não. [...] Com nove anos mais ou menos recebiam a primeira comunhão. Dona Laura mandava lhes ensinar o catecismo por uma parenta pobre, muito religiosa, coitada! [...] Era uma família católica. (p. 26-27)

Apesar de pertencer à família, Carlos preocupa-se pouco com o padrão: suas ações normalmente são despreocupadas. A natureza dele é inquieta. “Daí, aquela vontadinha de contar...” (p. 91). Mesmo sendo provocador, Carlos também é atacado por sentimento que o constrange, por exemplo, no dia em que Fräulein comenta que ambos esqueceram uma palavra em alemão. Carlos ficou muito inibido, no momento em que teve que pronunciar a palavra, cujo significado relaciona-se a um segredo, por isso teve medo de que ele fosse desvendado.

Por ter temperamento forte, Carlos também se sente atraído por emoções fortes, no entanto protege-se de forma que os outros não as percebam, por isso, age assim: impulsivamente, a fim de que seus atos fossem justificados pela falta de raciocínio, o que se contrapunha à educação que recebe, deve aprender a controlar seus sentimentos e seus atos. Gosta da sensação de mistério, mas decepciona-se com o fato desse cenário de suspense se desfazer:

Olhou pra ela. Um dilúvio de ânsias, desesperanças, machucaram-lhe o rosto de sopetão. E cada vez mais bonita!... Como a deseja! E não pode ser: abraçados ambos, entregues, esquecidos... Aquilo vai acabar, tem certeza disso. Pra esconder as duas lágrimas, curvou o rosto pro peito, dando as costas. Duas lágrimas de raiva. Mente mal: ‘- Voou’. (p. 99).

O contato com a natureza desperta sentimentos profundos também em Fräulein, uma melancolia, um gozo dolorido: a saudade de sua terra, a Alemanha. Essas sensações, somadas à imponência do céu imenso, ao apelo do horizonte invisível, provoca em Elza vontade de dar um grito libertador, um grito de felicidade, porque a felicidade há muito estava presa no emaranhado dos seus sentimentos confusos. Os encontros noturnos com Carlos proporcionam a ela momentos de satisfação, no entanto, parece que para Elza, a dor tem que ser maior que a felicidade, porque “o corpo tem

muito mais memória que o espírito [...] [e, por isso] Fräulein desejava a tragédia, mesmo com o sacrifício da memória dela na recordação de Carlos” (p. 128).

Em vista disso, é que Fräulein consente com Sousa Costa em amedrontar Carlos com os perigos do amor, em alertá-lo sobre a possibilidade de ser enganado, de adquirir doenças, ou de ter um filho com uma mulher desvirtuada. Assim, Carlos apavora-se com a possibilidade de ter um filho, sofre ao se sentir dividido entre o amor que sente e as consequências a que o amor pode levar. Mas com essa lição não é só Carlos que aprende: Elza também. Ela percebe a diferença entre os homens, mas mesmo assim, não se envolve e luta por seu ideal, que não está vinculado a sentimento.

Outros meios de expressão afetiva a considerar em *Amar, verbo intransitivo* são o riso e o choro, que são pouco manifestados, mas em cada situação que aparecem, revelam um aspecto diferenciado. Por exemplo, o riso para Carlos é algo natural, espontâneo, como respirar. “Carlos descia a escada rindo” (p. 23).

Já Fräulein possuía um temperamento sério, não lhe permitia o prazer do riso, no máximo sorria. “Ela sorriu, escondendo a irritação”. (p. 23). A governanta passou a rir apenas ao conviver com Carlos, pois ele era brincalhão, ou melhor, “machucador”, como diz o narrador. Machucador, porque ao fazer brotar novos sentimentos nos outros, fazia romper-lhes a máscara. Foi o que aconteceu com Fräulein, primeiro irritava-se com o riso, depois começou a apreciá-lo. “Segurava-o com doçura, se rindo” (p. 28), ou quando o narrador confessa: “Porém Fräulein se esconde num sorriso” (p. 28).

Essa postura de reprovação frente ao riso era para ela sinônimo de erudição, cultura, educação. Fora contratada por Sousa Costa por isso, era séria, em todos os sentidos, assim como parecia serem seus patrões. Os demais brasileiros já não tinham tanta resistência para rir, e riam, embora pudessem estar sendo deseducados. Um exemplo é o episódio do trem em que Sousa Costa e Fräulein caem por cima de D. Laura. “O vagão todo se escangalhava de rir, até a norueguesa” (p. 123).

Por outro lado, a manifestação do choro é bem mais frequente. Há choro de súplica, como o que acontece com as crianças, principalmente Aldinha, a mais nova, que por não saber se defender com palavras, então chora. O choro é o seu protesto, o seu meio de se defender e exigir punição: chamando um adulto. “– Mamãe... foi ele que me machucou! Já chorosa”. (p. 23). As outras meninas choram, quando Carlos estraga a brincadeira de casinha, de tristeza, de desapontamento por ver, destruído, o mundo

criado: esse mundo lhes pertencia imensamente. “Tudo em pandarecos pelo chão, desilusoriamente. As meninas têm uma tristura enorme. Entram em lágrimas na casa. Carlos conhece o argumento: finge uma raiva”. (p. 94) Laurita chora de dengosa, para forçar o pai a deixar a janela aberta: “Laurita chorosa deixava que Sousa Costa fechasse a janelinha” (p. 117).

Fräulein dificilmente chora, porque chorar é revelar fraqueza para quem quer ser forte, mas ela chora de emoção ao ouvir as canções da velha Alemanha. “Esconde as lágrimas, Fräulein. É verdade que são duas apenas” (p. 43). Mas ao se sentir atingida em sua reputação, a dor fica maior, cala mais fundo, no entanto demora mais para se manifestar. “Se infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida. Lhe inchavam os olhos duas lágrimas de verdade. Não rolavam ainda e já lhe molhavam a fala” (p. 56).

Mas o choro que revela dor maior é o acompanhado de soluços convulsos, e esse quem manifesta no idílio é dona Laura, quando está junto da filha doente. O medo provocado pela possibilidade de perder o objeto amado, a filha Maria Luísa, a faz entrar em choro desesperado. “Em soluços convulsos, parte arrebatada” (p. 104), isto é, ela já se sentia roubada.

Carlos, por sua vez, só chorou quando teve seu coração partido pelas palavras do pai: “– Carlos, você é uma criança, Carlos! E não sabe nada, ouviu! E agora! E se tiverem um filho, como é! Diga!! maluco... Ah! Isso acabou Carlos. Caiu numa cadeira, chorou” (p. 130). Com essa situação conflitante “Chora o filho, chora a mãe. [...] Fräulein sacudida pelos soluços nervosos entrou no automóvel” (p. 132-134).

Diante desse rompimento amoroso há duas situações que podem chamar à atenção: “Tanaka fechando o portão, se rindo” (p. 135) e a surpresa de Sousa Costa diante das lágrimas da governanta. Tanaka ria porque não conseguia se colocar na situação de ambos, já que nunca se apaixonara, nunca tivera alguém; e Fräulein, com seu jeito disciplinado, foi capaz de perder a compostura.

Sousa Costa estranha Fräulein, ela parecia não ser mais a mesma pessoa. “Sousa Costa olhava de soslaio pra ela, sem compreender” (p. 132). Até então ele não percebera que um sentimento desencadeia outro, que um costume pode tornar-se hábito, que um fingir pode se tornar sentido. Carlos amou verdadeiramente, e Fräulein, de tanto fingir, despertou o sentimento adormecido. Ela teve o propósito de ensinar e, como a todo

mestre é dado primeiro o privilégio de aprender, ela apreendeu o sentimento, tornando-se duplamente presa: do amor de Carlos e do seu ego.

Outro aspecto que Mário de Andrade apresenta fora do quarto, e de forma indireta, relaciona-se às consequências do sentimento descontrolado no contexto cultural: o grito. Por meio do emprego de frases exclamativas, do uso das reticências e de letras maiúsculas, manifesta-se essa alteração de tom. Uma ocorrência há quando o escritor do romance adianta que, com Fräulein, ele (o pai de Carlos) “prepara o rapaz” (p. 55) e evita assim um desastre. “UM DESASTRE”! A letra maiúscula significa uso de tom alto, aliado à necessidade de chocar, de sensibilizar, pela exclamação. Em outro momento, o narrador aproveita esse efeito e diz: “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO” (p. 59). Com essa observação, salienta que o ser humano não é um ser acabado e menos ainda em harmonia.

Além disso, pode-se perceber a tradução da agitação interna do ser humano, pela frase expressa com letras maiúsculas e por seu conteúdo. Por exemplo, pela maneira como o personagem Carlos se apresenta: é totalmente inquieto, está sempre inventando, possui um jeito maroto de viver, quer dançar, quer medir força, quer irritar, ser provocado, quer se lançar na vida, sem medo. No entanto, não tem ambições, não tem objeto certo para seus desejos. Segue os impulsos naturais, isto é, as próprias pulsões, que seguem a lei do princípio do prazer.

Mas no momento em que percebe que a vida não é só prazer, sente-se desesperado, quer morrer, para se livrar do sofrimento. O fato mais marcante para ele se inserir na realidade foi o fim do caso com Fräulein. O rompimento amoroso choca, mas a possibilidade de ter um filho apavora e ele se desespera: “Meu Deus! UM FILHO”! (p. 131).

Um filho, primeiramente, é uma projeção cultural, por isso deve ser planejada e deve estar aliada a um grande senso de realidade. Mas Carlos não está preparado para ser pai, porque diante do sofrimento, foge e já se sente socorrido pelos anjos: “Os anjos roçam pela epiderme dele esponjas celestiais. Essas esponjas apagam tudo, sensações estranhas, ardências e mesmo qualquer prova de delito” (p.47).

Carlos precisa de perdão divino, porque seu pai o condenara. Entretanto, ele se sente inocente, não vê nada de errado no seu amor com Fräulein. E, diante desse

sofrimento, sente-se acolhido e compreendido apenas pelos anjos e em especial por “São Rafael”, que no céu registra em observação extraordinária, o que ocorreu na vida de Carlos: “REGISTRO DO AMOR SINCERO”. (p. 47). Carlos assim se tranquiliza porque, na sua crença, fora compreendido e, ainda, homenageado por ter sido exemplo de uma grande virtude: amor sincero.

### 5.5 A REPRESENTAÇÃO DO AMOR EM *AMAR*, *VERBO INTRANSITIVO*

Em *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade aborda um assunto bem comum para romance: o amor, sentimento de bem-querer. Todavia, seu viés é relacionado ao **verbo** amar, isto é, à **ação** que o caracteriza, reportando-se a ele como conteúdo, como disciplina, objeto de ensino, sujeito à comercialização e à representação. A abordagem principia pelo título, momento em que o escritor muda a transitividade, causando um estranhamento, ao classificá-lo como verbo intransitivo, o que sugere um tratamento ao verbo **amar** que foge à regra.

A próxima ocorrência, de **amar**, é indireta e está relacionada à profissão de Elza e à forma de ela compreender a relação entre sentimento e ação: uma “profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais, nada menos” (p. 19). Para ela, **amar** é sinônimo de relação sexual controlada e, **amor** é um estado de espírito: “No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois” (p. 21). Por isso, Elza iniciou ensinando alemão a Carlos, para lhe ensinar a conter a impulsividade e revelar um comportamento adestrado: “Não. Pronuncie melhor. Não abra assim as vogais” (p. 28). Assim, para Elza, amar, antes de qualquer atitude, é ter disciplina.

No entanto, ela teve que alterar seu método de ensino, porque Carlos precisa do desejo desperto para sentir o que ela ensina. E assim que o rapaz se mostra interessado, ela “[d]evia guardar-se outra vez. As coisas principiam pelo princípio” (p. 36), já que “o serviço dela entende só da formação dos homens” (p. 37). A persistência dela se firmava

na admiração de “[c]omo é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho” (p. 38), por isso adequa seu método para “mostrar [a Carlos] que o dever supera os prazeres da carne” (p. 40).

“Mas na verdade Carlos nem sabia bem o que queria. Fräulein é que sentia-se quebrar. Tinha angústias desnecessárias, calores, fraqueza” (p. 49), e isso também era demonstração de que seu método falhava, porque, aos poucos, os dois tornaram-se “[a]mantes e confessados” (p. 72), e sofredores. Mas, com o tempo e, em razão das imposições de Fräulein em resistir ao desejo, Carlos tornou-se frio, e conseguia demonstrar o “esquecimento do coração, coisa muito comum nas pessoas normais” (p. 76), acalmou-se, “não buliu mais com as irmãs, sério. Estava homem” (p.78).

Por outro lado, “Fräulein se fechou por dentro [...] estava toda numa ideia longe, parafusando, parafusando” (p. 85), estava agindo de modo anormal “onde está Fräulein?” (p. 85). Além disso, estava apressada com seus ensinamentos, por “isso ela se fala: Chegou o momento de ensinar o ciúme da mulher” (p. 87) e ensinou, com propriedade. Aos poucos, foram se adaptando. E, quando chegou o momento de finalizar a relação, Carlos sofreu; Elza também, mas ela “[s]e protegeu contra a imaginação, pensando no dinheiro. Assegurou-se de que a maleta estava ali, estava. Oito contos” (p. 135). Dessa forma, o amor foi negociado, pela ação do verbo amar e pela substituição do sentimento pelo dinheiro.

Depois de concluído o idílio “Fräulein não age mais e não sentirá mais” (p. 137). O amor conjugal, que ela ensinava, transformou-se e “uma comoção materna se desencadeou no corpo dela [...] tomou-a maravilhosa alucinação [...] Ela era mãe de amor!” (p. 148). E desta maneira, o amor desenvolvido no romance de Mário de Andrade, em seu final, é representado por Fräulein e exibido em feição maternal, mas também como quem se deixa amparar: “Ensinava assim o mais doce, mais suave dos gestos de proteção” (p. 149).

A seleção dos personagens, em *Amar, verbo intransitivo*, de acordo com o narrador, foi realizada de maneira singular, porque ele revela na própria narrativa, quando fala sobre a origem de Fräulein: “Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou” (p. 58). Com isso, pode-se entender que as ações dos personagens parecem reais, isto é, pode haver semelhança delas com a vida fora da ficção: “Porém asseguro serem criaturas já feitas e que se moveram sem mim. São os

personagens que escolhem seus autores e não estes que constroem as suas heroínas”. (p. 58). Assim o narrador se reporta à sensibilidade necessária para associar o real e o imaginário, diferenciando-os, e representa-os pela palavra, excluindo dessa forma o autor da criação, uma vez que, com esse processo, o leitor toma o lugar do narrador, no sentido de construir significados, de transformar o simbólico em elemento capaz de criar realidades.

Por exemplo, há cenas construídas que podem ser indícios de sentimentos de orgulho, como a que descreve a surpresa de Sousa Costa, frente à atitude de Fräulein: “Falava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Souza Costa percebeu sem compreender”. (p. 19). O orgulho é um sintoma de autoadmiração do ego, isto é, o sujeito admira-se pela ação que consegue externar, a qual lhe dá satisfação e vaidade.

Fräulein admira-se porque pensa que, ao conseguir transformar fraqueza em profissão, a sua atitude será tomada como uma ação distinta, sublime. Ela imagina que com esse ofício ela está inclusa entre aqueles que realizam um grande bem à humanidade. Ela também se orgulha de ser alemã: “Vejam a Alemanha, quedê raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito de família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. [...] De raça superior, como ela, Fräulein” (p. 38).

Sousa Costa sente orgulho de sua origem portuguesa, a mesma de Camões, em vista disso, procura acentuar os traços que o caracterizam como tal: “[...] usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos. [...] E de Camões herdara ser femeeiro irredutível” (p. 26). Assim como Fräulein, equivoca-se com seus sentimentos de “superioridade”. O sentimento de autovalorização eleva o ego de ambos, o que os deixa orgulhosos perante os outros.

Mário de Andrade, por sua vez, não se inclui entre os vaidosos: “Não vejo razão pra me chamarem 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 autor dele” (p. 29).

Ele age de maneira oposta à Fräulein e a Sousa Costa, porque não alimenta o seu orgulho do ego. Embora sendo o construtor da narrativa, manifesta a postura de um leitor atento e gratuitamente interessado, o que não ocorre com os outros cinquenta,

porque a eles foram distribuídos livros “com dedicatórias gentilíssimas” (p. 29), a fim de incentivar a leitura.

O autor também se mostra modesto, porque não quer impor nada a ninguém: não quer ser merecedor de honras, nem direcionar a fantasia dos leitores. “Cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia [...] não tenho a mínima intenção de [...] impor a minha como única de existência real” (p. 29). O autor/narrador apenas sugere quem são os personagens, para não se colocar à frente dos leitores. Ele se coloca como expectador, e sua obra pode ser apreciada, semelhante a um filme.

Em alguns momentos o autor/narrador até corta a cena, isto é, desconsidera atos, como no cinema, por exemplo, os relacionados ao processo de copular. A exclusão ocorre porque seu objetivo não é focar o ato sexual, mas o modo de agir dos personagens, decorrente do amor controlado. Em vista disso, o encontro entre Carlos e Fräulein, dentro do quarto, não é detalhado. Mário de Andrade se explica, quanto a isso: “porém obedeco a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto” (p. 80)

Para tornar mais concreto esse processo abstrato, do amor, na narrativa, Mário de Andrade personifica o desejo no personagem Fräulein, porque ela, empregando várias artimanhas para seduzir Carlos, torna-se objeto desejoso, enquanto o rapaz é o objeto desejado, mas também é o sujeito que abriga o Outro, por isso pode ser desejante também. O Outro representa o desejo que, segundo Freud, está no inconsciente.

Objetivando ainda representar a pulsão, o autor do idílio aproveita o personagem que está na fase da vida em que os impulsos sexuais estão aflorando, por isso são descontrolados, ainda. Carlos é o sujeito, ele representa a pulsão, age como ela, descontrolado e cego, buscando a satisfação do desejo. A pulsão e o desejo, juntos, mostram o caminho ao qual é levado o sujeito quando atinge o gozo físico: caminho de frustração do ego, porque ao atingir o gozo, há perda de energia.

Embora o sujeito almeje o gozo, o Outro também o busca servindo-se do sujeito, por isso o incita a prender-se em algum aspecto do objeto desejoso, isto é, o sujeito fixa-se inconscientemente em algo que lhe causa prazer. No idílio, por exemplo, o narrador direciona o leitor ao caminho da descoberta, do local onde está em Fräulein, o que seduz Carlos: “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.

Apenas o batalhão de livros, na ordem de sempre. Então era nela, talvez a nuca”. (p. 31).

O narrador também sinaliza o oposto: o que em Carlos sensibiliza Fräulein - “talvez a ingenuidade... A serena força...” (p. 31). Seriam focos subjetivos com força de atração. A ingenuidade de Carlos seduz Fräulein, porque ela também é inocente, já que crê em amor puro, elevado: é seu interior projetado numa imagem externa, ela capta seu próprio eu. Assim, é o que ocorre fora do quarto que se torna assunto, como já foi sinalizado no princípio do romance: “A porta do quarto se abriu” (p. 19).

Pode-se observar, também, que *Amar, verbo intransitivo* não busca a perfeição, nem com a escolha dos personagens, nem com a linguagem que emprega e nem com o tema que desenvolve. Os personagens são pessoas comuns, mas detalhados pelo seu aspecto incomum. Um exemplo disso está na descrição do corpo de Fräulein: “Não é clássico nem perfeito o corpo de Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual” (p. 30). A linguagem empregada mescla o padrão culto e o coloquial: “Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâm... Entrou de novo no quatinho ainda agitado pela presença do estranho”. (p. 19). O tema que aborda é o principiar do amor, não o seu desenrolar, já que o mais corriqueiro é contar uma história com um relacionamento mais consistente, não focar o que ocorre com ele: “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado” (p. 136). O livro provoca estranhamento também porque traz lição de moral: relações afetivas marcam, modificam, estampam e definem os seres vivos.

Além desses aspectos incomuns, o romance relata, após seu término, o retorno dos personagens ao lugar de onde provieram, como oportunidade de reverem seus ninhos e de resgatar partículas compatíveis à sua constituição pessoal. Em vista disso, Elza sofre, porque acabou seu idílio, mas Fräulein não, Fräulein abafa seu sentimento, falsifica suas lembranças: “Dirá que teve um Carlos Alberto Sousa Costa em sua vida, rapazola forte, simpático, que se aproxima dela sob a pérgola do jardim. Depois se afasta com a cabeça bem plantada na gola do suéter, vitorioso, sereno, como um jovem Siegfried” (p. 137). Se Fräulein ensinou alguém, foi a Elza, antes e mais do que a qualquer outra pessoa. E Carlos aprende a usar a razão: com o passar dos dias,

Carlos sentiu que já estava de luto aliviado. Ao abatimento surdo e desespero dos primeiros dias, continuara uma tristeza cheia da imagem de Fräulein. Breve Fräulein irá pra esse sótão da vida, quatinho empoeirado, aonde a gente joga os trastes inúteis. Até desagradáveis. Mas por agora ela apenas

fora viver num quarto andar. Sem elevador. Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto. (p. 144)

O que proporcionou o seu aprendizado foi também o medo de mais sofrimento: “E vinha sempre acompanhada de qualquer coisa cacete: o horror do filho, a mesquinhez dela, a exigência de casamento, do que escapei”! (p. 144). Ele não acreditava que Fräulein tivesse recebido dinheiro. Essa crença aproximava a imagem dela: “[b]elíssima, enriquecida, ai desejo! E não desagradava mais. Fräulein, meu eterno amor!... [...] O ofego dolorido chamava-o à realidade” (p. 144). Buscou na prática dos esportes a fuga para seu estado de tristeza. Canalizou sua energia e passou a interessar-se pelo tempo presente, deixando o passado, para trás, sem guardar rancor. Carlos entende que a “felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive” (p. 73).

E, por último, para amarrar a metáfora familiar em *Amar, verbo intransitivo* é preciso considerar outro aspecto presente no idílio – e que interfere em Carlos, que na metáfora familiar representa a língua portuguesa do Brasil – a situação financeira de Sousa Costa: fazendeiro, com criado japonês e governanta e filho para auxiliar na colocação profissional. Essa posição confortável é desestimulante. Por meio desse personagem ficam inclusos, indiretamente, os escritores, como Mário de Andrade, que almejam algo mais ousado nas Letras; e por meio de Carlos, sentem o resultado decorrente do desejo do outro, em vez de ser do Outro, ou seja, a pressão exercida pela concorrência externa, em nível de reconhecimento mundial.

Na sociedade paulista da década de XX, a expressão de um sentimento legítimo, como o de Carlos, era incomum. Devido ao predomínio ao culto do ter, em detrimento do ser, muitas situações construídas pelo narrador são para representar o desejo do paulistano de parecer, sem precisar sê-lo, porque o paulistano finge um modo de ser e agir. Percebe-se isso na família Sousa Costa, que emprega esse artifício para enquadrar-se na alta sociedade. Quem os ouve contar as coisas, imagina o melhor deles, porque no palco de suas vidas encenam muito bem.

A vida daquela época é mimese de uma fantasia, isto é, as pessoas não viviam, representavam viver. Atuavam diante dos outros, e a matriz de referência estava no imaginário individual; todavia, observando-se o conjunto, pode-se perceber que, juntos, integravam-se ao contexto do restante do país. Assim como iludiam, eram iludidos.

Laura, por exemplo, deixa-se levar por indícios, pois não diferencia o fundamental do acessório. Para ela, Fräulein “é tão instruída”! (p. 62), embora tenha o hábito de “seguir página por página livros e revistas ignorados. [...] Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo”. (p. 48). O próprio narrador sugere a dúvida e a resposta. Pelos traços mentais de Fräulein, vê-se que ela não reflete, porque aceita tudo, e quem aceita tudo, não seleciona, não compara e não se qualifica. Sem critérios não se constrói absolutamente nada, principalmente conhecimento, que é o que parece ser o foco do idílio.

Fräulein e Laura não são muito diferentes, se compararmos as duas em matéria de crítica. Para manter esse mundo fantasiado, Felisberto investe, compra touros, gasta na formação das crianças contratando governanta. “Depois não é barato não! tratei Fräulein por oito contos! Sim senhora: oito contos, fora a mensalidade” (p. 62). Com esse preço, ele acredita que está proporcionando o que há de melhor.

Além disso, preocupa-se em equipar a biblioteca, mas não pelo que ela fosse proporcionar como formação e informação, mas pelo status que pudesse dar o acervo.

O caso é que Sousa Costa, escutando um amigo bibliófilo gabar exemplares caros, falaria pra ele: ‘Olha, Magalhães, veja se me arranja uns desses pra minha biblioteca’. Por isso é que possuía aquele Camões tão grande, aquela *Vita Nueva* em pergaminho, um Barleaus e um Rugendas bom para distrair as crianças, dia de chuva”. (p.73)

Para testar o leitor, o próprio Mário de Andrade emprega ironia. “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”. (p. 73). Ironiza porque sabe que o leitor da época precisava ser influenciado para ler, precisava de recomendações, nem que fossem vazias de significado, mas que tivessem aparência de serem encorpadas. O autor cita o escritor francês, que fez sucesso com seus idílios, repete que imita do francês e repete o nome do autor, ficando assim bem salientado: haveria de ser uma forte indicação, uma dica de obra importante.

A obra de Mário de Andrade deveria se transformar em cilada, arapuca, para atrair leitores. No entanto, não foi o que aconteceu, porque foi considerada difícil a compreensão das metáforas, embora elas fossem o reflexo da sociedade da época, no espelho. Assim, o leitor da época procurou outra imagem para ver, na qual não estivesse presente.

Os personagens saem-se bem, inclusive Carlos, que, por ser autêntico, sofre todas as pressões típicas da sociedade de consumo, daquele que é repreendido por ser diferente. O personagem Carlos pode ser entendido como o representante do próprio autor do idílio, na narrativa: uma pessoa cheia de entusiasmo pela vida sofrendo a repressão do sistema econômico, isto é, que precisa abdicar da própria imagem, da essência do ser para sobreviver.

No idílio, Carlos reluta para não vender a alma, e tenta resistir à pressão, vencendo a dor. Cai e se levanta. Amadurece, aprende a se proteger e equilibrar as pulsões. A trajetória do rapaz poderia ter a força de um mito, porque ilustra, por meio do simbólico, um modelo de conduta. Poderia ser destinado à classe dos intelectuais, aos escritores brasileiros, principalmente.

A metáfora desse mito conteria o ideal que move os escritores, que os faz avançar, apesar de seguir um caminho permeado de tentações e falsos valores. Por mais que seja preciso reconhecer as máscaras que o mundo apresenta, por outro lado, como escritor, não se pode usar outra, se não a sua própria, porque escritor tem que ser autêntico, embora corra o risco de se ferir.

Ao escritor é mostrado, com o idílio, que o mundo é vasto, que sempre há um caminho a seguir, que sempre surge uma alternativa, como houve para Carlos. Assim, a obra passa a fazer parte da história da humanidade, da mesma forma que Carlos, na de Fräulein, no entanto pode emergir a qualquer momento, sendo então repensada, reassimilada, relida, porque o que é marcado pelo simbólico, fica registrado, é memória, podendo ser resignificada.

Em *Amar, verbo intransitivo* não há menção de haver avós, por analogia psicanalítica, então, não há lei que defenda, nem lei que condene a posição do autor. A posição dele é externa ao texto, pois a obra é elevada à categoria de invenção, passando a ser verdade apenas na arte, na ficção.

Essa associação entre verdade e ficção, Mário de Andrade já faz na representação que descreve no início do idílio: Souza Costa calçando as luvas “largou por despedida”, isto é, lançou a palavra ao outro calçando as luvas. A metáfora de Mário de Andrade pode ser assim traduzida: ao mesmo tempo em que, calçando a luva, cobre a mão, tem a representação do processo de narrar. O narrar esconde a mão de quem escreve, porque a escrita é uma luva, isto é, é uma possibilidade de representar uma

realidade, que desnuda estaria sujeita a sofrer o efeito do tempo frio e enrijecer-se, a ponto de perder a flexibilidade.

A mão sendo a parte do corpo que é empregada para conduzir a posição da letra, que mediante as combinações, compõe palavras, é então, resguardada. As luvas são uma metáfora de proteção e também de algo sofisticado que pode ser empregado como elemento estético; a mão, por sua vez, é a metáfora do agente da ação, a qual estará protegida com a luva. A mão desnuda também conduz palavra, mas pode ser facilmente atingida, fato que pode interromper o processo de criação.

Em vista disso, Mário de Andrade sugere a luva, porque ele, pelas condições intelectuais que possui, sente-se vestido, dotado de proteção, não se considera alguém que tem mão e palavra desprotegidas, porque ambas possuem suporte a ponto de gerar ação. Essa modalidade de construção exige o desdobramento das partes, a fim de construir um sentido, processo semelhante ao do sonho. No momento em que o leitor não consegue juntar os fragmentos, para formar um todo, não compreende o sentido e considera a criação de Mário de Andrade estranha. No entanto, nesse estranhamento, se encontra o familiar também, só que precisa ser reconhecido, esse reconhecimento inconsciente.

E assim a narrativa, seguindo o curso, acompanha as pulsões, isto é, as forças que desencadeiam processos e direcionam os rumos da vida, os destinos do ser humano enquanto vivente e que produzem diferentes afetos. O que leva o narrador a pensar sobre a necessidade de abordar o assunto “aprendizagem de linguagens” é a percepção evidenciada no cotidiano, na ação das pessoas, uma vez que o ser humano do século XX abafa as emoções, não consegue controlar os afetos, os quais se manifestam em sintomas doentios, como angústia, pânico, melancolia, ódio, etc. A narrativa também é repleta de sintomas que ecoam na realidade vivida pela sociedade paulistana da época: de um vazio existencial, de falta de sentimento, de calor humano, de equilíbrio. A linguagem recalcada também fala: é a metáfora da luva, outra vez se manifestando.

Considerando os estudos de Freud, que o primeiro afeto a se manifestar no ser humano é o amor narcísico, o qual tem como objeto amoroso a própria imagem, mas que aos poucos, muda o foco para um objeto externo, que provoca angústia, e a partir dela muitos outros afetos, na obra de Mário, o foco é um amor narcísico, porque, primeiramente, seu olhar amoroso recai sobre seu processo criador, ou seja, sobre sua

criatura, cujo nome é *Amar*, verbo *intransitivo*. Em segundo lugar, o amor, sendo um processo que gera ação, pelo autor é classificado como verbo, e intransitivo, porque não tem seu objeto no mundo externo, mas no interno, ou seja, no inconsciente. Em terceiro lugar, seu olhar enfoca uma representação desse amor narcísico no enredo, o qual projeta seguindo esses moldes o amor de Carlos por Fräulein, e dela por ele. Esse amor, embora adquira aparência de amor objetal, não o é, em vista de que ambos os personagens visam solucionar conflitos que fazem parte do mundo inconsciente de cada um deles. Elza busca no amor estabilidade financeira, por isso o romance de Carlos e Elza não passa de um afeto disfarçado, que os personagens pensam que é amor. No entanto, o amor do idílio está mais acima do que os olhos veem. O amor encontra-se na compreensão metafórica das representações, de que o autor faz uso.

O próximo capítulo vai tratar da representação dos afetos no filme *Miss Mary*.

## 6 A REPRESENTAÇÃO DOS AFETOS EM *MISS MARY*

### 6.1 A PRESENÇA DE *AMAR*, *VERBO INTRANSITIVO* EM *MISS MARY*

*Miss Mary* (1986) é uma obra que compartilha situações apresentadas em *Amar, verbo intransitivo* (1927), mas também apresenta uma adequação do enredo ao contexto social da década de 30, ilustrando o modo como se integrava o ser humano à sociedade da época, bem como a maneira de reagir, frente às situações que estão entre o mundo “real” e o mundo “ideal” – demonstrando frustração, revolta, devaneio, retração, desejo de destruição ou adaptação.

A primeira impressão surge, já na primeira frase do texto, a qual causa um estranhamento, porque, estando na voz passiva, oculta o agente da ação: “**A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor**”<sup>4</sup> (p. 19). De início, a cena lança duas interrogações, que vão prender a atenção, porque o leitor vai querer saber: quem abriu a porta, e qual o motivo pelo qual os dois saem do quarto.

Quem abriu a porta, a oração não revela, mas quem saiu, sim. O primeiro nome declarado é o de Sousa Costa, porque é ele que calça as luvas, enquanto fala o que sente nas mãos: “**Está frio.**” A moça, parece concordar com Sousa Costa porque responde “**muito correta e simples**”. Essa exteriorização “**muito correta e simples**” é responsável pela primeira imagem mental que se pode construir de Elza. Parece ser uma

---

<sup>4</sup> Com essa frase, temos como exemplificar o processo psíquico da primeira projeção (o zero de Lacan, e o significante de Saussure) que – se ocorrer repetição desse sentido – faz nascer o significado para a Linguística (Saussure) e o Um para a Psicanálise (Lacan). Assim: no momento em que o leitor encontrar o sentido para “A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor”, terá surgido o sentido, em cima do qual, ocorrerá a tessitura dos fios que conduzem às tramas da narrativa. Na Literatura, a repetição é entendida como uma forma de intertextualidade; e, entre as artes, como intermedialidade.

senhora séria, que distribui o peso do corpo em ambos os pés, que postas as mãos sobre seu ventre, com os dedos entrecruzados, como se junta a mão quando se reza, e que mantém o olhar voltado para baixo, sem fixação, numa atitude de submissão.

Ela comenta: **“Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo”** (p. 19). Com a resposta, ela demonstra conhecer o inverno paulistano. Mas, mesmo assim, isso não é motivo para Sousa Costa se alongar na conversa, porque estende a mão para se despedir, mostrando um comportamento impessoal, sem intimidades, sem emoção.

Mas ela, **“lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia”** (p. 19) e questiona: **“E, senhor... sua esposa está avisada?”** (p. 19). Neste momento, ela realiza o primeiro enfrentamento com Sousa Costa. Inicia de forma cautelosa, percebe-se isso pela conjunção “e” e as reticências colocadas após a palavra “senhor”, como quem não quer ofender, mas que precisa se certificar: **“sua esposa está avisada?”** (p. 19) Elza deve estar olhando nos olhos de Souza Costa.

Com essas falas, um acordo entre os dois é vislumbrado e o local torna-se suspeito “um quarto de pensão”, porque assuntos sérios são tratados em salas ou escritórios. No entanto, o fato de Sousa Costa estar **“calçando as luvas”** ao sair no corredor, transparece que houve franqueza lá, porque as mãos foram exibidas, e o fato de expô-las, revela descontração.

Mas, com a dúvida (sobre se a esposa tinha sido avisada), a reação, marcada com o ponto de exclamação **“Não!”** depreende-se que Sousa Costa se alterou, ficou tenso e taxativo, traindo-se, porque o motivo que levava a governanta a casa, não havia sido compartilhado com a esposa dele. Essa decisão individual corrobora o comportamento masculino da época: centralizador, até porque ele espera uma demonstração de compreensão por parte de Elza: **“A senhorita compreende... ela é mãe. Essa nossa educação brasileira... Além do mais, com três meninas em casa!...”** (p. 19).

A colocação de Sousa Costa **“A senhora compreende...”** revela que ele age tentando envolver emocionalmente a mulher, porque sua fala é quase uma súplica (as reticências sugerem a pausa que Sousa Costa precisa para direcionar o olhar suplicante a ela: “Por favor, compreenda!”. E, se ainda ela não tiver entendido pelo olhar e pelo tom da voz, Sousa Costa reforça, argumentando: **“ela é mãe”**. Sobrepondo ao argumento anterior, ainda intensifica: **“Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...”** (p. 19).

Como a súplica e olhar suplicante não causaram comoção, Sousa Costa, desfaz a ação do Estado, no sentido de ser ineficaz e interferir negativamente na formação sexual do cidadão: **“Esta nossa educação brasileira”**, então, apela, outra vez, ao emocional dela: **“Além do mais com três meninas em casa!..”** sugerindo que a segurança das meninas se estabelece por meio da orientação masculina. No entanto, Elza permanece insensível e não se entenece e ainda lhe recomenda: **“Peço-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para o bem do rapaz”** (p. 19).

Pela forma ríspida, como ela usou as palavras, Sousa Costa percebe sua dureza de caráter, era do tipo que não se comove facilmente. No entanto, ele relutou, mais uma vez, falando calma e pausadamente: **“Mas senhorita...”** (p. 19). Ela ainda respondeu, de forma mais clara e seca, para fragilizar e impedir revanche: **“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 vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais, nada menos. É uma profissão”** (p.19).

Sousa Costa, ao perceber a postura ereta dela, já que **“falava com a voz mais natural desse mundo, [...]com certo orgulho que Sousa Costa percebeu sem compreender, olhou pra ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu”** (p. 19). Sousa Costa vinga-se ao pensar uma coisa e fazer outra. Além disso: **“Pâam...”** bate a porta muito forte, num estrondo que ecoa ao rebater na parede. Esse estrondo é possível depreender na leitura em decorrência do primeiro “a” acentuado, com acento circunflexo, que marca o som fechado. O eco é marcado pela repetição dos “as” e das reticências; e o tremor é o primeiro som emitido com o fechamento da porta. Com essa reação impulsiva de ira, Souza Costa atinge também os ouvidos de Elza, desejando que o eco entrasse em sua mente e desestabilizasse seus pensamentos, transformando-os em bolinhas minúsculas e desconectadas; tornando sua cabeça um chocalho. Ele estava possuído pela ira, mas Elza já estava se estabilizando: **“Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivantina, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck”** (p. 19). Elza representa, nesta cena, a frieza, a insensibilidade, o egocentrismo; e, Souza Costa, uma gradação: a paciência, a insistência, o desagrado, a ira, a explosão.

Em *Miss Mary*, a curiosidade do espectador também é ativada já na primeira cena, como em *Amar, verbo intransitivo*. No entanto, a câmera começa focando a mansão da família, localizada em Buenos Aires, Argentina, no verão de 1930, e, em seguida, em câmera lenta, é mostrada a janela do quarto das crianças, enquanto se ouve suas falas melodiosas, repetindo uma oração dirigida pela governanta Justin.

Na sequência, vê-se o quarto, muito amplo, pintado de branco, com alguns quadros pequenos, presos à parede. A primeira pessoa a ser vista é Justin rezando, depois, duas meninas (Teresa e Carolina, a Isadora Duncan – como ela se apresenta a Miss Mary, porque se imagina atriz) ajoelhadas rezando também. O afeto que transparece é de devoção e harmonia.

Acabada a oração, os pais entram no quarto (vestidos a rigor, de branco) para dar boa-noite às meninas, porque estão de saída para uma festa de comemoração de vitória política. A mãe beija as meninas, pedindo que não lhe estrague o penteado. O pai explica o motivo da festa: êxito político de Uriburu. A governanta felicita o fazendeiro, educadamente, pela vitória. Uma das meninas pergunta à governanta quem é Uriburu, e ela explica: “um general muito importante e o seu adversário é um malfeitor para meninas”.

Na saída da governanta, a menina pede para a porta do quarto ser deixada aberta em virtude de ter medo. A governanta responde: “Você tem que vencer os seus medos”. A menina, então vai deitar na cama com a irmã, e as duas principiam a cantar uma canção religiosa até adormecerem. Os afetos presentes nessa cena são dedicação e benquerença, regredindo para sensação de desamparo, direcionando-se, em seguida, para apego, emotividade e devoção, e retornando ao afeto do conforto e da tranquilidade.

Na segunda cena, aparece o General Uriburu sendo homenageado durante a comemoração da sua conquista. O afeto presente é a popularidade, a simpatia e a predileção. O tempo dedicado a esse cenário é curto, apenas para demonstrar o período político que marca a época do filme.

Na terceira cena, aparece Miss Mary, em seu quarto modesto, arrumando sua mala para partir. Enquanto ela arruma suas roupas, vê a coluna social do jornal, com a publicação dos casamentos, atitude que transparece seu interesse em atingir a estabilidade, por meio de um casamento promissor.

Na sequência, já se pode vê-la chegando a Buenos Aires, de trem e, à sua espera, está o irmão do fazendeiro (administrador da estância) em cuja família ela desempenhará a função de governanta. Quando ela chega à Argentina, é verão de 1938. Os afetos que se podem depreender são: expectativa e confiança, por parte de Miss Mary, em oposição, cordialidade, segurança, estabilidade, por parte do administrador Ernesto.

A aparência física de ambos é boa e discreta, as vestimentas são adequadas à profissão de cada um e ao contexto de onde provêm: ela está de vestido bege, chapéu e sapatos, é elegante e natural, um pouco tensa, está preocupada com seus pertences, é disposta, decidida, simpática e misteriosa; Ernesto veste roupa estilo pampeiro: botas, bombacha, chapéu; é fumante e parece próspero, seguro, despreocupado, é cordial e educado, porta-se com respeito e sua fala tem caráter investigador, é um homem emocionalmente independente.

A cena seguinte mostra a recepção à Miss Mary, na casa da fazenda, que é feita pela esposa do fazendeiro, Mecha, a dona da casa: uma mulher elegante, requintada, bonita, inteligente, sincera, cordial, de senso prático e organizado, mas tensa e infeliz. Ambas comentam a situação política mundial, que gera receio, devido ao medo da guerra, de Hitler, mas esperança de não passarem por aquilo, vive nelas. A casa é mostrada à Miss Mary, os cômodos, a sala de jogos para dias de chuva, os quartos.

Enquanto caminham, diz o nome dos empregados (Cipriano, Martinez), faz elogio à beleza de Miss Mary: “You are too pretty to be a governess... May I ask you why didn't you marry?”, mostra o compartimento em que chora quando está triste – fato que causa estranhamento à governanta. Em seguida, dirige-se ao jardim, apresenta-lhe sua sogra, Mamá Victória, uma senhora de idade, elegantemente vestida, um pouco gorda, que, naquele momento, reza o terço; percebe-se devoção e satisfação no seu semblante. Ela também apresenta à Miss Mary, seu pai, el Abuelo, um senhor de estatura alta, magro, vestido elegantemente, calmo, que está apreciando o jardim – seu semblante estampa abandono e dependência, como afeto; seus três filhos: Teresa, Carolina, que se apresenta como Isadora Duncan, e Jonny, são jovens ternos, mas refletem como afeto carência afetiva, pretensão e a dependência. Durante o almoço, percebe-se a rotina da casa: todos à mesa e respeito por esse ato.

Apenas nessa cena ocorre a conversa sobre o contrato com Miss Mary: é o momento correspondente ao início de *Amar, verbo intransitivo*. Até essa passagem Miss Mary e Elza não se assemelham. E, os afetos, no romance, referem-se à frieza de Elza e à ira de Sousa Costa; mas no filme, essa cena tem mais relação com demonstração de autoridade e de submissão.

Além disso, na película, a conversa com a governanta acontece no escritório da família, diante dos olhos do espectador: Miss Mary senta diante da mesa do fazendeiro e ouve as recomendações **“as meninas devem ser constantemente vigiadas, porque os homens não são confiáveis, e porque elas precisam ser educadas para o casamento; então: muita religião e disciplina; se for necessário, pode ser usada 'la varilla'”**. O assunto é sério, no entanto, a governanta interroga se não é seguro na Argentina. Ao que o fazendeiro responde: “Nenhuma mulher está segura enquanto houver homens”. Quanto a castigar as meninas, ela diz que prefere não precisar fazê-lo. Por causa da situação de insegurança, a educação das meninas é a preocupação maior naquela casa, porque objetiva prepará-las ao casamento. Já em *Amar, verbo intransitivo*, a preocupação é com o casamento do filho homem.

Em ambas as obras, os fazendeiros são mulherengos e as governantas sonham casar. Cada uma usa seus artifícios: para isso, Fräulein acumula dinheiro e, caso não consiga casar com alguém que tenha posses, pensa montar um lar, com o dinheiro que juntar; já Miss Mary, tenciona contrair matrimônio com alguém que se apaixone por ela e tenha posses. Em síntese, a energia dispendida de ambas está voltada ao casamento. Os afetos que emergem são desejo, pretensão e estabilidade.

Com relação à família argentina, pode-se perceber que é abastada, porque a casa é grande, bem conservada e bem mobiliada. Já, em *Amar, verbo intransitivo*, não se tem essa certeza, porque a família mora em um “casão” (p. 20), em que se percebe um “silêncio pomposo” e “pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins” (p. 20). Os atributos requintados são características do silêncio e do jardim, não da casa; além disso, janelas escancaradas não são vistas em *Miss Mary*. Comparando as duas residências, percebe-se que em *Amar, verbo intransitivo*, a família é mais modesta do que a de *Miss Mary*.

No entanto, o que ambas têm em comum é que desempenham o papel de abrigo familiar, de refúgio. Em *Miss Mary*, a insegurança é relacionada às mulheres, como alvo

de ataques, o que se percebe nas palavras do fazendeiro: “Nenhuma mulher está segura enquanto houver homens”. Esse sentimento também transparece no comportamento da filha, que tem medo de ficar no quarto com a porta fechada, sem a presença de um adulto. Em *Amar, verbo intransitivo* a insegurança está presente na relação com as mulheres: “E o pior perigo são as amantes! São crianças, levam a sério essas tolices, principiam dando dinheiro por demais... e com isso vêm os vícios! O perigo são os vícios! E as doenças! Por que que esses moços andam desmerecidos, moles?... Por causa das amantes!” (p. 61-62). Em ambas as obras a falta de segurança pode ser entendida como um problema social relacionado às relações interpessoais. Embora haja esse problema da insegurança para mulheres e outro causado por mulheres, a governanta Miss Mary não se sente insegura na Argentina, nem Elza é menosprezada por ser prostituta.

A segunda cena de *Amar, verbo intransitivo* inicia situando o leitor em um dia da semana: terça-feira, dia em que Elza chega à casa dos Souza Costa: “Terça-feira o táxi parou no portão da Vila Laura. Elza apeou ajeitando o casaco, toda de pardo, enquanto o motorista botava as duas malas, as caixas e embrulhos no chão” (p. 19). Nesse momento, há uma ampliação da descrição do personagem Elza, em que ela reafirma a preocupação pessoal em manter boa aparência, pois ajeitou o casaco pardo, de cor discreta. Além disso, ela chega sozinha, de táxi, e dá mostras de mulher independente, pois “discutia o preço da corrida” (p. 20) e também define o preço: “É muito. Aqui estão cinco. Passe bem. Ah, a gorjeta...” (p. 20).

Dar gorjeta era uma maneira de mostrar que vinha do estrangeiro, que vinha de outra cultura, uma maneira de mostrar superioridade, pois, embora mulher que andasse sozinha, ela sabia negociar em seu favor, ou seja, não precisava da figura masculina para representar-se, tinha autonomia, tinha voz e atitude “Deitou quinhentos reis na mão do motorista. Atravessou as roseiras festivas do jardim” (p. 20).

Para Elza, a vida tinha espinhos, e estava acostumada com eles “Atravessou as roseiras festivas do jardim”. Elza “era esperada” (p. 20) pela dona da casa e pela filha mais velha do casal: “A governanta está aí! Mamãe! A governanta está aí!” (p. 20). Como as malas já haviam sido carregadas para dentro do “casão”, dona Laura respondeu à filha: “Já sei, menina! Não grite assim!” (p. 20). Mas pela representação das falas, o tom das vozes era o mesmo: estridente, como de um “xilofone” das duas. Assim, a cena principia e finda com a mesma palavra: “terça-feira”; a época do ano, da

primeira cena é “fins de inverno” e, nesta segunda cena, “dia primeiro ou dois de setembro” (p. 20).

Por outro lado, em *Miss Mary* a chegada da governanta é de trem, no verão de 1938, e o primeiro passageiro a desembarcar é um homem. Em seguida, Miss Mary desce sozinha, usando vestido bege sem cavas e chapéu. Quem a espera é o irmão do Alfredo, o administrador da fazenda, o qual se responsabiliza pela bagagem da moça.

Da estação de trem até a casa da família, eles vão de charrete, uma carruagem puxada por cavalo. A estrada é de chão, o solo é plano, o que permite ter uma visão ampla da paisagem, que é bela. O afeto que transparece é a naturalidade, a organização, o gosto, a gentileza.

Essas alterações mostram que a forma pela qual foi produzido o filme foi também um trabalho criativo, em que há a presença da intermedialidade. Além disso, as representações visuais se ajustam ao conteúdo escrito da obra literária por meio de representações afetivas, que, por não terem uma linguagem própria, necessitam da linguagem metafórica para se representar.

Por exemplo, Elza assume um comportamento tão rígido e tão materno, que além de ter sido associada a uma Fräulein, a uma professora prostituta, poderia ser ainda representada por uma imagem, por uma escultura, por uma efígie, por uma pintura, por uma estampa, por um ícone, ou seja, por qualquer elemento cultural que apresenta suas características afetivas. E esse foi um trabalho realizado por María Luisa Bemberg, em 1986. A criação filmica dela, *Miss Mary*, associou a personagem principal a um dos nomes que tem uma santa muito venerada na América Latina: a Virgem Maria, a qual é percebida como um ser protetor, na versão feminina.

Assim, pela intertextualidade é possível tomar conhecimento da representação metafórica em seu processo palimpsesto, proveniente das mais remotas formas de entendimento e jogá-la no tempo e no espaço que se quiser imaginar e construir significados diversos para esse elemento significante.

Vejamos, agora, os personagens em *Miss Mary*.

## 6.2 OS PERSONAGENS EM *MISS MARY*

Para falar sobre os personagens de *Miss Mary*, é interessante iniciar com as governantas, porque elas estão presentes em mais da metade das cenas do filme. A primeira governanta a aparecer é Miss Justin: mulher madura de origem mestiça, com traços rústicos e marcada pelas consequências do desprovimento econômico, percebe-se isso em seu sorriso, pela modéstia em seu modo de se vestir e pela profissão que desempenha. Sua atuação é breve, mas mostra a boa educação das crianças que estavam sob seus cuidados, o modo gentil de relacionar-se com elas, o capricho demonstrado em seus afazeres e o espírito religioso que transmite.

A segunda governanta é Miss Mary Mulligan, mulher madura de origem inglesa. Vai à Argentina para arrumar casamento, enquanto desempenha a função de governanta. Para isso, veste-se bem e mantém um comportamento recatado. Sua atuação é longa porque é a personagem principal. Logo no início da película, ela apresenta seu temperamento disciplinador, quando as meninas lhe dão de presente de boas-vindas um frasco de perfume com urina dentro. Miss Mary abre o frasco, aproxima-o do nariz e cheira. Horroriza-se com o odor e percebe a intenção das duas em testar sua compostura. Carolina e Teresa mantinham os olhos brilhantes de excitação presos na recém-chegada. A reação de Mary foi questionar: “Esse é o perfume que é usado na Argentina?” As meninas sentem-se duplamente envergonhadas: primeiro por terem agido de má fé com a governanta que acabara de chegar; e, segundo, porque o que ela dissera descartava a possibilidade de usar o presente, além de colocar a urina no patamar dos perfumes usados pelos argentinos.

A família Bordegain é sofisticada no modo de se vestir e no de agir. Possui boas condições econômicas, fala, além de espanhol, também inglês. A esposa de Alfredo é nomeada “Madame” ou “madre” quando se referem a ela; toca piano e realiza trabalho missionário, além de ser esposa, mãe, nora e filha. Ele estudou na Inglaterra e é criador de gado. Moram, na casa, o pai de sua esposa e a mãe dele. O casal tem três filhos: Johnny, Carolina e Teresa.

O irmão de Alfredo, Ernesto Bordegain, é o administrador da estância. É solteiro, fala apenas espanhol. É ele quem recebe a governanta na estação de trem. Há também mais alguns empregados.

A década de 1930, na Argentina, foi um período tenso para o governo e para o povo, em razão das mudanças que precisavam ser postas em ação para melhorar a qualidade de vida do povo argentino. No entanto, essas medidas fragilizaram o país, na questão da segurança, porque a população sentia-se ameaçada e desprotegida, fato que provocou as atitudes preventivas, semelhantes às que Alfredo elegeu para conduzir sua família, no filme. Por exemplo, ele investiu em educação, buscando modelo europeu, visando estabilidade financeira e emocional para sua família.

No entanto, o que desequilibrou o resultado desse projeto foi a mudança do contexto político mundial, para o qual Alfredo não estava preparado, porque as mudanças abrem possibilidades profissionais às mulheres, dando-lhes liberdade, tanto para escolher a profissão quanto para escolher cônjuge, mas também colocam-nas em situação vulnerável, porque, ou se ocupariam com o trabalho doméstico ou disputariam com os homens, o campo profissional. Esse conflito de interesses e perspectivas origina os problemas da família no filme.

Para exemplificar, pode-se elencar o caso da sua esposa talentosa, que encerra sua “carreira” assim que dá à luz aos filhos, para então terceirizar a educação deles, e não desenvolve nenhuma atividade profissional, nem antes nem após a formação de sua prole, apenas trabalho voluntário, a serviço da religião. Ela, estando no meio do processo de mudança, já sente as consequências da influência feminina no campo masculino. Uma ocorrência que mostra isso, no filme, é a presença da vizinha (que não tem marido), que sai sozinha de casa, dirige carro, faz negócios e os relata aos ouvidos masculinos, tornando-se interessante porque está radiante e cheia de energia, o que atrai olhares.

É interessante destacar, também, que a forma como Alfredo se reporta à esposa, chamando-a de Mecha (pronuncia-se de forma muito semelhante à profissão em francês: *métier* [metje]). Esse jogo de palavras pode ter tom sarcástico, técnica empregada pela diretora do filme e também por Mário de Andrade em *Amar, verbo Intransitivo* (Fräulein é profissão), para chamar atenção ao modo pelo qual os personagens atuam. Mecha tem talento, mas está ultrapassada por não o compartilhar. O

serviço que deixa de fazer em seu lar abre espaço para entrar um profissional que acaba sendo objeto amoroso. E isto o filme também mostra: quem desempenha um bom trabalho conquista afetos amorosos. Na cena da partida de Miss Mary, percebe-se isso facilmente, pois Johnny, Carolina e Terry choram de saudades antecipadas. Já, a mãe das crianças, cultivava um modo frio e distante para com seus filhos, o que os torna carentes.

Outro exemplo, que ilustra esse período de transição, refere-se ao que vivem os filhos do casal, no filme. Johnny, por ser homem, coloca-se profissionalmente como militar, no entanto, porque não lutou por esse ofício, sente-se deslocado. E, com relação ao lado afetivo, casou-se, embora tendo esposa e filhos, não sente o amor que provém desses laços. Johnny sente o problema e o mascara. Já, as meninas manifestam dupla insatisfação: a primeira, porque não querem casar, para não ter marido, e a segunda, porque não querem assumir uma casa nem ser mãe. No entanto, elas se desgastam ao verem que, pela educação que tiveram, o casamento era o futuro preparado para elas, como fora com a mãe e a avó.

### **6.3 RELAÇÕES (IN)DISCIPLINADAS EM *MISS MARY*: O MEDO, A REPULSA, O RISO E O AMOR**

No filme *Miss Mary* predominam os modos disciplinados de comportamento, mas há algumas ocorrências em que é exibido um modo anormal de reagir. A primeira ocorrência que se pode elencar é relacionada ao medo. Como exemplo, pode-se citar a preocupação excessiva em conferir se não havia alguém escondido nos quartos, nos armários, no quintal da casa, e que poderia agredir suas filhas e desvirtuá-las a ponto de, no futuro, não conseguirem se casar. O medo devia ser decorrente da instabilidade política e econômica da época, em que se planejava oferecer melhores condições à classe popular, o que era visto pela elite como ameaça. Assim, a família vivia constantemente amedrontada, por isso as crianças e os idosos rezavam pedindo proteção divina. Há duas cenas que salientam essa ação: uma com as crianças rezando em voz alta e outra com Mamá Victória rezando silenciosamente o terço, sentada nas proximidades do jardim da mansão. Em outros dois momentos as meninas tentam

afastar o medo: em um, dormindo juntas na mesma cama, e em outro, cantando uma canção em voz alta.

A segunda situação é relacionada ao choro. Miss Mary chora quando escreve à sua mãe contando como foi seu primeiro dia na casa dos Bordegain: ela mente para não deixar sua mãe preocupada, diz que está bem e satisfeita com o novo emprego. Ela também chora quando dá retorno à carta que sua mãe lhe escreve e quando tem de deixar a casa onde trabalhava. A esposa de Alfredo, Mecha, alimenta um modo depressivo de ser e, para isso, utiliza um compartimento da casa para chorar quando está triste: chora de raiva e descontentamento e também ao ver seu marido traindo-a. Terry chora por ser triste demais o final do conto *Rey Lear*. Carolina chora quando Miss Mary bate em suas mãos com “la varilla”, por ter se comportado indevidamente. Johnny chora quando Miss Mary vai embora. O choro de Terry adquire tom de súplica quando Miss Mary se vai e quando manifesta desgosto por casar “Yo no me quiero casar”.

A terceira circunstância é voltada ao sentimento de repulsa. Miss Mary sente muito nojo do odor de urina, ao cheirar o franco de perfume presenteado a ela. Ela olha com asco o rapaz, a quem chama de “nativo”, embora ele a tenha levantado do chão. A governanta orienta Terry e Carolina para sentirem repulsa por beijo na boca entre meninas e por moscas, dizendo que atrai o mal. Carolina sente repulsa ao saber que, na história, o *Rey Lear*, o rei duvidou do amor que uma filha sente por seu pai. Mecha demonstra aversão à presença da mulher que chega à festa desacompanhada de marido. Terry manifesta aversão ao casamento em razão de haver a possibilidade de receber sementes de bebê em seu corpo, de seu futuro marido. Abuelo afugenta a mosca que tenta pousar em seu olho e sua filha esmaga-a com o matador de insetos.

A quarta situação relaciona-se ao riso. Alfredo ri quando fala de fatos engraçados, quando se sente excitado e quando ridiculariza alguma coisa. Sua esposa sorri para ser gentil. Miss Mary ri de felicidade e Johnny sorri por estar enamorado. As meninas sorriem enquanto dançam, Abuelo e Mamá Victória quando lembram de seu passado, e Alfredo e sua esposa, enquanto assistem suas filhas dançar. A prostituta mescla um sorriso com um suspiro e meio orgasmo, em um desabafo: “si llueve por lo menos va a refrescarse”.

E, como última ocorrência, há o amor. Esse afeto está presente de forma muito sutil nos relacionamentos do filme, é um sentimento muito moderado na sua

manifestação que chega ser lido como bem-querer. É mostrado como um modo de viver amigável. O amor sentido de forma mais intensa foi Miss Mary que despertou em Johnny e depois ele, nela. Terry e Carolina recusam-se a casar porque não encontraram esse sentimento, já que não experimentaram a força da paixão. Abuelo recorda um amor vivido, que toma forma de saudade boa. Ernesto encontra o amor e casa-se com uma mulher madura que estava sem marido.

Assim, é dessa forma que se podem resumir as relações (in)disciplinadas em Miss Mary.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* E O FILME *MISS MARY***

Porque o texto é “o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113), em cuja construção está a revelação do funcionamento de uma ideologia, que segue e define a lógica do imaginário, e também porque “as escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural e político [...] [que] o texto é escrito, e não por causa deles” (PAGEAUX, 2011, p. 113).

Assim, a tradução literária pode direcionar traduções por diferentes vieses: tradução e interpretação por meio de outros signos da mesma língua; dos signos verbais por meio de outra língua; e dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais, a chamada intersemiótica. A tradução que ora se enfatiza é a intersemiótica, uma vez que se analisa, no presente momento, uma obra literária adaptada para um filme, cujo título é *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade para *Miss, Mary*, de María Luisa Bemberg, buscando-se entender como e por que a diretora se valeu do uso de ícones, índices e símbolos, empregados no filme, para motivar a mente interpretadora a uma possível conexão ou correlação entre ambas as obras em que se passou dos signos verbais a uma linguagem audiovisual de cinema.

O foco de estudo visou demonstrar também que a relação entre as obras não se dá apenas pelo direcionamento à fidelidade ao texto fonte, como uma repetição de uma obra anterior, mas que ocorre porque no filme é feita uma referência ao texto fonte, o que vem a ser outra construção interpretativa, uma vez que “o texto literário é um signo com múltiplas interpretações possíveis [...] e pode motivar inúmeros interpretantes” (ESPÍNDOLA, 2008). Em vista disso, a atualização do signo literário em um filme pode ser vista como a materialização da leitura em cena, o que proporciona a percepção da potência sígnica como ato interpretativo, que pode acrescentar elementos ao texto de

referência, que não exige que o leitor conheça o original, tornando-se uma obra de arte independente, segundo Espíndola (2008).

Observando-se alguns aspectos na tradução intersemiótica do idílio *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade para o filme *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg, vê-se que o filme se apresenta bem menos “fiel” à obra original se compararmos à obra literária de 1927, o que é esperado em uma “tradução” dessa natureza.

Por exemplo, em *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg (1986), alguma fidelidade é percebida no enredo, que apresenta muitos traços de semelhança com o original, o que caracteriza ser a tradução de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. O primeiro sintoma é a casa sofisticada da família, que direciona o foco para a elite; o segundo, crianças sendo educadas por uma governanta estrangeira; terceiro, orações e canções da religião católica; quarto, o fato de ser rapaz o primogênito e haver duas meninas (no idílio eram três) na constituição da prole; quinto, a profissão de fazendeiro, do chefe da família; sexto, a esposa ter pouca ocupação no lar; sétimo, as tarefas ensinadas pela governanta; oitavo, o contrato firmado; nono, a intenção da governanta de arranjar casamento; décimo, o envolvimento amoroso entre o primogênito e a governanta; décimo primeiro, o rompimento do namoro e o afastamento da governanta; décimo segundo, o reencontro entre a governanta e o primogênito; a união do primogênito com mulher de sua classe.

As alterações encontram-se na mudança da ordem dos episódios e na inclusão de outros, para adequar o filme ao contexto histórico retratado pela diretora Bemberg (1930). Podem ser enumeradas as seguintes: o início do filme, a origem da governanta, a quantidade de meninas, a etnia dos elementos da família, a quantidade de empregados, o nível de prosperidade da família, o local onde o contrato é firmado, a presença/ausência de avós, o local da residência da família (cidade/estância), a presença/ausência de um administrador, o nível de polimento dos elementos da família nas relações interpessoais, o nível de polimento das governantas (*Miss Mary* é bem mais gentil e instruída que a Elza, de *Amar, verbo intransitivo*).

Elza se parece com descendente de alemães, porque sua pele possui tom bem claro, que ao menor esforço, ruboriza-se; a pronúncia das palavras em alemão segue as regras de dicção do idioma; conhece a literatura alemã; as roupas que ela usa são muito bem cosidas, com um corte requintado, o que proporciona relacioná-la a uma pessoa

muito controlada em seus atos: sabe quando deve falar, quando deve calar, quando sorrir, e, se preciso for, chorar. O personagem Miss Mary também foi bem escolhido, representando os ingleses, porque sua pele é clara, como a de ingleses; seu sotaque, ao falar inglês, é natural; seus modos são educados e seu comportamento é de compostura; é instruída e conhecedora da literatura inglesa, já que lê contos de Shakespeare para as crianças.

A fisionomia de Carlos e de Souza Costa está bem caracterizada por serem brasileiros, pois mostram a sua descendência, que é africana (caracteres físicos) e portuguesa (sobrenome). A descendência africana deles, em *Amar, verbo intransitivo* é mascarada pelos personagens, mas também é ressaltada. É disfarçada por Sousa Costa com uso de brilhantina “Sousa Costa usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos. Aliás, todo ele era um cuitê de brilhantinas simbólicas, uma graxa [...]” (p. 26), escondendo o encaracolado dos cabelos; mas salientada por Carlos com a canção “Tatu subiu no pau...[...] lagarto lagartixa Isso sim que pode ser” (p. 22), que fora tema em um Carnaval daquela época. O sobrenome de família consegue mascarar a origem africana e salientar a portuguesa, que é europeia. Mas, embora os portugueses sejam europeus, Sousa Costa está em dupla desvantagem, porque “Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também” (p. 38). Essa representação foi muito bem-feita no texto, tanto que demonstra as alternativas usadas pelos brasileiros para se acomodar frente ao mundo dito civilizado, amenizando seu constrangimento.

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 enluram. (ANDRADE, 2008, p. 20)

Os personagens Johnny e Alfredo também revelam seus traços ameríndios e europeus. Dos indígenas, os traços físicos e, dos europeus, o sobrenome Bordegain. No entanto, “sua desonra”, os dois conseguem disfarçar muito bem, porque a cor da pele e o sobrenome de família não os condena.

No filme *Miss Mary*, Bemberg também se reporta a esse problema das etnias marginalizadas. É possível deduzir que a família Bordegain tem traços indígenas, pela cena em que Johnny está conversando com Miss Mary e ela solicita que fale com ela em

inglês. “É que me sinto um estrangeiro falando inglês”. Ela, então lhe questiona: “E em espanhol?” Ele responde: “Também”.

Essa confissão revela que ele gostaria de se expressar na língua materna da América e desejava que ela tivesse reconhecimento diante do mundo. Em outra cena, em que Miss Mary está dançando e cai ao chão, um rapaz assiste-a para se levantar e oferece-se para dançar com ela. Ela responde: “Fora, nativo”. Com essa cena, Maria Luisa Bemberg mostra que o desprezo pelo indígena tem origem europeia, assim como os demais modelos de rejeição, porque, até então, na cena do filme, o nativo estava confortável. O gesto de gentileza dele foi atacado covardemente por quem se considerava vinda do mundo civilizado.

Uma vez que, *Miss Mary* e *Amar, verbo intransitivo*, dialogam na temática, pode-se recorrer ao texto de Mário de Andrade para citar duas razões que levam as pessoas a reagirem assim como agiu Miss Mary. A primeira delas é que

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 desse globo, com expressiva justeza adjetivadora, chamado de terráqueo (ANDRADE, 2008, p. 58).

E a segunda delas diz respeito ao seguinte:

Mas essa última verdade Fräulein não fala aos alunos. Foi decreto lido a vez em que um trabalho de Reimer lhe passou pelas mãos: afirmava a inferioridade dos latinos. Legítima verdade, pois quem é Reimer? Reimer é um grande sábio alemão. Os portugueses fazem parte de uma raça inferior. E então os brasileiros misturados? Também isso Fräulein não podia falar. Por adaptação. Só quando entre amigos de segredo, e alemães. Porém os índios, os negros, quem negará sejam raças inferiores? (ANDRADE, 2008, p. 38).

Assim, em ambas as obras, tem-se o uso da metáfora, que é uma forma de representação por semelhança. A primeira, empregando a palavra para exprimi-la, e a tradução dela, utilizando a imagem para defini-la. Além disso, livro e filme abordam, entre outras questões sociais, o problema mundial da disputa por reconhecimento e supremacia, mostrando as artimanhas usadas para minimizar o sofrimento oriundo desse modo humano de viver.

Os índices, sendo signos que incorporam alguma extensão física de seu objeto por serem afetados por eles mesmos, indicam por isso uma evidência de algo. Nas duas obras, a questão afetiva é exemplo disso, uma vez que a temática abordada sobre o amor sofre influência e altera o conceito que há sobre ele, porque idílio e obra

cinematográfica mostram o amor sendo conduzido, no entanto, sentimento que não pode ser planejado, não pode ser direcionado, porque é produto de uma atividade biológica, desenvolvido a partir de impulsos internos, e “segue vias distorcidas, equivocáveis, pessoais, subjetivas” (IMBASCIATI, 1998, p. 164). Sendo assim, o viés pelo qual foi abordado o tema afeto confirma que as percepções do ser humano são, de algum modo, sempre modificadas, não sendo adequado transformar sentimento em um comportamento caracterizador de um estereótipo.

Os símbolos empregados no livro e no filme são relacionados também a aspectos afetivos, como a frieza nos relacionamentos, cuja demonstração caracteriza profissionalismo; o culto ao dinheiro, como fonte de garantia de felicidade; a orientação sexual, como condução acertada para iniciar a vida adulta; a expressão da paixão, como algo vergonhoso; a superposição de uma cultura sobre a outra, como se houvesse uma melhor, ou mais digna de respeito; o casamento como salvação para garantir a reputação das pessoas na sociedade; a submissão da mulher ao marido com o ato do casamento. Todos esses comportamentos são representações de convenções a partir de regras arbitrárias, impostas por diferentes sistemas culturais, não possuindo, por isso, relação com o sentimento biológico.

O filme, embora reproduza muito do que consta no livro, proporciona alguns aspectos enriquecedores ao espectador, como visualizar paisagens naturais, ouvir as músicas clássicas tocadas no piano, compartilhar os encontros amorosos, as brincadeiras das crianças, a decoração da casa, os modelos de automóveis, os trajes requintados, a arquitetura da época, os efeitos de luz e sombra, para dar ao ambiente o tom adequado para provocar diferentes sensações, à medida que se assiste ao enredo. Assim, uma tradução, apresenta sempre algo novo, que também pode ser lida desvinculada do texto de origem, constituindo, por isso uma obra independente, que proporciona várias leituras, mas, que deve estar adequada à reprodução de uma linguagem verbal para a verbo visual, em equilíbrio, a fim de que não se perca o potencial para o desenvolvimento do imaginário de quem assiste.

Ao se chegar à conclusão de um trabalho de análise, há algumas considerações a serem feitas. A primeira delas é que semelhante atividade é muito gratificante.

Em segundo lugar, o crescimento e a aprendizagem que ocorrem, em nível acadêmico, são imensuráveis, porque o sujeito, ao reconstruir conceitos também

reestrutura o sistema psíquico, na medida em que se torna autoconfiante, autocrítico, autônomo e interligado a outros pesquisadores.

Uma terceira observação pode ser feita com relação ao assunto desenvolvido, o qual abarca três áreas: Literatura, Psicanálise e Cinema, cujo ponto comum é a linguagem metafórica, que é representada por analogias, em razão de seu objeto ser altamente subjetivo e também porque a necessidade de compreender os vários mecanismos que envolvem a comunicação interpessoal existe, na medida em que cada vez mais o mundo abre espaço para a expressão do único, em diferentes mídias.

E por último, pode-se dizer que, a representação dos afetos é um sistema de codificação individual e universal, ao mesmo tempo, o que o torna retórico e moderno, repetindo-se assim, nas diferentes culturas, apenas sob outra forma.

Em vista do exposto, pode-se dizer que *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, e o filme *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg, compartilham uma narrativa que contempla um grande número de representações afetivas e pode servir como amostra do interesse do autor e da diretora pelos assuntos ligados a subjetividades, uma vez que se observa a existência do entrelaçamento entre as ações dos personagens e os conceitos psicanalíticos de sonho, desejo, pulsão, sintoma e afeto, bem como da intertextualidade que faz as duas obras se entrecruzar. Os afetos elencados no decorrer da análise são uma demonstração da percepção proporcionada e também exigida para compreensão da obra por esse viés.

Como percurso de investigação para esse trabalho, pode-se, em primeiro lugar, listar, para *Amar, verbo intransitivo*, a busca pelo significado do título e a classificação em idílio. Depois o nome “Fräulein”, sua profissão, sua origem. Os cinco enigmas, constituintes da família Sousa Costa, que constituem fragmentos de uma linguagem simbólica. Simultaneamente, investigou-se porque o texto se torna pretexto para o escritor abordar os sentimentos emergentes da sociedade paulistana da década de 20, manifestando seus estados emocionais, por meio de personagens, perpassando, assim: tristeza, ciúme, ansiedade, vergonha, orgulho, indiferença, desprazer, remorso, luto, fingimento, saudade, rancor, pânico, ódio e muitos outros sentimentos oriundos de estados emocionais característicos da influência do sistema econômico, político da época (1927), que supervaloriza o ter em detrimento do ser. Essa coação conduz as pessoas à insensibilidade e à indiferença, frente às pulsões e apelos inconscientes, que

procuram prazer, mas não o encontram. Por outro lado, os sentimentos que demonstram equilíbrio são percebidos em menor número: felicidade, desejo, naturalidade, espontaneidade, beleza, candura, prazer, simpatia, amor, orgasmo, que proporcionam a compreensão de que a pulsão de vida está quase absorvida pela pulsão de morte. E para representar essa atuação é focada uma família brasileira.

Em segundo lugar, para *Miss Mary*, buscou-se compreender o motivo pelo qual houve a tradução dessa obra brasileira por uma diretora argentina. Após, seguiu-se o percurso traçado para *Amar, verbo intransitivo*. E por último, o entrelaçamento das duas produções artísticas.

Observando-se agora, esses aspectos, pode-se ver que as obras analisadas trazem importantes considerações acerca dos valores humanos, o que vem a ser uma representativa contribuição do autor e da diretora ao patrimônio cultural da humanidade, expresso em forma de memória.

Em virtude de os registros escritos proporcionarem vários desdobramentos, é que essa obra de Mário de Andrade (1927) possibilitou a investigação do mesmo tema a partir do filme de María Luisa Bemberg (1986). O livro de Mário, como obra literária, embora considerado de difícil compreensão, foi alvo de alguns trabalhos acadêmicos. E, como referência para produção cinematográfica teve duas, *Lição de Amor*, filme produzido por Eduardo Escorel, em 1975, no Brasil, e a segunda, o filme argentino, alvo do presente trabalho.

*Amar, verbo intransitivo* é, sem dúvida, uma narrativa que merece ser reconhecida pela possibilidade de flexibilizar abordagens, especialmente críticas, uma vez que o enredo pode ser associado a algo bem corriqueiro. Em vista disso, percebe-se que Mário de Andrade revela, com suas criações, que sabe construir castelos com pedaços enfeitados. Isto é, demonstra que a riqueza do ser humano se encontra, primeiramente, na mente, a qual, a partir do relacionamento que principia na infância, abre as perspectivas para a vida adulta, cuja relação está estreitamente ligada à fantasia. É pela formação das crianças que se aumenta a possibilidade de assegurar a saúde psíquica do cidadão, processo que somente ocorre pela via da educação.

Talvez tenha sido isso que Mário de Andrade objetivou demonstrar: que é preciso investir em conhecimento, primeiramente cada um no seu próprio, para depois ele (o conhecimento) repercutir nas ações diárias das pessoas, principalmente no meio

familiar e no desempenho profissional. Essas relações o autor representa tão bem na “história de amor”: *Amar, verbo intransitivo*, que Eduardo Escorel e María Luisa Bemberg repetem o enredo em diferentes décadas, como forma de reafirmar esses valores sociais.

## REFERÊNCIAS

ALLEGRO, Alzira L.V. Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações. *Revista eletrônica Unibero de Produção científica*. Disponível em: <<http://www.unibero.edu.br>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4. ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BASSETTI, R; et alii (Org.) *La Passionaria*, Revista. Primavera 2004. Disponível em: <[http://www.cinelibre.ch/download/bemberg\\_libretto.pdf?PHPSESSID=85d7a9a5b604ad275f05](http://www.cinelibre.ch/download/bemberg_libretto.pdf?PHPSESSID=85d7a9a5b604ad275f05)>. Acesso em: 24 jul. 2016. Texto adaptado de “María Luisa Bemberg and Argentine culture”, In: John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, *An Argentine Passion, Maria Luisa Bemberg and her Films*, London New York, Verso, 2000.

BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem UEM, 2009.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Amar verbo intransitivo: a dialética dos olhares*. Sincronia, 2002. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/amarv.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. *A interdisciplinaridade nos estudos comparados: cinema e literatura*. Niterói. 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada* 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CHECCHINATO, Durval. *Fernando Pessoa: homoerotismo, psicanálise, sublimação*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter Artes/ Inter Media. *Revista Aletria*: jul-dez, 2006.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical do Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR, 2004. Disponível em: <<http://disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20mestrado%20%20Andr%C3%A9%20Egg.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

EIZIRIK, Cláudio Laks. De Drummond a Freud e de Freud a Drummond: As marcas do Literário no pensamento psicanalítico. In: MASINA, Léa e CARDONI, Vera (Org.). *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *Dissertação: A representação dos Evangelhos no filme A paixão de Cristo*. Belo Horizonte, 2008.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: A interpretação dos sonhos (primeira parte)*. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: O ego e o id e outros trabalhos*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FULKS, Barbara P. *O olhar feminino no filme de Maria Luisa Bemberg, Miss Mary*. West Virginia University Philological Papers, Outono 2001. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-85240569/the-female-gaze-in-maria-luisa-bemberg-s-film-miss>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

GONÇALVES, Luciana Afonso. *Um grito chamado desejo: a voz na criação polifônica de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. PUC. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/9067/9067\\_1.pdf](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/9067/9067_1.pdf)>. Acesso em 15 nov. 2016.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

IMBASCIATI, Antonio. *Afeto e representação: para uma análise dos processos cognitivos*. Trad. Neide Luzia de Resende. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KANTARIS, Elia Geoffrey. Re-engendering history: Maria Luisa Bemberg's "Miss Mary". *Women's Studies*. v. 29, n. 1, 1999, p. 5-18.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. In: *Amar, verbo intransitivo – Idílio*. 16. ed. Rio de Janeiro: Martins, 1995. Disponível em <[http://www.feocruz.edu.br/enade/poesias/-amar\\_verbo\\_intransitivo.pdf](http://www.feocruz.edu.br/enade/poesias/-amar_verbo_intransitivo.pdf)>. Acesso em 19 ago. 2016.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed. rev. aum. Lisboa: Presença, 2001.

MARQUES, Reinaldo. *Literatura Comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares*. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes*. Revista Aletria: jul.-dez. 2006.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistemas. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.

PALMIER, Jean Michel. *Lacan*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

PAULA, Rosângela Asche. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. USP. São Paulo:

2008. Disponível em: <[http://www.TESE\\_ROSANGELA\\_ASCHE\\_PAULA.pdf](http://www.TESE_ROSANGELA_ASCHE_PAULA.pdf)>. Acesso em: 02 nov. 2016.

REBELLO, Lúcia Sá. Literatura Comparada, tradução e cinema. In: Interfaces, intervenções e deslocamentos: a literatura comparada e os desafios do presente. *ORGANON*, n. 52, 2012.

ROSSER, Sandra Benedetti. *Bodies in Motion: María Luisa Bemberg's Filmic Approach to Women and their Journeys*, 2012. Thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of PhD in Hispanic Studies. Montreal: 2012. Disponível em: <[http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/-StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1491685633997~797](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/-StreamGate?folder_id=0&dvs=1491685633997~797)>. Acesso em: 06 nov. 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad.: Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papyrus, 5ª edição, 2011.

CANBY, Vicent. *The screen: 'Miss Mary'*. THE NEW YORK TIMES. December 19, 1986, p. C00010.

VÁZQUEZ, Lourdes. In: *De identidades: María Luisa Bemberg, filmografía y bibliografía 1967-2006* (segunda edición). Latin America, Spanish & Portuguese, Latino Studies and African Studies Subject Specialist Alexander Library Rutgers, The State University of New Jersey 169 College Avenue New Brunswick, NJ, 08901-1163. Disponível em: <<http://salalm.org/publications/latin-american-information-series/de-identidades-maria-luisa-bemberg-filmografia-y-bibliografia-1967-2006-segunda-edicion/>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

VIEIRA, André Soares. Imagem e visibilidade na narrativa de Peter Handke. *Aletria*: jul.-dez. 2006.

VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva. 1978.

## FILMOGRAFIA

*Miss Mary* (Argentina) 1986. Duración:1:42:05. Dirección: María Luisa Bemberg. Asistente de dirección: Victor Dinenzon. Guión Jorge Goldenberg y María Luisa Bemberg; idea original de María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijoo y Juan Stagnaro. Producción: GEA Cinematográfica. Productora ejecutiva: Lita Stantic, Director de Fotografía: Miguel Rodríguez. Vestuario: Graciela Galán. Música: Luis María Serra. Asesoramiento musical: Jorge Andrés. Escenografía: Esmeralda Almonacid con Mimí Bullrich. Vestuario: Graciela Galán. Maquillaje: Selva Chomnalez. Edición César D'Angiolillo. Sonido: Jorge Stavropulos. Estreno: 31 de julio de 1986. Intérpretes: Julie Christie, Nacha Guevara, Eduardo Pavlovsky, Gerardo Romano, Luisiana Brando, Iris Marga, Guillermo Battaglia, Sofia Viruboff, Bárbara Bunge, Donald McIntyre, Sandra Ballesteros. Disponible em: <<https://vimeo.com/109122680>> Acceso em: 07.04.2018, às 20h.