

FRÄULEIN VON ORLEANS

Benilton Lobato CRUZ*

- **RESUMO:** o artigo “Fräulein von Orleans” analisa e comprova a presença de Friedrich Schiller, da peça *A Donzela de Orleans*, de 1881, na personagem Elza, do romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*. A ação pedagógica da preceptora, contratada para ensinar piano e alemão às crianças de uma mansão em Higienópolis, São Paulo, é a de quem acredita na arte como uma forma de educação, moldada por valores morais, todavia, em conflito com o comportamento burguês dos novos ricos paulistanos. Essa “Joana D’Arc” não é imolada à fogueira, sacrificada como uma típica heroína romântica, mas “morta” em combate, como na obra do dramaturgo alemão, na tentativa de equilibrar objetividade e subjetividade, desta vez, no instável mundo burguês, da capital paulista. Há uma Elza que vai além da iniciação sexual do futuro Sousa Costa, existe a Fräulein von Orleans, uma “universal” alemã-francesa, “mãe do amor”, a que não pode deixar de aparecer sem a sua “bandeira” de moralidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Mário de Andrade. Romance.

Elza, no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade (2008), apresenta-se como a personagem que vai lidar com o desafio da adaptação em um novo ambiente, nova língua, nova cultura. Tal implicação de vida, intimamente ligada à sua condição de imigrante, esconde um jogo de identidade entre o local e o internacional, o que revela a oscilação entre a real contribuição da bagagem cultural da heroína e a forte presença de uma linguagem nacionalista ainda evidente na obra. O livro, publicado em 1927, sob o impacto da Semana de 22, mesmo com a sua versão definitiva de 1944, quando compõe um volume especial para as obras completas, não abandonou a força da fala brasileira como apelo e traço ordenador da estética modernista.

A resiliência da alemã em terras brasileiras incorpora a crença marioandradina acerca das influências do lugar sobre o ser humano, algo que remonta, conforme Berriel (1987, 1988), às ideias de Oswald Spengler acerca a relação homem e

* UFPA – Universidade Federal do Pará. Câmpus do Baixo Tocantins. Abaetetuba, PA - Brasil - 68440-000. benacruz@ufpa.br

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

Geografia, considerações aproveitadas em *Macunaíma*, um herói sem nenhum caráter, mas de muitas andanças, adaptações e significativas metamorfoses ao longo de suas aventuras, – e também do maranhense Graça Aranha ([19 -], p.27), quando o autor da Estética da Vida exigia uma “incorporação à terra”, como disciplina e base do pensamento acerca não só de arte e literatura, mas do próprio sentido da vida. Para Graça Aranha, só a estética explicava o universo.

O andarilho que há no “herói de nossa gente” pode ser visto também na culta imigrante alemã. As condições de adaptação de Elza restringem-se ao exuberante microcosmo da mansão dos novos ricos paulistano, no limpo bairro de Higienópolis, cujo recinto mais íntimo daquela rica residência revela uma Geografia brasileira, resumida no belo e selvagem jardim cultivado ali por outro imigrante, o japonês Tanaka.

Nossa heroína também sofre da interferência geográfica local quando contempla a Floresta da Tijuca em outro momento da narrativa, porém, pelo ângulo estético, sobre o qual a alemã é incapaz de traduzir a natureza brasileira, fato que a faz dar um grito muito diferente e inferior ao da representação *Schrei* expressionista, eternizada no quadro de Edvard Munch.

Vamos dar realce a outro detalhe à imagem da heroína neste artigo. É possível ver algo da Estética de Schiller no comportamento de Elza, através da união de arte e da moral em um só objetivo. O núcleo da formação humana, configurado na arte, aquele que ganha uma especial desenvoltura ao longo do romance. Essa forma de humanização pela arte era crença do famoso missivista de Marbach, como ficaria conhecido também o poeta e dramaturgo alemão, autor da peça *A Donzela de Orleans (Die Jungfrau von Orleans)*, encenada pela primeira vez em 1801, em Leipzig.

Todos, naquele “casão”, estão aptos a compartilhar os altos e baixos da governanta recém-contratada, do seu rico cabedal de informações culturais até o seu estereotipado temperamento germânico. Inclusive o outro imigrante, o japonês Tanaka, criado, copeiro e jardineiro dos Sousa Costa, que se depara com uma alma imigrante similar a sua. Assim sendo ambos os imigrantes, uma alemã e um japonês, compartilham o sofrimento social do exílio, nessa passagem da obra, na qual fica em evidência a interação entre o social e o estético.

Há, contudo, um desempenho na personagem que nos chama mais a atenção do que tudo isso. É a eficiência moral da educadora mesmo sob uma aura fragilizada da arte em um ambiente burguês, onde tudo se pode comprar, inclusive a camuflada educação sexual do menino, esta que é a verdadeira intenção do pai a fim de livrar o garoto das drogas e das aventureiras que invadem a metrópole paulistana. Estamos diante do embate entre o espiritual e o material, um confronto marcante no recinto mais íntimo da literatura moderna.

Elza é poliglota, virtuosa professora de piano, enfermeira da doentia e esperta Maria Luísa e ministra seus conhecimentos culturais como quem “recomeça” sua vida e seus projetos. A imigrante encarna a experiência de reordenar no microcosmo da mansão dos novos ricos paulistanos, por via de uma educação de alto nível, a ponto de o amor preceder a trama sexual arquitetada pelo pai do garoto. O amor, assim como a arte, é uma educação. E é esse o idílio que o menino deve seguir.

A nossa análise se distancia daquela moralidade “necessária” da época, a que preserva as moças para casarem virgens e estimulava nos moços a sexualidade reprodutora a fim de criar futuros varões. Nossa meta é aproximar Elza do poeta alemão conhecido pela sua estética através de uma série de cartas. O nome de Schiller pode ser posto ao lado do da preceptora alemã como recorte de uma releitura de *A Educação Estética do Homem*, obra do dramaturgo que já foi chamado de “Shakespeare alemão”.

A idealização do marido germânico de Elza nos aproxima do típico retrato de um professor de arte e de literatura, como um homem “Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano, bem raçado ... Todo ele é claro, transparente [...] E a mancha irregular do sangue nas maçãs”, um diligente pesquisador de literatura, escrevendo “[...] o segundo volume de *O apelo da Natureza na poesia dos Minnesänger*” (ANDRADE, 2008, p.38) – essa descrição no leva a um ponto específico: a natureza sob a análise estética, um fato positivo da arte como o instrumento de formação de humanidade.

As cartas de Schiller foram escritas sob a reflexão do sentido mais objetivo da arte como norteadora de humanidade em uma época de violentas investidas subjetivas, quando despontava o promissor Romantismo na Escócia. Não menos, contemporânea, a Alemanha assimilava e ajustava o foco dos novos rumos dentro do espaço da reflexão. *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*, vinte e sete ao total, foram escritas ao amigo Christian Gottlieb Körner. A edição brasileira traz a introdução de Marcio Suzuki “O belo como imperativo”, reafirmando Schiller como um dos primeiros críticos de peso à estética kantiana, ciente de que a filosofia moderna deu uma guinada a rever a estética até então conhecida.

Para Suzuki, o que falta em Kant é complementado por Schiller (1989, p.14) quando acrescenta “[...] uma dedução objetiva do juízo do gosto. Sem essa fundamentação objetiva, os juízos acerca do belo estão condenados a uma validade meramente empírica e subjetiva, condição a que não se furtaram a nenhuma das teorias anteriores à de Kant e [...] nem mesmo esta”. O papel da experiência é importante, mas a experiência em si não deduz a ideia do belo: “O belo não é um conceito de experiência, mas antes um imperativo”. A estética pode ser vista, portanto, como um projeto delineado por aquilo que poderíamos chamar de “categoria assistida”. A arte vive as tensões naturais de intelecto e sensibilidade, o que acarreta a

imposição de equilíbrio, algo do mundo das ideias, noção clássica nunca abandonada pela estética.

Para Schiller (1989, p.15), a arte “[...] apoia-se no modelo da moral”, portanto, surge de alguma imposição. E se a moral vem da sociedade, é só essa mesma sociedade que determina um caminho para arte, se a ideia de moral é obediência ao estado ou à sabedoria dominante, a arte, como espelho ativo na interação lúdica de homem e mundo, ela mesma participa desse jogo de poder. A arte conjuga com a moral e gera o conflito de sua relutância, uma questão antiga, portanto.

O problema aberto por Kant é que sua filosofia não tem algo só de universal, mas de social. O seu imperativo categórico é lei moral para os outros e para todos, e carrega a renúncia e a doação diante das decisões. É algo preservado por Schiller no campo da arte quando a consciência surge entre o querer e o poder. A arte é imperativa para fugir do domínio empírico-subjetivo. Tal inquietação se estende ao campo gramatical: o *sollen*, verbo modal alemão, significando “dever ser” justifica a consciência ante o fazer e o viver. E para escapar do formalismo, o conceito do “impulso lúdico” reforça a ação derivada da habilidade humana entre a razão e a sensibilidade. A arte é uma espécie de lúdico “assistido”, o que abre precedente para Mário de Andrade investir em sua arte social a serviço da humanidade.

Esse atributo pedagógico da arte como formadora de humanidade complementa o sentido de empatia, termo muito usado desde Alois Riegl para identificar obra de arte e espectador na mesma sensação. O termo empatia é citado por Mário de Andrade em sua *Conferência Literária* de 1924. O vocábulo vai ser direcionado ao mundo moderno quando é comparado à “gasolina” e às raízes barrocas quando o escritor paulista envolve a noção de amor dentro de um ponto de vista cristão (ANDRADE, 2000). Para Schiller (1989, p.17), empatia liberta, todavia, a avaliação da percepção: “[...] sempre que contempla um objeto belo, o homem está ao mesmo tempo projetando simbolicamente sua própria liberdade nesse objeto”.

Nos flashes da narrativa de *Amar, verbo intransitivo* aparece algumas relações diretas com o poeta e dramaturgo alemão: o feio e injustiçado Franz von Moor (ANDRADE, 2008, p.128), personagem da peça *Os salteadores* (*Die Räuber*) de 1781, citado ao lado do passional, introspectivo e solitário *Werther*, de Goethe. Outra relação mais direta é o fato de Elza parecer-se em demasia com a própria *Joana D’Arc* do dramaturgo alemão. A *Jungfrau Von Orleans* não morre queimada e sim combatendo os ingleses. A fogueira da heroína é outra: é a luta em prol da moralidade em ruínas, é o seu ideal posto em combate.

O contexto da peça é romântico, mas a conduta é universal. Assim, um poeta alemão, utiliza uma heroína francesa para ajustar a encarnação humanista atemporal como ação imperativa: a “bandeira” da moral como luta pela justiça. É a mesma “flâmula” que Elza levará nas mãos para educar estética e moralmente o jovem Sousa

Costa. Curiosamente, *Jungfrau von Orleans* é outro nome para a conhecida peça, a *Joana D'Arc*, de Schiller.

O Romantismo alemão teve forte apelo teatral a partir do movimento *Sturm und Drang*. Goethe vai preservar, no seu jovem e doentio herói, o caráter dramático oriundo de Friedrich Maximilian Klingler. A rejeição paterna sentida por Franz Von Moor também ecoa o conflito de geração comum ao teatro expressionista, não menos que a questão moral. Os nomes de jovens protagonistas da tragédia alemã referem-se ao tema da renúncia: não há amor sem resignação. A Brunilda de Wagner, por exemplo, uma Valquíria, divindade menor do reino de Odin, rebaixa-se à condição humana e mortal para amar Siegfried; Fräulein, por sua vez, atura a imaturidade do menino “aluado” para ensinar o amor e amar o menino Carlos.

No plano ficcional, Elza prefere a tragédia como gênero teatral, isso assume, portanto, ligação com as ideias de Schiller, que acreditava ser o gênero trágico a categoria oscilante entre o clássico e o romântico. O gênero trágico concretiza a vitória moral do homem sobre seus instintos. A personagem está ali para entremear, ponderar, medir e equilibrar essas duas “partes” conflituosas, e impor a moralidade em um mundo imoral. O lado clássico da tragédia seria a renúncia do amor, enquanto o romântico seria justamente o idílio, a história pueril entre uma professora e seu adolescente aluno.

Schiller (1989), como é sabido, discute um projeto pedagógico no qual a arte é tratada como educação. Uma evidência didática em suas cartas é a crença no belo não como definição dada pela experiência e sim como ação imperativa. Outro argumento favorável à educação pela arte seria a relação moral e estética como sendo uma coisa só. Para ambos os casos, Elza surge como produto dessa soma. A “Jungfrau von Orleans”, no recinto paulista, defende a moral como justiça e projeta a arte como educação. É a base didática da formação humana, o preservado Classicismo do poeta e escritor paulistano.

Mário de Andrade, ao retratar a questão de ouvir bem a música, o ouvinte em potencial, bem formado, educado para isso, acaba segredando sua admiração por Schiller e a noção de uma “passividade ativa”:

Carece de adquirir aquele estado de contemplação pura, que foi a descoberta de Schiller no domínio das cogitações estéticas. Contemplação é passividade, porém passividade por assim dizer ativa: livre da manifestação crítica que deve ser posterior, mas presa à faculdade de adaptação. A contemplação estética é um binóculo em que cabe ao espectador equilibrar a relação das lentes. [...] A adaptação estética tem os limites do espírito (ANDRADE, 2000, p.693).

A palavra “equilíbrio” tem algo da noção mais clássica no difícil momento romântico ou no modernista. Em todo o romance, Elza empunha a “bandeira” da moral e da arte a fim de domar a natureza do “aluado” Carlos Sousa Costa. A

didática da preceptora não esconde gostos musicais pelo diminuendo, mas acima de tudo, Fräulein é soma para um equilíbrio: como personagem gramatical, como professora de piano e de alemão, como imagem da futura “mãe” à esposa de Carlos. O ético, entendido como a responsabilidade de Elza no trato com o adolescente, e o estético, sua impressionante bagagem cultural, fundem-se, em mais uma operação matematizável do escritor paulistano.

O debate iniciado por Schiller permanece, nesse caso, extremamente moderno devido à autonomia da arte ainda repercutir como categoria na sociedade burguesa:

Schiller tenta dar provas de que a arte, [...] em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade.
[...]

O pensamento de Schiller é [...] de que a arte, [...] por negar toda e qualquer intervenção direta na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem (BÜRGER, 2008, p.96-97, 100).

O autor dispensa uma abordagem importante em torno de um assunto capital para a nossa análise, sobre a questão da autonomia da arte como formação humana. O problema é que a vanguarda negava tal autonomia pedagógica e se voltava para seus códigos, para sua projeção, seu mercado, mesmo revelando a “[...] representação da autocompreensão burguesa” (BÜRGER, 2008, p.103), eis então o drama de Mário de Andrade em seu idílio: o narcisismo da vanguarda ou a pedagogia da arte?

O Modernismo de Mário de Andrade incorpora o nacional e acrescenta o universal, mais dois problemas. A admiração pela “tradição do diminuto”, provavelmente herança barroca de Aleijadinho, um artista já inserido em seu rol de pesquisa na década de 1920, de cujas origens remontam aos “mestres do passado” citados em seu *Amar*, verbo intransitivo: Scopas e Lísipo. Rembrandt e Cranach somam um gosto pelos mestres questionadores do mimético, esses artistas modernos quando registram a narrativa de suas telas na própria tela, ao mesmo tempo que conservam temas ligados à Religião.

Porém, evidenciava-se o trajeto de fomentar arte à humanidade, percurso restaurador da totalidade do homem, o que nos leva a pensar que tudo no mundo de Elza seja grandioso. Mas, o que vemos é a alemã como um ser diminuído, “diminuto”, desencorajado, inadequado, ou perdido na sociedade burguesa na qual se sente estranha.

A desproporção é ainda mais visível diante do nacionalismo histórico, então, impregnado na obra modernista: Elza, como a representante de uma cultura estrangeira, é ainda “menor” frente à grandeza brasileira, seja ela a Floreta da Tijuca, ou diante da prepotência senhoril do aluado Carlos, menino que a “derreia” no *Cine Royal*.

O que há de Brasil no romance é tão socialmente escancarado que a justificativa por parte de Sousa Costa de que tudo deve ser feito no recinto daquela mansão, estará “a serviço” daquele menino, futuro Sousa Costa a perpetuar uma hierarquia. Uma madona de seus 35 anos alimentando a futilidade do “feito” e mestiço Carlos.

No idioma alemão, sabe-se que “Fräulein” significa aquela que serve e, aquela que está à disposição. Curiosamente, a personagem marioandradina também se impõe. Ela cultiva um imperativo que se anula diante da adaptação. Nesse caso, é como se a leitura de Spengler saltasse aos olhos do leitor a ponto de inquietar a presença de Schiller no romance.

O ensinamento do “amor integral”, tese de Fräulein, de alguma maneira enraizada nas especulações de Milkau, alemão do *Canaã* de Graça Aranha (1982), o filósofo do universal, acaba se estendendo para os equilíbrios que faltam nos tempos modernos. É o caso do choque entre o material e o espiritual, de certa forma, resumidos no microcosmo dos Sousa Costa: opulência e simplicidade, desordem e ordem, cultura erudita e cultura popular, adultos e crianças.

Elza, portanto, encarna uma tarefa pedagógica nada fácil, ardil de peso humanista, agora reforçada pela aposta da crítica social expressionista às cidades-monstros. A Elza pedagoga está protegida pela humanidade objetiva da *Educação Estética do Homem*, justamente porque o conceito de arte de Schiller (1989) carrega a noção de desapego dos vínculos imediatos e propõe uma moral como justiça, aquela que pode ser simbolizada por via de uma mulher exemplar e universalmente conhecida, *Joana D’Arc*. Tal moral estende-se ao estético e assim controla a natureza:

Pode-se distinguir três momentos ou estágios de desenvolvimento que tanto o homem isolado quanto a espécie têm de percorrer necessariamente e numa determinada ordem, caso devam preencher todo o círculo de sua destinação. Embora os períodos isolados possam ser prolongados ou abreviados por causas acidentais, encontradas na influência dos objetos exteriores ou no livre-arbítrio humano, eles não podem ser saltados, assim como a ordem de sua sucessão não pode ser invertida pela natureza, liberta-se deste poder no estado estético, e o domina no estado moral (SCHILLER, 1989, p.123).

Teoria e ação para engendrar da espiritualidade de Carlos a obra de arte humana, moldada pela “artista” Elza, a transformar o menino em uma obra de arte não para um museu, mas para a vida social, fundamentada acima de tudo por uma moral segmentada em dois estágios necessários a essa educação humana: o estético e o natural.

A poderosa função social centralizada na arte e sua autonomia como linguagem, unidade e identidade, noções vindas do pensamento de Schiller, reverberam na literatura de Mário de Andrade. A avaliação crítica no cânone da literatura brasileira sobre a obra do escritor tem percebido, principalmente, por via da união entre arte

e moral como uma linha definida, na verdade, uma característica do escritor: “Não dissociava problemas estéticos de problemas morais querendo que o artista fosse, na vida, homem de bem, a fim de que sua arte fosse um drama, ao mesmo tempo criadora de vida” (COUTINHO; SOUSA, 2001, p.235).

Concluimos, portanto, que a moralidade de Elza deriva da agonizante moral religiosa que não participa mais da arte moderna. Para isso lembraremos que a sua bandeira é a de uma Joana D’Arc, admiravelmente universalizada, na citação reproduzida por Schiller, sobre a moral santificada pela Igreja “não posso aparecer sem a minha bandeira” (ANDRADE, 2008, p.66) – a bandeira da moral. A obra finca a fâmula esfarrapada de uma moral, praticamente legada a um segundo plano nas artes modernas, sobre as máscaras da sociedade burguesa, portanto, diante de um ambiente propício ao choque, ao desencanto e ao exílio.

Entendemos que a arte originária dos lugares sagrados e sacrificais perde lugar, no mundo moderno, para outro modelo, o que é gerado por um formalismo artístico que se nutre da própria arte e não determina um lugar seguro para a moral. Talvez, por isso, para Elza, a moral seja um oxímoro: a força pela sua “fraqueza” e quase todo o restante de sua personalidade se encontra enfraquecido, mesmo sendo culta e inteligente, essas duas características pouco interferem em sua fraqueza, o que reforça sua maior dissimetria ao longo do romance: a moral de uma prostituta.

E é também com esse tema da moral que Elza se aproxima do enigmático mundo da arte. Não porque a profissão de preceptora seja uma arte, e sim porque no fundo a visão plena de arte se manifesta através de uma espécie de promiscuidade aceita pela família da alta burguesia, uma pornografia social entremeadada da moralidade religiosa agonizante. A relação inseparável entre pornografia e arte: “[...] não se pode separar a pornografia da arte; as duas interpenetram-se [...] Pornografia e arte são inseparáveis, porque há voyeurismo e voracidade em todas as nossas sensações, como seres que vêem e que sentem” (PAGLIA, 1992, p.34).

Portanto, nossa protagonista tem tudo para ter surgido do mundo da arte com a observação de um olhar para trás até topar com a moral como algo possível em um mundo que descentralizou a religião da arte. Assim, ela estará diante de um grande entrave, pois a arte de todos os tempos expõe as lições de moral como papéis secundários no jogo da representação dominada atualmente pela violência.

A personagem no romance é, literalmente, objeto na sociedade capitalista para superar e educar a força do sexo, e encarna, portanto, uma função da religião, da arte e da educação, uma atitude pedagógica. Seu drama é que sua tarefa está deslocada a serviço da sociedade que fecha as portas para artistas, pintores, pianistas e professores, principalmente se esses professores são mulheres.

– 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 (ANDRADE, 2008, p.19).

É o aspecto mais firme na composição da personagem: a sua noção de “amor integral” (ANDRADE, 2008, p.90), defendida com veemência a ponto de ser “esse amor integral” educado, orientado e formador e acima de tudo porque Elza é uma preceptora, uma educadora paga para uma difícil pedagogia, a de juntar, pela sua lógica, o sexo, cultura, arte e amor, a maternidade e paternidade sob o véu da religião. Parece-nos, no fundo, resquícios barrocos de uma totalidade tomada do mundo feminino sob a manipulação de um mecanismo social masculino.

A personagem renuncia seus sentimentos, pois o mais importante é a manipulação da sociedade burguesa capitalista. Daí, o romance fazer alusões às renúncias de Elza: “Odeia Laurita, Aldinha. Dá a mão pra elas maquinalmente e volta”, ou então a condição da mulher incapaz de responder por seus atos: “[...] quando uma mulher erra, só o homem é que tem a culpa” (ANDRADE, 2008, p.99). Mas, como é paga para servir, terá que se adaptar como a vítima do sistema.

Todavia, em relação a Carlos, a atitude de Fräulein lembra a de Mariane, do romance os *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, “Todo o meu [amor] eu quero dar a quem me ama e a quem amo” (GOETHE, 1994, p.10) na atitude de uma crença na qual o amor é doação total, principalmente em se tratando de ser o primeiro amor, e se reflete na forma como Elza educará Carlos. A preceptora parece ter surgido da literatura alemã, mas nem tanto, pois é personagem comparável às prostitutas ou alencarina ou machadianas, de Lucíola, e sua “pureza d’alma”, como “musa cristã” mencionados no prólogo do romance de 1861, a heroína que sacrifica a vida em prol do amor perfeitamente harmonizado à moral, ou à Marcela, a que ensina o amor ao jovem Brás Cubas, para não se tornar arruador ou gatuno.

Fräulein Elza terá, felizmente, o destino de não morrer ao final da lição de amor que deixa para a mocidade juvenil masculina a caminho de uma formação burguesa-capitalista, a que enxerga tudo como negócio, e antes do dinheiro, a formação estética como pregava Schiller (1989, p.129) na carta XXV:

Em seu primeiro estado físico, o homem capta o mundo sensível de maneira puramente passiva, apenas sente, sendo plenamente uno com ele, e [...] por ser o próprio homem apenas mundo, não há ainda mundo para ele. Somente quando, em estado estético, ele o coloca fora de si ou o contempla, sua personalidade se descola dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele.

A formação estética de Carlos é a que leva os dois nomes de Elza. A essencialmente atrelada a uma ordem e a que partilha a cultura alemã em seus

ensinamentos, além da Elza brasileira que começa a se mostrar, a que herda e desenvolve a temática da moral redentora em uma prostituta, personagem frequente nos romances brasileiros do século XIX. É possível que tantos caminhos explorados pelo modernismo desemboquem na espiritualidade, a espiritualidade tão visível já nas primeiras páginas de *Amar, verbo intransitivo*: “No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois” (ANDRADE, 2008, p.21).

CRUZ, B. L. Fräulein von Orleans. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.25-35, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *The following paper “Fräulein von Orleans” analyzes and proves the presence of Friedrich Schiller, from the play The Maiden of Orleans, 1881, the character Elza, from the novel by Mario de Andrade, “Amar, verbo intransitivo”. The pedagogical action of the governess, hired to teach piano and German to children in a mansion in Higianópolis, São Paulo, is who believes in art as a form of education, shaped by moral values, however, in conflict with the bourgeois behavior paulistanos new rich. This “Joana D’Arc” is not sacrificed to the fire, but she is “dead” in combat, sacrificed as a typical romantic heroine, as the work of German playwright, in attempting to balance objectivity and subjectivity, by this time, in the unstable bourgeois world, in São Paulo. There is a Elza that goes beyond the sexual initiation of the future Sousa Costa, there is a Fräulein von Orleans, a “universal” German - French, like a “mother of love”, which can not fail to appear without their “flag” of morality.*
- **KEYWORDS:** *Modernism. Mário de Andrade. Novel.*

Referências

ANDRADE, Mário de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: USP-IEB, 2000. (Coleção correspondência de Mário de Andrade, 1).

_____. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ARANHA, G. **A esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Paris: Garnier, [19-].

_____. **Canaã**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BERRIEL, C. E. **Dimensões de Macunaíma**: filosofia, gênero e época. 1987. 201 f. Tese (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

_____. Macunaíma: curtas observações sobre gênero e época. In: NASCIMENTO, M. F dos S. et al. **Mário de Andrade trezentos-e-cinquenta**. Araraquara: Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, 1988. p.75-176.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G. de (Org.). **Enciclopédia de literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Global, 2001. p.234-235.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

PAGLIA, C. **Arte e decadência**: de Nefertite a Emily Dickison. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

