linguagem, sexualidade e desrazão em "atrás da catedral de ruão", de mário de andrade

Language, sexuality and Unreason in "Atrás da catedral de Ruão", by Mário de Andrade

Simone Rodrigues Vianna Silva*

*Graduada em Letras (Unicamp/SP), atualmente, realiza pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP). Participa do grupo de Estudos em Literatura e Psicanálise – FFLCH-USP. E-mail: simonev@usp.br.

Resumo:

Este artigo propõe uma leitura do conto “Atrás da catedral de Ruão”, presente na obra Contos novos, do autor modernista Mário de Andrade, a partir da análise da materialidade linguística do texto, especificamente do modo como as três “línguas”, a saber, o português brasileiro, o francês e a “meia-língua franco-brasileira” (ANDRADE, 2015), são utilizadas pelas personagens e pelo narrador, para ora encobrir, ora revelar a sexualidade da preceptora e de suas alunas. Propõe, também, a análise da transposição, pela personagem principal, Mademoiselle, de sua lisière (limite) do desejo sexual, por tanto tempo recalcado, rompendo os limites do socialmente aceitável e, especialmente, do racional, como um ato de desrazão, e não de loucura. Essa análise dialoga com o conceito de “Desrazão” do filósofo Peter Pál Pelbart (1993), que o contrapõe à Loucura, não aplicável à protagonista, e tem como pano de fundo conceitos da psicanálise freudiana.

Palavras-Chave: Mário de Andrade; Desrazão; linguagem; sexualidade; “Atrás da catedral de Ruão”

Abstract:

This article proposes an interpretation of the short story “Atrás da catedral de Ruão”, from the work Contos novos, by the modernist author Mário de Andrade through the analysis of the linguistic materiality of the text, particularly the way in which how the three “languages”, namely Brazilian Portuguese, French, and “Franco-Brazilian mixed language” (ANDRADE, 2015), are used by the characters and by the narrator to either hide or reveal the tutor's and her pupils' sexuality. It also proposes the analysis of the transposition by the main character, Mademoiselle, of her lisière (limit) of long repressed sexual desire, breaking the limits of what is socially acceptable and, specially, the rational as an act of unreason rather than madness. This analysis dialogues with the concept of “Unreason” by Philosopher Peter Pál Pelbart (1993), which is contrasted to Madness, not applicable to the protagonist, and it is based on concepts of Freudian Psychoanalysis.

Keywords: Mário de Andrade; Unreason; language; sexuality; “Atrás da catedral de Ruão”

Mário de Andrade (M.A.)[1] possui extensa obra consagrada nacional e internacionalmente, resultado de estudos do autor para a realização de sua proposta modernista preocupada com a busca da "entidade brasileira". Foi, além disso, musicólogo, crítico literário e de cinema e grande teórico. Leitor de obras clássicas, estudante de francês e alemão, preocupou-se sempre com a natureza humana e com o desenvolvimento cultural da humanidade (BOLZAN, 2015). Segundo Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 17), M.A. não utiliza o termo "identidade" e sim "entidade", o que prova sua genialidade como pesquisador modernista:

> No terreno da cultura e das artes, a busca da identidade nacional brasileira teve dois grandes momentos: no século XIX, com o romantismo, e no século XX, com o modernismo. Entre os modernistas, um se destacou por ter criado a obra máxima dedicada a essa questão, e por não ter cedido às ilusões da identidade. Falo de Mário de Andrade, a cuja lucidez devemos a expressão 'entidade nacional dos brasileiros'. Usando a palavra "entidade", Mário de Andrade evitou o idealismo da 'identidade', conceito que supõe essência, origem e fixidez.
> Ele usava a palavra 'entidade' acreditando ser ela a que convinha ao brasileiro, por se tratar de um sujeito cultural ainda indefinido, em formação e em devir.

Como principal teórico do modernismo brasileiro, o autor preocupa-se com as implicações da língua (linguagem) no fazer-modernista, como se lê em seu "Prefácio interessantíssimo", que abre a *Paulicéia desvairada*, em 1922:

> Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, 2013, p. 73).

Preocupa-se, ademais, com as influências tanto do passado quanto da Europa, particularmente a influência da língua francesa, na construção dessa "entidade nacional", algo que tanto suscitou embates entre os modernistas.

Leyla Perrone-Moisés, em artigo intitulado "Galofilia e galofobia[2] na cultura brasileira" (2007), analisa historicamente as relações culturais entre Brasil e França – "[...] a relação França-Brasil sempre foi assimétrica: nessa história de amor, o Brasil assumiu o papel de parceiro mais apaixonado, frequentemente admirativo diante da inegável superioridade do objeto amado" (p. 50-51) – desde o período pré-independência do Brasil até os dias atuais. Especificamente em relação a M.A., Perrone-Moisés afirma:

> Se dedico, aqui, um grande espaço a Mário de Andrade, é não apenas porque ele foi um grande pensador da identidade brasileira, mas principalmente porque sua reflexão acerca das relações do Brasil com a América Hispânica, e da América Latina com a França, vai ao fundo do problema e expõe toda a sua complexidade, levando-o a uma atitude que não é nem galófila, nem galófoba, mas realista e lúcida. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 73).

Ainda sobre o trabalho de M.A., a autora acrescenta:

> Em 1935, Mário de Andrade publicou um artigo intitulado 'Decadência da influência francesa no Brasil'. Nos anos 40, ele acrescentou a esse artigo uma nota manuscrita, na qual observava, com preocupação, 'a desmedida avançada cultural dos Estados Unidos sobre nós'. Comparando essa influência à influência francesa, ele acaba por afirmar que esta é preferível, porque é 'a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos', enquanto a americana, que é também uma servidão econômica, 'não se contentará de ser influência, será domínio' (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 73-74).

A produção literária do autor apresenta muitos diálogos com outras línguas e culturas, como a italiana, especialmente em "Os contos de Belazarte" (escritos entre 1923 e 1926), a alemã, especialmente em "Amar, verbo intransitivo" (1927) e a francesa, em dois contos específicos: "Brasília", de Primeiro andar (1926) e "Atrás da catedral de Ruão", de *Contos novos* (1947), publicado postumamente, após anos de gestação[3], sempre preocupado com a construção e a representação da "entidade brasileira" e com a atuação das influências estrangeiras.

A "meia-língua franco-brasileira": o prazer em burlar as regras

O conto "Atrás da catedral de Ruão" (ACR)[4] é significativo representante do trabalho com a língua francesa, já que é o encontro entre "Brasil" e "França" que provoca um "tardio despertar dos sentidos" (PINCHERLE, 2008, p. 132) de Mademoiselle – preceptora francesa de duas jovens brasileiras –, algo socialmente condenável e que, dessa forma, coloca a "solteirona" (ACR, p. 41) na "*lisière*" (limite, orla) do "Fora" (PELBART, 1993), ou seja, no limite entre o racional e o irracional.

Brasil e França, cabe notar desde o princípio, são metonimicamente representados pelas jovens alunas Lúcia e Alba – que "estavam quase moças, dezesseis e quinze anos desenvoltos" (ACR, p. 41) – e pela professora "quarentona" (ACR, p. 40), respectivamente, e o encontro entre "os países" é linguisticamente formulado a partir da construção de uma "meia-língua franco-brasileira"[5] (ACR , p. 40), utilizada apenas por essas personagens.

As três "línguas" – o português brasileiro, o francês e a "meia-língua franco-brasileira" – são utilizadas no conto como reveladoras e encobridoras de uma sexualidade latente, tanto nas garotas, quanto em sua professora, efetuando um trabalho de (des)mascaramento. A senhora, por sua vez, é flagrada pelo narrador em seu "tardio despertar", revelado a partir dos sintomas oriundos do recalcamento da sexualidade, e manifesto em um consequente ato de "Desrazão" (PELBART, 1993).

M.A., como autor que inseriu a Psicanálise no cenário literário brasileiro (DUNKER, 2015) e leitor assumido de Sigmund Freud, entendia a relevância que língua e linguagem possuem para a práxis psicanalítica e compôs textos que dialogam explicitamente com a psicanálise. ACR é exemplo de materialização desse diálogo, não apenas pela construção explícita "Me sinto freudiana, hoje..." (ACR, p. 48), tão utilizada por Lúcia e Alba, como também, e talvez principalmente, pela condução do enredo. O conto não é narrado de forma linear pelo narrador onisciente, mas sim em um processo que se

assemelha ao método freudiano de análise. Como afirma Pincherle (2008, p. 132): "o autor procede como um analista que tenta reconstruir o percurso da vida psíquica e emocional de sua paciente a partir de indícios por ela fornecidos — principalmente, sua linguagem". Sendo assim, as escolhas linguísticas para a narração do conto são tão significativas quanto a ordenação do enredo.

O conto, desse modo, se inicia com uma sintomática inquietação de Mademoiselle:

> Às vezes, *até mesmo com pessoas presentes*, lhe acontecia aquela sensação 'afrosa', como diriam as meninas, na meia-língua franco-brasileira *que se davam agora por divertimento*. E as duas garotas pararam a leitura, percebendo a quarentona *estremecer*. Se entreolharam. (ACR, p. 40, grifos meus).

Os dois elementos mais relevantes para a construção do jogo de encobrir e revelar a sexualidade já são apresentados logo no parágrafo de abertura do conto: a "sensação 'afrosa'" de Mademoiselle – sintoma revelador/encobridor da sexualidade recalcada – e a construção de uma nova língua, uma "meia-língua" criada pelas alunas "por divertimento" e como forma de simbolização de uma sexualidade que não pode ser representada de modo explícito. Já é possível depreender, e isto será confirmado ao longo do conto, que essa "sensação" da quarentona não é algo socialmente aceito, já que ela a sentia "até mesmo" na presença de outras pessoas, ou seja, não era algo que deveria ser expresso perante o outro.

"Afrosa", que se assemelha ao adjetivo francês *affreuse* (horrível, abominável, hediondo), é a palavra, criada pelas alunas em sua nova língua, para caracterizar a sensação da senhora resultante da imaginária presença de um "personnage" que a toca "o tempo todo"[6]. Sendo "afrosa" uma palavra "franco-brasileira", criada para nomear aquilo que socialmente não deveria ser expresso – e que é horrível, abominável[7], caso tomemos a palavra francesa como referente –, ela já exemplifica o objetivo da utilização dessa terceira língua ao longo do conto: encobrir a sexualidade de forma jocosa[8], burlando, desse modo, os preceitos morais burgueses através do humor e do interdito, já que essa terceira língua, como um código novo, só é acessível às alunas e, em alguns momentos, à sua preceptora.

O (des)mascaramento dos impulsos sexuais e, como consequência, sua acessibilidade ou não pelo leitor se dão a partir dos usos alternados das três línguas observadas no conto. É a partir desse jogo linguístico que M.A. revela/encobre as pulsões das personagens e acompanha a protagonista em sua (re)descoberta sexual, de modo que cada uma dessas línguas apresenta uma função na construção ficcional. O português brasileiro, no conto, é utilizado pelo narrador, a voz que fala com o leitor, acessível, portanto, a todos e reveladora da história contada; a língua francesa é utilizada nas falas em discurso direto pela professora e suas alunas – personagens que, ao falarem em francês, afirmam-se como as personagens que são – "a professora, cujo francês, língua de sedução e prestígio, é o único bem que possui, e as alunas, burguesas que podem pagar por esse francês (e por outros) e usar com deleite" (SALGADO, 2006), língua, entretanto, não necessariamente acessível a todos e que, desse

modo, necessita tradução.

O francês, ao mesmo tempo, encobre e revela a sexualidade. Utilizado tanto pela preceptora, quanto pelas alunas, é a língua em que o elemento sexual se expressa de forma ambígua e interdita aos leitores não falantes, como, por exemplo, na explicação que Mademoiselle traz para seu estremecimento inicial: "*Il y a des jours où je sens à tout moment qu'un... 'personnage' me frôle*!"[9] (ACR, p. 40). Essa construção é bastante significativa, tanto pela utilização das reticências, recurso que marca a não conclusão de determinada fala, quanto pela escolha lexical de "*personnage"*, palavra que não encerra um significado claro em si mesma, mas abre a interpretações variadas; além, indiscutivelmente, da utilização de uma língua estrangeira.

A "meia-língua franco-brasileira", por sua vez, criada por Lúcia e Alba, também tem o duplo papel de encobrir e revelar a sexualidade, porém o faz de modo diverso da língua francesa por dois motivos: inicialmente, por ser uma língua criada para "divertimento" das duas garotas que "inventavam palavras para se conversar *diante dos outros*. Eram como onomatopeias *pressentidas*, sem nenhum sentido próprio, próprias *daquele mundo vago em que viviam*" (ACR, p. 44, grifos meus) e que, consequentemente, burlava as leis morais dos adultos; assim como por apresentar palavras que derivavam da união entre o português brasileiro e o francês – como, por exemplo, "afrosa" e "bousculava", conjugação e significação abrasileirada de *bousculer* (no livro, utilizada como empurrar, sacudir)[10].

O fato de serem onomatopeias "próprias daquele mundo vago em que viviam" é extremamente relevante, já que são criações que servem para exprimir aquilo que socialmente não poderia ser dito, mas que, entretanto, ainda não é de conhecimento das meninas nem sequer, cabe sublinhar, da preceptora solteira. Desse modo, as novas palavras franco-brasileiras possibilitam uma forma de expressão da sexualidade de suas falantes sem que a sociedade as reprima, já que desconhece aquilo que está sendo expresso – "Dona Lúcia se acaso soubesse o que estava se passando agora, decerto não retomava Mademoiselle para professora das filhas" (ACR, p. 41) – e uma aproximação das mesmas ao tema que tanto lhes causa curiosidade.

Lembrando que as onomatopeias são criações estilísticas que propõem a reprodução de um som, cabe observar que o interdito proporcionado por essa nova língua não se dá apenas no plano ficcional, já que os leitores, assim como Dona Lúcia, não acessam os significados de tais palavras, a não ser pela aproximação, quando possível[11], com o francês ou o português brasileiro, ou pelo contexto, como perceptível no diálogo a seguir:

> – Oh, mes enfants, interrompia: vous avez une curiosité très maladive! Je sais parfaittement quelles son les conversations entre une femme et son mari, voyons! C'est quelque chose de honteux.
> – Je voudrais bien savoir ce que c'est "tarlataner". Ils parlaient tout le temps de "tarlataner", de "haut tarlatanage"…[12] (ACR, p. 44).

Além da utilização dessa terceira língua, outros recursos linguísticos também constroem esse interdito, especialmente através da utilização das

reticências, que se repete ao longo de todo o conto – "Hesitava, iniciando uma daquelas reticências que punham sempre as três tão fogosamente na proximidade do perigo" (ACR, p. 40) –, e das construções vagas e ambíguas que representam a cumplicidade entre as três personagens em relação àquilo que não pode ser nomeado, mas que é muito desejado – "Um fraseio *sem pontos finais*, farto de '*vous comprennez'*[13]*, de 'vous savez'*[14]*, de 'n'est-ce pas?*'"[15] (ACR, p. 43, grifo meu). O próprio narrador ressalta a questão da pontuação, que também pode ser interpretada como a não saciedade das mulheres em relação ao assunto misterioso.

A utilização das aspas é outro recurso linguístico que, no conto, enfatiza palavras importantes para a construção do enredo, bem como do jogo de revelar/encobrir a sexualidade presente nos diálogos entre as personagens. No exemplo acima, há uma ênfase dada à construção "tarlataner" e sua derivada "tarlatanage", ressaltando sua construção onomatopaica, bem como seu caráter (des)mascarador. O mesmo acontece quando, de modo brilhante, é revelado ao leitor e às alunas, através de um ato falho da preceptora, uma característica da *"personnage"* que lhe causa inquietação: não é qualquer personagem que a toca, é um homem.

> *– Ça vous fait mal*!
> *– 'Mâle', ma chère enfant, 'mâ-le'. N'égratignez pas vos mots comme ça. 'Mâle'* [16]*(ACR, p. 40-41).*

A palavra "mâle", em cada uma de suas enunciações, aparece entre aspas de modo a reforçar sua importância para a construção do sentido, e, no caso acima, como ato falho da professora que, ao corrigir a aluna acaba, com seu "engano", revelando seu desejo reprimido. Especificamente nessa construção, a pronúncia da palavra é, também, marcada como lenta, pausada, através da divisão silábica ("mâ-le"), o que reitera a construção como corretiva, mas também como irrupção da sexualidade a ser reiterada. Feita em variados momentos do texto, essa ênfase com as aspas, em palavras em francês, ou na meia-língua das garotas, ressalta elementos que não deveriam passar despercebidos pelo público, justamente por seu teor sexual[17].

No exemplo acima, ao trocar "mal" por "mâle", ou seja, o contrário de bem por macho (homem), temos a apresentação de seu sintoma: "*se trompée de lisière*", ou seja, enganar-se. Essa é a primeira, das sete vezes, que a palavra "*lisière*" aparece no conto. Essa palavra é fundamental, pois nela estão condensados o motivo pelo qual Mademoiselle sofre – o recalque da sexualidade, do encontro sexual (RABELLO, 1999) –, o sintoma desse sofrimento – seus atos falhos, seus enganos – e o limite entre a razão e a "desrazão", limite este que será ultrapassado, como veremos adiante.

Pincherle (2008) investiga a questão do limite abordando-a a partir da ideia de controle e perda de controle da preceptora analisando a cena apresentada anteriormente da seguinte maneira:

> A reconstrução completa da vivência psicológica de Mademoiselle se inicia no momento em que suas duas opostas atitudes — controle e

> descontrole — coincidem, justamente no plano linguístico, originando um lapso: no intuito de corrigir uma aluna, a professora troca a palavra mal por mâle (macho), justificando a sua confusão pelo fato de estar pensando no 'maléfice des hommes' (PINCHERLE, 2008, p. 133).

O narrador, então, num processo de análise freudiana, buscará a causa para esse sintoma e a encontra em um fato que ocorreu quando a francesa tinha 30 anos e já morava no Brasil. Quando criança, ela cantava "uma canção antiga em que Lisette, indo buscar da primeira '*paquerette*' [margarida] da primavera, topa com um cavaleiro na *lisière du bois* [beira do bosque]". (ACR, p. 41). O narrador esclarece que Lisette vai embora com o cavaleiro que era, na verdade, um príncipe. O fato que suscita o sintoma é o que segue:

> [...] principiou se inquietando com a 'paquerette' que ela [Mademoiselle] estava desleixando de colher na primavera. Preocupação não muito grande, porque ela ainda se sentia moça na higiene excessiva do corpo e a blusinha professoral, *alvíssima, cheia de rendas crespas*. Um dia porém, sem querer, cantarolando a sua canção, no momento em que alcançou a lisière, Lisette parou sufocada, sem poder mais cantar. O que houve? O que não houve? Mademoiselle ficara assim, boca no ar, olhos assombrados, na convulsão duma angústia horrível. Nem podia respirar. Quando pôde respirou fundo, era mais um suspiro que respiro, e não se compreendeu. Naquele tempo ainda não podia "se sentir muito freudiana, hoje", como as meninas vieram da Europa falando. Mademoiselle apenas não se compreendeu. Porém nunca mais que se lembrou da canção, nunca mais que a cantou. Poucos dias depois ela principiava a 'se tromper de lisière' a cada confusão que fazia. E eram muitas confusões. (ACR, p. 41-42, grifo meu).

A "*paquerette*" que a professora nunca colheu foi seu príncipe, um marido e, consequentemente, o encontro sexual, sua sexualidade, intacta como se pode perceber pela relação metonímica estabelecida entre sua pureza e a cor da "blusinha professoral, alvíssima, cheia de rendas crespas" que utilizava. Ela não apenas deixa de "colher na primavera" sua margarida, ela desleixa, verbo que traz a conotação de descuidar-se, tornar-se desleixado. Sendo ela moça de "higiene excessiva do corpo", é possível analisar esse descuido não como descuido pessoal, mas como um temor ao contato com o outro, um temor sexual, corroborado pelo "nojo despeitado" (ACR, p. 40) com que se refere ao "*personnage*" que lhe roça, ou ao "*maléfice des hommes*" (malefício dos homens), à morte referida no hol do hotelzinho, às "imoralidades horrorosas" (ACR, p. 43) que povoavam seu imaginário, dentre tantas outras caracterizações negativas relacionadas à sexualidade.

Ironicamente, o narrador é acometido pelo mesmo sintoma de sua personagem e finge (RABELLO, 1999) que se engana. Isso ocorre durante a narrativa do fato que dá início às trocas da senhora, ao chamá-la de Lisette: "no momento em que alcançou a *lisière*, Lisette parou sufocada, sem poder mais cantar" (ACR, p. 42). O autor apresenta, aqui, além da ironia em relação aos atos falhos da protagonista, a identificação que ela tinha com Lisette, ao trocar as personagens, revelando o que a senhora gostaria de ter vivido e que povoou seu imaginário de amor e sexualidade desde sua infância. Essa cena compõe, justamente, o momento em que a personagem recalca sua sexualidade e passa a expressá-la através dos atos falhos, "*se tromper de lisière*", e "eram muitas confusões". Pincherle (2008,

p. 135) apresenta, como uma das possibilidades de tradução do termo "*se tromper de lisière*", a palavra "erro" e analisa a questão da seguinte maneira: "Mademoiselle 'erra' no duplo sentido da palavra: se 'engana' e 'vagabundeia sem meta', além de 'errar moralmente', experimentando a culpa de querer investigar o que é censurável".

A senhora sabe que precisa reprimir sua sexualidade, pois seu momento de colher margaridas já passou. Aos 43 anos de idade, a preceptora é apresentada como uma mulher solitária, digna de compaixão: "[Dona Lúcia] na caridade viciosa a que transportara a sua pobre vida cortada, fizera da *solteirona* uma espécie de dama-de-companhia das filhas" (ACR, p. 41, grifo meu). A preceptora não pode competir com a juventude das alunas e está presa ao próprio imaginário de sexualidade, já que não há mais possibilidades de vivenciá-la de modo aceitável para a sociedade. Desse modo, ela a vive através dos atos falhos, das conversas com as jovens brasileiras e das fantasias das três personagens. Isso muda quando a professora, assim como Lisette, chega à *lisière*, chega ao limite do desejo.

O narrador apresenta esse limite do desejo da preceptora de modo metafórico e o enuncia como algo realmente "irracional", corroborando a tese de que a senhora, após o encontro com as jovens brasileiras, linguisticamente representado na criação de uma "meia-língua franco-brasileira" que exprime as questões sexuais das três, chega ao próprio limite e, então, terá que dialogar com o "Fora".

> Nos seus quarenta e três anos de idade, Mademoiselle estava tomada por um *vendaval de mal de sexo. Não se compreendia*, nunca tivera aquilo em sua virgindade tão passiva sempre. Amara, sim duas vezes, mas nunca *desejara*. Agora, *as meninas tinham chegado, era o vendaval*, tão estalantes de experiências próximas, que puseram tuaregues no corpo de Mademoiselle. E mademoiselle estava... só um verbo *irracional* dirá no que Mademoiselle estava: Mademoiselle *estava no cio*. (ACR, p. 44, grifos meus).

Esse vendaval trazido pelas alunas faz com que sua sexualidade, recalcada treze anos antes, ressurja. Se antes os atos falhos eram (in)suficientes para vivenciar essa sexualidade oculta, agora, o estado "afroso" da professora só pode ser definido pelo narrador após uma pausa, marcada novamente pelo uso das reticências, porém, agora, na narrativa, que prenuncia um elemento sexual, mas um elemento na *lisière* entre a razão e a desrazão, por isso um verbo "irracional": "estava no cio". A personagem é animalizada pelo narrador ao aproximar o desejo ao instinto animal. A inquietação da senhora, que inicia "excitadíssima", soltando "*petits cris*" (gritinhos) ao receber as alunas que estavam em viagem pelo Mediterrâneo, cresce ao longo do conto e acompanhamos, pouco a pouco, o instinto tomar conta de Mademoiselle e o limite com o "Fora" ficar cada vez mais tênue.

***Lisière* do desejo e a Desrazão**

Peter Pál Pelbart, filósofo e ensaísta húngaro, em sua pesquisa sobre a loucura, trabalha os conceitos de "Desrazão" e do "Fora", a partir de seus estudos sobre as teorias de Foucault e de Deleuze.

Em “Da loucura à Desrazão”, de 1993, ele diferencia ambos os conceitos com base na teoria do “Pensamento do Fora”, de Foucault. A partir da tese “polêmica e problemática” (PELBART, 1993, p. 94) de Foucault sobre “humanização da loucura”, Pelbart afirma:

> Trata-se da hipótese de que o surgimento da própria loucura enquanto fato social, objeto de exclusão, de internamento e de intervenção, já teria representado o encobrimento e o desvanecimento de uma forma de alteridade todavia mais extrema e irredutível [...]. A Desrazão, entenda-se, não era esse Exterior confinado a um personagem social recluso, [...] mas simplesmente o Exterior, isto é, o Exterior ao homem [que] [...] se relacionou, ao longo da história, com aquilo que não era ele, num vaivém que hoje nos parece quase impensável. É que a modernidade, tornando tudo familiar, aprendeu a domesticar o Estranho, seja sob o modo da tutela clínica, da dominação técnica ou da oposição antitética. (PELBART, 1993, p. 94-95).

O ensaísta Maurice Blanchot nomeou de “Fora” esse “Exterior” e Foucault, posteriormente, cunhou o termo “Pensamento do Fora”. É com esse “Fora” que Mademoiselle dialogará ao romper com sua *lisière* do desejo.

> O vendaval. Ela sentia masculinos, ‘ces personnages’ que a frolavam no escuso do quarto, na fala das meninas, na desvirginação escandalosa das ruas. Agora Mademoiselle anda de a-pé e procura no jornal onde é o lugar de encontro das multidões. Mas não vai lá, tem medo. Não é feliz, mas também não pode-se dizer que ficasse infeliz, Mademoiselle estava gostosa. E nessa paciência compensadora dos tímidos, ela ia saborear todos os dias nas conversas com as meninas um naco elástico dos gozos que em pouco elas irão viver. (ACR, p. 44-45).

A sexualidade recalcada só pode ser vivida pela senhora em elementos seguros e socialmente aceitos: em sua fantasia, onde personagens masculinos lhe tocam, lhe roçam e nas conversações com as jovens, como já apontado anteriormente, mas também, “na desvirginação escandalosa das ruas”. Esse elemento final abre para o diálogo que dá título ao conto, quando uma das alunas afirma que as garotas viram um homem barbudo atrás da catedral de *Rouen*. O diálogo se desenrola de modo ambíguo e vago – assim como todos os diálogos permeados pelo sexual, interdito –, de modo a ser completado tanto pelo leitor quanto pela imaginação da senhora (e das alunas). Questão importante é a composição do “*derrière*” (atrás) da catedral de *Rouen* se transformar em um hiperônimo (SALGADO, 2006) de todas as catedrais e capelas, bem como, no imaginário e nas conversas das três personagens, representar o lugar onde a luxúria poderia acontecer, como é visto no delírio da protagonista, ao final do conto:

> Mademoiselle percebe nítido, mas com uma nitidez inimaginável de tão fatal, que chegou no largo Santa Cecília. Seguirá reto? É só atravessar o largo pela frente da igreja e, uns cem passos mais, a porta salvadora da pensão... Mademoiselle sabe disso, decide isso, quer decidir isso, mas agora é tarde, os passos a contrariam e a conduzem atrás da catedral de Ruão. (ACR, p. 53).

Mademoiselle já está na “*lisière*”, quando um acontecimento vai desestabilizá-la, bem como a Alba que afirma “me sinto freudiana, hoje”, para a irmã, antes de dormir: durante a tarde, as três veem um casal de operários dando as mãos na rua. A mera

visão de um casal de mãos dadas na rua é suficiente para tirar a preceptora da realidade, fazendo-a submergir em sua fantasia, em um "perdimento" que incita as garotas a maliciarem com ela. Sentindo-se pega em pecado, a senhora faz as garotas darem as mãos para saber o que sentem. Diante do susto das alunas e da negativa de algum sentimento, a professora afirma, mais para si do que para as alunas, que dar as mãos é uma "safadeza inútil", assim como beijar na boca.

É nesse momento da narrativa que "a inquietação já se transformava num desvario completo". Necessário, aqui, contrapor, a partir do ensaio de Pelbart (1993), loucura e desrazão para observarmos que a personagem não enlouquece, mas desarrazoa.

Retomando a teoria de "Exterior", denominada de "Pensamento do Fora, por Foucault, Pelbart (1993, p. 97-98) afirma que:

> Na loucura, o sujeito ficaria exposto sem proteção alguma à violência desse Fora, e sem condições de estabelecer com ele um vaivém ou uma relação. Abertura máxima ao Fora, e ao mesmo tempo extravio no temporal abstrato, que é sua marca. [...] O paradoxo está em que o louco, dissoluto no Fora, é aquele que se enclausura nele, enclausurando-o. Preso no Fora, o louco acaba subtraindo-se a ele. Exposto de forma tão nua à indeterminação das forças, já lhes fica alheio: impermeável permeabilidade. [...] Assim, a oposição que atravessa este percurso é entre o vaivém com o Fora, por um lado, e a adesão surda a ele, por outro. No vaivém com a Desrazão que caracteriza o Pensamento do Fora há volúpia e risco. Na adesão surda ao Fora que caracteriza a Loucura, há sobretudo mutismo e impotência.

A menção ao beijar na boca resultará na sobreposição do instinto de Mademoiselle (que estava "no cio") sobre sua razão, desse modo, ao sair da casa de suas alunas para ir à farmácia comprar seus remédios, a preceptora chegou ao seu limite, expôs-se ao risco e à volúpia, à sua *lisière* do desejo, e vai, agora, "*se tromper de lisière*" em decorrência do vendaval que a inquieta:

> Descendo do bonde na praça, embora a rua da farmácia ficasse ali mesmo, Mademoiselle é invadida por um vendaval misterioso, sem nexo. Como é que estava andando assim noutra direção, subindo a praça, enveredando para a catedral! O bom-senso a obrigou a se definir, não era possível tromper tamanhamente de lisière. (ACR, p. 48).

O vendaval retorna, a francesa está "afrosa" e, novamente, não consegue entender a situação, assim como quando, treze anos atrás, ela não conseguia compreender como esqueceu a música de Lisette, que nunca mais cantou. Agora, no entanto, enganar-se não era possível em decorrência do bom-senso, que sempre a obrigou a seguir as normas sociais. Desse modo, ela vai à farmácia, compra seus remédios e percebe que estava escurecendo; ao chegar à porta do local para ir embora, entretanto,

> a inquietação já se transformava num desvario completo. Ficou ali, olhando a gente muita que passava apressada. Não sabia. Como que uma voz a chamava, uma voz fortíssima, atordoando. Não era voz, era o brouhaha[18] dos bondes, dos autos, da gente. Mas o destino é que mandava os passos dela. Tinha que voltar e em vez o destino, não era o destino nem a voz não, quelle sottise! em vez estava subindo exagitada, frolando nos homens. Contrária à sua direção, Mademoiselle sobe, chamada pela catedral. (ACR, p. 48-49).

A narrativa se desenrola como um fluxo de pensamento, ou seja, o leitor acompanha as

operações psicológicas da personagem, sua censura, seus atos falhos, sua tentativa de compreender o que está acontecendo com ela, quem a chama, o que ela sente, para onde vai. A interferência do francês – "*quelle sottise*!" (que bobagem) – traz maior credibilidade para essa interpretação, visto que essa expressão era utilizada por Mademoiselle quando encerrava, "sem coragem para continuar" (ACR, p. 45), os assuntos "mais salgados" (idem) que ela mesma propunha. É nesse momento que uma importante inversão se dá: agora é a protagonista quem "*frôle*" nos homens, é ela quem encosta neles, agitada, subindo para a catedral. O momento da subida é muito significativo, pois ela vai para o local que, em sua fantasia, possibilitaria a vivência da sexualidade e se porta de modo ativo, como sujeito do verbo "*frôler*", algo proibido a ela e que lhe causava uma sensação "afrosa", horrenda, negativa. Sua subida[19] lhe causa sentimentos dúbios e a faz transpor a *lisière*, o limiar em que se encontrava:

> Apressa o passo, estava quase correndo. O pavor a tomara, era um vento medonho na praça, sopro de sustos tamanhos que os arranha-céus se desmoronam com fragor. Chega o fragor. Chega o medo horrível, mil braços que a enforcassem, mil bocas, une chair vive contre une chair vive, lhe rasgam a blusinha, no ventre! e ela tropeça sem poder mais. Tem que parar. Se encostou nas pedras da abside, ia cair. Os homens passando afobados, meio se viraram na indecisão, sem se decidir a perguntar se aquela velhota quer alguma coisa. Pode estar doente, pedir auxílio, perdiam tempo. Passavam. Afinal o guarda deu tento na coitada (ACR, p. 49).[20]

A sequência dessa cena é mais um engano de Mademoiselle que responde ao guarda em francês e depois se corrige, "se percebendo noutra *lisière*" (idem), utilizando o português. A cena acima, bem como a cena final do conto, apresenta o vaivém da Desrazão de que fala Pelbart (1993), já que a francesa ultrapassa seu limite com o Fora e retorna a si com a pergunta do guarda. A princípio há o medo de ultrapassar o limite, representado pelo "vento medonho", "sustos tamanhos", mas quando o fragor chega, ele é ultrapassado, ela entra em um delírio que se apresenta, a princípio, com um verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo "enforcassem", modo verbal da possibilidade, da dúvida, seguido pelo elemento motivador do "desvario completo", a definição que a própria senhora deu de um beijo na boca – "*une chair vive contre une chair vive*" (uma carne viva contra uma carne viva) – definição que "desumaniza" a boca, o beijo e utiliza o verbo "contra", como se as carnes atuassem de modo antagônico, uma contrária à outra, retomando, possivelmente, o malefício dos homens e o malefício que o encontro sexual provavelmente causa na mulher, segundo a fantasia da protagonista que sempre atribui qualificações violentas e negativas ao homem, ao ato sexual e aos casais. O delírio começa, então, a ser apresentado no presente, e "rasgam" sua blusa, corroborando a interpretação de que o ato sexual é imaginado, por ela, como algo brutal, selvagem e maléfico. A senhora, então, "tem que parar" e, com a interrupção do guarda, cessa também seu delírio[21]. Pela primeira vez no conto ela é denominada "velhota", colocando ao leitor uma nova possibilidade de visualizá-la, possivelmente o olhar que os passantes tinham sobre ela.

Ao ultrapassar esse limite, a professora ultrapassa as *lisières* entre todos os binarismos do conto (PINCHERLE, 2008): passado/presente, europeu/brasileiro, realidade/fantasia, permitido/censurado,

juventude/velhice, razão/desrazão, dentre outros que poderiam ser apontados. O guarda, com sua pergunta, a traz de volta à realidade, porém aquele fato não a satisfaz, como se vê a seguir:

> Nunca que imaginasse o acontecido, o mal de sexo já está grande por demais, e Mademoiselle *precisa* duma experiência maior para alcançar a verdade. [...] Voltava um pouco à vida. Mas *se estivesse no seu natural* iria até a rua das Palmeiras e tomava outro bonde que a levasse à Sebastião Pereira, onde ficava o segundo andar de sua pensão. Sem elevador. Mademoiselle gostava pouco de caminhar. Mas eis que dá um puxão brusco na campainha, o bonde para *espirrando*. Mademoiselle desce e se lembra de enxugar o nariz, pra que desceu!
>
> Cortando pelas ladeiras oblíquas se dirige à pensão, anda. Acontece que assim, no crepúsculo caseiro, numa *última esperança de antemão desenganada*, Mademoiselle passa pelo derrière da igreja de Santa Cecília. Assim mesmo uns sustinhos a tomaram, o respiro cresceu, foi agradável. (ACR, p. 49-50, grifos meus).

A protagonista "precisa" ir ainda mais fundo em seu delírio para "alcançar a verdade" que ela tanto deseja, porém não conhece. Duas cenas são relevantes na representação desse desejo da senhora de saber o que acontece com um casal: a conversa que ela tem com as alunas, quando uma delas disse ter ouvido o que falavam um marido e uma mulher, sendo interrompida pela preceptora que afirma saber o que eles falam: indecências; e a cena das mãos dadas, visão que desestabiliza totalmente a professora, a ponto de exigir que as alunas dessem as mãos para ver como se sentiam, provavelmente uma tentativa de saciar a própria curiosidade. Ela, agora, volta um pouco à vida, porém ainda não estava no "seu natural". Como afirma Pelbart (1993, p. 96), no jogo entre o Pensamento do Fora e Desrazão, "não saem ilesos o Ser, a Identidade, o Sujeito, a Memória, e História e nem mesmo a Obra". Mademoiselle não sai ilesa e não está em seu natural, por isso, apesar de tomar o bonde para a pensão, ela puxa a campainha e, como ela, o bonde para espirrando.

A partir do estudo de Freud e Breuer (2016 [1893-1895]) sobre as "descargas da excitação afetiva" (p. 294) por vias de resistência atenuada, podemos analisar o espirro de Mademoiselle, bem como o "espirro" do bonde, como vias dessas descargas, sendo um substituto para as descargas dos líquidos – femininos e masculinos – durante o ato sexual, aqui metaforizado pelo ato do espirro[22]. Sua última esperança, após o espirro do bonde, é a última igreja pelo caminho, a catedral de Santa Cecília. É uma esperança já desenganada, pois há um crepúsculo caseiro, há algo de familiar naquele momento, entretanto, ainda assim, a senhora teve um momento agradável de "sustinhos" ao passar pelo *derrière* da catedral.

Cabe, aqui, ressaltar que o "derrière" corresponde, metaforicamente, ao que se oculta por trás das aparências, ao que é encoberto e mascarado. Desse modo, a composição de M.A. é ao mesmo tempo irônica e brilhante: impossibilitada de revelar socialmente seu desejo, o único modo de

entrar em contato com ele é atrás das igrejas e dos costumes morais ditados pela sociedade da época. É no “derrière” que a sexualidade recalcada ressurge, por ser o único local possível de negociação entre o desejo interdito e os códigos sociais que o regem. Desse modo, a ironia marioandradina faz coincidir o “derrière”[23] de abertura das pulsões sexuais de Mademoiselle com o espaço detrás das Igrejas, dispositivo historicamente utilizado a serviço do regulamento libidinal da sociedade. É no local menos esperado que o desarrazoado momento erótico da preceptora acontece.

A experiência vira rotineira: “Mas daquela aventura horrível lhe fica um fraco pelo *derrière* das igrejas. Não vê igreja solta que não lhe brote a *fatalidade* de passar por detrás” (ACR, p. 50, grifo meu) e o ato sexual continua representando um perigo que pode ser fatal para a senhora. A francesa, no entanto, se contenta com esses momentos agradáveis, mas isso perdura somente até a festa do Partido Democrático que acontece na casa de Dona Lúcia. “A reunião era quase só de homens [...]. O velho conselheiro comparecera, na sua figura raçadíssima, *avec une barbe, vous savez*”[24] (ACR, p. 51). A imagem da barba aparece novamente, no conto, evocando um elemento típico da figura masculina, além de ecoar o cavanhaque “pontudo, pontudo” do possível assassino do hotelzinho na França e do homem “*avec une barbe*” visto atrás da catedral de *Rouen*. A expressão que torna o enunciado inacabado e (des)mascara os elementos sexuais também está presente (“*vous savez*”), ambos, agora, na fala do narrador que incorpora elementos significativos das falas das personagens.

O jantar transcorre com diálogos muito maliciosos entre as alunas e sua preceptora, essa, por sua vez, mais resfriada do que nunca, com o nariz, inclusive, “inchado”, outro elemento que remete ao campo do sexual, sendo ordenadas a subir para seus quartos, já que Dona Lúcia suspeitou “alguma coisa de anormal na alegria daquelas três” (ACR, p. 52). Essa alegria suspeita deve ser, obviamente, escondida, ocultada da sociedade e recolhida ao interior da casa, possivelmente ao quarto. Mademoiselle, então, percebe que já são oito horas e que a noite caiu. Pensa em solicitar que um criado a acompanhasse, porém devaneia que ele a rapta, “criou juízo e decidiu ir só” (ACR, p. 52). Seu devaneio continua enquanto ainda está no bonde: ela imagina o criado a tentar raptá-la e toca bruscamente a campainha. Ao descer, alterada, percebe que não há multidão que a machuque, mas sim as árvores, “as árvores é que a machucam” (ACR, p. 52). Rabello (1999, p. 109) analisa as árvores presentes no bosque de Lisette, que transpomos às árvores dessa cena, como segue: “Na orla do bosque se anuncia a fronteira entre dois mundos, o conhecido e o desconhecido, o permitido e o proibido, mediados pelo crespo das árvores que, metaforicamente, aludem e condensam a imagem do encontro genital”[25]. A repressão de seu desejo sexual a machuca e ela, novamente, precisa de uma experiência.

A senhora percebe que saltou em Santa Cecília e o narrador se engana mais uma vez, propositalmente, indicando que, apesar de querer decidir passar pela frente da catedral, seus passos a

conduzem para “atrás da catedral de Ruão” (ACR, p. 53):

> É um silêncio *de crime*, o bairro dorme em *paz burguesa*. *Mas tinha que suceder*. Duma das ruas que desembocam na curva da abside, saltam dois homens, avec une barbe? não viu bem, mas três louches, que se atiram a persegui-la.
>
> Atchim! que ela explodiu, exagerando o grito de socorro com volúpia [...] na perseverança de que as ‘constipações’ protegem contra os assaltos à virgindade. [...] Poum... poum... poum... Os dois perseguidores vinham apressados, passo igual. E o som dos sapatões possantes, eram possantes, devorava o atchim espavorido da pucela. [...] *Não pode mais. Cairia nos braços deles, e eles a violariam sem piedade, exatamente como sucedera atrás da catedral de Ruão*. (ACR, p. 53, grifos meus).

A narração da cena começa com um “silêncio de crime” em oposição a uma “paz burguesa”. Era, porém, um crime que deveria acontecer, contra a moral burguesa, contra a paz que dormia sobre os preceitos de bons costumes de uma burguesia que não deveria estar acordada ou fora de casa àquela hora da noite. Dois homens saem da escuridão e seguem Mademoiselle, muito suspeitos, apesar de ela não saber se possuem barba. Ela explode em um espirro, informação metaforizada, pois, como já visto anteriormente, essa representação alude ao ato sexual, como uma representação do desejo que explode dentro dela (e de dentro dela), corroborado pelo grito “com volúpia”. As onomatopeias dos tiros do homem com cavanhaque pontudo são retomadas, agora para representar o barulho dos “sapatões possantes” dos perseguidores. Os tiros penetram na carne – utilização de verbo com alto teor sexual –, o som dos passos dos homens “devoram” a donzela, seu grito de socorro e seu desejo. E, então, ela “não pode mais”, outra informação ambígua, que poderia significar tanto que Mademoiselle não pode mais fugir de seus perseguidores quanto de seus desejos. A narração passa para o delírio, com verbos no futuro do pretérito – “*Cairia* nos braços deles, e eles a *violariam* sem piedade...” (p. 53) –, que indicam uma possibilidade e, nesse caso, também um desejo, como na narração de um devaneio, daquilo que se deseja. A mulher deseja o sexo e, no momento de desrazão, consegue simbolizar, ainda que na ação do outro – “a violariam” – a concretude do ato sexual[26].

A francesa foge dos homens que agora são denominados monstros, tem os seios “espedaçados” sangrando, porém consegue fugir até sua pensão. “Sua rua. Enxergou, era tão oferecidamente próxima a porta da pensão, e ela não teve mais esperança nenhuma. Nunca mais que havia de passar por trás das igrejas” (ACR, p. 54). A porta da pensão estava “oferecidamente” próxima dela, assim como a senhora oferecia a si mesma e se oferecia, ao passar por trás das catedrais, aos encontros sexuais. O fato de chegar a sua rua acaba com suas esperanças de um encontro sexual, bem como com o delírio fantasioso da preceptora. O narrador deixa claro para o leitor que, apesar de lutar contra ele, o desejo do encontro sexual atrás da catedral era muito forte em Mademoiselle, a ponto de ela, ao passar por esse caminho, delirar que dois homens tentavam violentá-la. O delírio fica evidente no final do conto, quando o leitor descobre que os homens realmente existem, mas nada daquilo que havia sido narrado aconteceu:

> Pois assim mesmo os perseguidores lá vinham chegando atrás dela. Só que agora Mademoiselle estava mesmo salva pra todo o sempre e pôde reagir. Os homens vinham chegando em suas conversas distraídas. Se plantou no meio da calçada, fungou um sexto espirro inteiramente fora de propósito, tirou mais que depressa dois níqueis da bolsa. Os homens tiveram que parar, espantados, ante aquela velhota luzente de espirro e lágrima, que lhes impedia a passagem, ar de desafio. E Mademoiselle soluçava as sílabas, na coragem raivosa de todas as ilusões ecruladas:
> – Mer-ci pour votre bo-nne com-pa-gnie[27].
> E lhes enfiou na mão um níquel pra cada um, pagou! Pagou a bonne compagnie. Subiu as escadas correndo, foi chorar. (ACR, p. 54).

Nesse ponto da narrativa, o leitor, juntamente com a protagonista, retorna do Fora, do delírio de uma possibilidade erótica às avessas. A senhora é, pela segunda vez, referenciada como uma "velhota", de modo a corroborar suas "ilusões ecruladas", isto é, suas ilusões colapsadas: como velhota, o encontro sexual lhe é interdito até mesmo atrás de uma catedral. Toda a cena da violência sexual é um delírio da preceptora, durante o momento de desrazão, mas ela volta para a realidade ao chegar à pensão, o que é corroborado tanto pelas "ilusões ecruladas", quanto pelo choro, ao se encontrar novamente sozinha em seu quarto.

Referências

ANDRADE, Mário de. A propósito de *Amar, verbo intransitivo*. In: _____. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1927] 2013. p. 155-158.

_____. Atrás da catedral de Ruão. In: _____. *Contos novos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BOLSAN, Neides Marsane John. A representação dos afetos em Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. *Babilónia*: Revista Lusófona de Línguas, Cultura e Tradição, UFRGS, Rio Grande do Sul, s.d, p. 149-174.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Flip 2015 alcança sua maioridade penal. *Revista Fórum*. Disponível em: http://www.revistaforum.com.br/semanal/flip-2015-alcanca-sua-maioridade- penal/ Acesso em: 01 ago. 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras completas:* Recordar, repetir e elaborar. v. 10. [1914] São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas:* Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos. v. 9. [1909-1910] São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras completas:* Primeira parte: os atos falhos. v. 13. [1916] São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras completas:* Estudos sobre a histeria. v. 2. [1893-1895] São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras completas:* Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. v. 6. [1905] São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras completas:* O chiste e sua relação com o inconsciente. v. 7. [1905] São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei*: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PERRONE-MÓSÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINCHERLE, Maria Caterina. O linguajar multifário: os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade. *Revista IEB* (USP), São Paulo, n. 47, p. 115-137, set. 2008.

RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro:* Uma leitura de Contos novos. São Paulo: Ateliê Editorial. 1999.

SALGADO, Luciana. A interlíngua de Atrás da catedral de Ruão. *Crítica e Companhia*. Disponível em: . Acesso em: 08 jul. 2018.

Recebido em: 20/02/2019
Aceito em: 26/06/2019

Notas

[1] Doravante, neste artigo, Mário de Andrade será referido como M.A.

[2] Os seguintes significados de galofilia e galofobia, retirados do dicionário online Priberam, são utilizados para este trabalho, respectivamente: amor à França ou aos franceses e aversão à França ou aos franceses.

[3] Para uma análise sobre as três línguas em diferentes textos, ver Pincherle, 2008. Para este artigo, utilizamos apenas a seção que trabalha a língua francesa.

[4] A edição utilizada para o presente artigo é a da Coleção 50 anos, Nova Fronteira, datada de 2015. Doravante, o conto será referido com a sigla ACR seguida da página correspondente.

[5] "'Meia língua franco-brasileira' não é uma língua meio francês e meio brasileira, coisa distinta. Uma 'meia língua' será daquelas de meias palavras?", problematiza Salgado (2006). Essa problematização é importante ao revelar um aspecto essencial da utilização desse novo código: sua ambiguidade proposital propicia um jogo linguístico (e erótico) que revela e encobre, ao mesmo tempo, o que se enuncia (a sexualidade).

[6] Quando questionada pelas alunas sobre o motivo de seu estremecimento, Madenoiselle responde: "Il y a des jours où je sens à tout moment qu'um... "personnage" me frôle!". (Há dias em que eu sinto o tempo todo que um... "personagem" se encosta/ roça em mim!)

[7] Cabe notar, de antemão, que o adjetivo escolhido tem sentido negativo, manifestando a orientação com que a sexualidade é trabalhada ao longo do conto.

[8] Freud trabalha, em seu texto "O chiste e sua relação com o inconsciente" (1905), a utilização do humor como forma de revelar-se, ainda que de modo velado.

[9] Ver tradução na nota 6.

[10] "E agora, já sem sustos mais, num desalento vazio, termina de contornar o derrière da catedral. Já não era mais ela que "bousculava" os outros, como diriam as meninas, a multidão é que a bousculava, a empurrava, a sacode" (ACR, p. 49).

[11] No trecho "Está claro que o cavaleiro tomava Lisette na garupa e sucedia ser um príncipe *trali-la-lère, trali-lan-la*", a construção grifada é traduzida pelo autor como "onomatopeia maliciosa". Esse é um exemplo de construção cujo significado não é acessível ao leitor, mas mostra-se como a "meia-língua" ambígua e jocosa das alunas.

[12] – Oh minhas meninas, interrompia: vocês têm uma curiosidade muito malsã! Eu sei perfeitamente quais são as conversas de uma mulher com o marido, vejam só! É alguma coisa indecente./ - Eu queria saber o que é "tarlatanar". Eles falam o tempo todo em "tarlatanar" e "alta tarlatanagem".

[13] Vocês entendem.

[14] Vocês sabem.

[15] Não é?

[16] – Isso faz mal à senhora!/ – "Macho", minha querida menina, "ma-cho". Não deturpe as palavras assim. "Macho".

[17] Exemplo elucidativo é a narração, feita em discurso indireto, daquilo que Mademoiselle considerou um assassinato: "É que estava no hol do seu hotelzinho quando entrou um