

# Marina, a Pretinha de Mário de Andrade

Rafael Ubirajara de Lima Campos\*

## RESUMO

Neste artigo, procuramos demonstrar como uma personagem secundária do romance *Amar, verbo intransitivo*, torna-se a protagonista de uma cena e de uma questão social fundamental na conformação das famílias brasileiras urbanas do século XX. Defendemos o argumento de que o procedimento estético adotado por Mário de Andrade para compor um dos episódios do romance lança luz sobre o problema do racismo que atravessa o enredo e o tom geral de todo o livro. Assim, ao analisarmos a composição da personagem Marina, na cena em que ela protagoniza, demonstramos como a forma de sua participação desnaturaliza a naturalização do racismo na obra.

Palavras-chave: Poesia; vanguarda; racismo

---

\* Mestre em Literatura brasileira pela UFMG e Doutor em literaturas de língua portuguesa pela PUC – MG. Atua como professor de língua portuguesa no Colégio Santa Doroteia de Belo Horizonte, Orcid: 0000-0003-0387-8938

# Marina, the little black girl by Mario de Andrade

## ABSTRACT

In this article, we aim to demonstrate how a secondary character in the novel *Amar, verbo intransitivo* becomes the protagonist of a scene and of a fundamental social issue in the configuration of twentieth-century urban Brazilian families. We argue that the aesthetic procedure adopted by Mário de Andrade to compose one of the novel's episodes sheds light on the problem of racism that permeates both the plot and the general tone of the book. Thus, by analyzing the construction of the character Marina in the scene where she takes center stage, we show how the form of her participation denaturalizes the naturalization of racism within the work.

Keywords: Poetry; avant-garde; racism.

Recebido em: 24/04/2025 / Aceito em: 09/08/2025

Uma das especificidades da obra de Mário de Andrade, tanto na prosa quanto na poesia, é a sua capacidade de se manter em estado de diferença. Sua literatura faz a manutenção de uma estranheza constitutiva. Seja no que concerne aos seus pares de momento - do primeiro quartel do século XX - seja no que tange à sua influência ao longo de cem anos de existência literária, pode-se dizer que Mário de Andrade é um escritor singular. Parte disso se dá em virtude da aspereza característica de seus poemas e romances.

Caso tomemos como baliza o espírito de vanguarda que guiou os escritores do início do Modernismo brasileiro, ainda assim a obra de Mário de Andrade revela-se ímpar. Quer dizer, por mais que a tentativa da novidade e da singularidade fosse o diapasão pelo qual os escritores se afinassem, criando aquilo que Octavio Paz (2013) chamou de “tradição da ruptura”, a obra de Mário de Andrade é uma espécie de ruptura que não se imobiliza, não se constituindo facilmente como tradição. Disso resulta que a sua escrita particularíssima não desemboca no próprio trabalho formal das gerações procedentes. O mesmo, no entanto, não se dá com suas ideias, que se espalham em milhares de cartas, algumas dezenas de conferências e acabam assentando os pilares de todo um pensamento estético e histórico-literário.

Assim, o escritor que, sem dúvida, foi o grande influenciador dos escritores de sua geração - sobretudo em virtude de seu pendor pedagógico e de seu contínuo trabalho de missivista - é também aquele cujo estilo pouco ou nada se estendeu aos trabalhos de seus contemporâneos. Em outras palavras, as ideias e as concepções estéticas de Mário, sem dúvida, influenciaram inúmeros escritores e artistas, mas o mesmo não se pode dizer de sua *poiesis*, de sua forma de fazer arte, daquilo que está

impresso na fatura de suas obras. Talvez possamos dizer que hoje, no século XXI, tenham começado a surgir alguns poetas decididamente influenciados por sua poesia de música difícil.

Trata-se de uma literatura e de uma leitura ásperas. E ainda que esteja prenhe de lirismo e bom-humor, a obra de M. Andrade obriga ao choque. Nesse ponto, portanto, o escritor paulista alcançou a “desautomatização” da leitura e dos processos de fruição artísticos tão desejados pelas vanguardas do início do século XX. Seja em *Macunaíma*, em *Amar, verbo intransitivo* ou num *Losango caqui*, o que se colhe da leitura é um certo incômodo. Há algo ali que não se ajeita plenamente à significação e exige pausa, dicionário, pesquisa, análise e, finalmente, interpretação. Gilda de Mello e Souza, a respeito da criação poética de Mário de Andrade conclui que ele

[é] misterioso, intencionalmente oblíquo e portanto difícil. O pensamento sempre aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições – expediente impenetrável para quem não possui um conhecimento mais profundo, tanto da realidade brasileira, como da biografia do autor. (Souza, 2005, p.31)

O comentário acima pode ser estendido também para o romance. Na obra *Amar, verbo intransitivo*, há um personagem criado por Mário para dar forma a uma estranheza estética. No entanto, além disso, essa personagem também formaliza uma questão social de fundo no Brasil. Em outras palavras, um expediente estético faz com que uma questão social “normalizada” seja lida como anormal em virtude da forma como esta surge no livro. Assim, o mecanismo formal mobilizado faz com que o que poderia ser tomado como um simples elemento de passagem no enredo, seja lido como espanto e ironia e tenha, assim, sua significação sensivelmente agudizada. O mecanismo,

nesse caso, é o modo como a personagem Marina participa do enredo. Ela é a única personagem negra no livro, e quem chama atenção para esse fato é próprio Mário de Andrade.

O problema da raça atravessa o romance do início ao fim e de formas diversas. Felisberto, por exemplo, casou-se com uma mulher que não era “puro-sangue”. O narrador enfatiza isso mais de uma vez. Note-se a ironia no suposto elogio que o narrador tece ao patriarca da família por este ter se casado com dona Laura: “E quem diria que Sousa Costa não era bom marido? era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem por reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da noiva” (Andrade, 1982, p. 55). Quer dizer, a matriarca tem a marca da miscigenação e casar-se com ela seria um gesto de bondade.<sup>1</sup>

Além disso, sob a ótica de Fräulein, toda a sua experiência na casa dos Sousa Costa é um enfrentamento étnico. Para ela, todos ali seriam inferiores:

Mas esta 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 duma 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, 1982, p.62)

Quer dizer, o romance é atravessado por questões de raça, enfatizando-se nelas, por meio dos personagens Felisberto e Fräulein, certo desejo de eugenia; o que era, na época de escrita da obra, uma questão candente. Há mesmo um trecho em que o

---

<sup>1</sup> Para o aprofundamento da questão do negro na obra de Mário de Andrade, sugere-se a leitura da tese de doutorado defendida pela pesquisadora Angela Teodoro Grillo, cujo título é O losango negro de Mário de Andrade.

narrador dilui essas questões — e as rebaixa —, comentando a raça do personagem Carlos a partir da criação de gado:

Repare nesse menino que passa. É grandalhão, é. Mesmo pesado. Muitos afirmam que ele é magro... A culpa não é tanto das carnes, que são rijas e abundantes. Come bem. Dorme bem. Passa vida regalada. E é escandalosamente sadio, nem sequer a faringite crônica de oitocentos mil paulistanos. Mas então porque é magro? Já falei que não é magro, desraçado, apenas isso. O que sucede com as raças muito apuradas? A carne é bem cotada no Mercado, por ser muito mais macia. Pra conservar tais excelências a Inglaterra proíbe a intromissão do boi zebu nas marombas dela. Toda gente sabe também que o gado abatido lá na grande Argentina, que do polledangus albion sempre abunda, atinge tipo elevado na cotação dos importadores europeus. Ora no Brasil entrou o boi zebu. Entra o dunham também, e já pasta o curreleiro e principalmente o caracu. Porém inda não se apurou coisa que valha. Será falta de carne nestes membros possantes? Nem tanto, os ossos é que ainda não diminuíram. Delírios da seleção! fundam o Herd-Book Caracu. O muchirão vai progredindo e já orgulha bastante o Estado de São Paulo. Porém essas coisas não se fazem num dia, carece tempo, muito experiência. (Andrade, 1982, p.92)

No trecho, o narrador faz a passagem do comentário sobre Carlos para o comentário sobre bois sem que haja qualquer marcação de mudança. É como se a questão da raça e da melhoria desta fosse algo de concretamente biológico, tratando-se tão somente de acertar o tempero da mistura e, assim, ir apurando o boi e o homem. A Inglaterra seria o modelo, pois o país “proibiu” a “intromissão” do boi zebu. Carlos, apesar de sadio, não é um representante puro, vide os cabelos “suspeitos” de sua mãe. Toda essa atmosfera de preconceito é narrado com deboche e ironia, o que permite que o leitor perceba que o narrador constrói uma caricatura da família Sousa Costa, que é, por sua vez, uma

metonímia das famílias dos novos ricos paulistanos.

Já sublinhamos, em outro trabalho, como a escolha pela contratação de uma alemã é reveladora da perspectiva eugenista e racista de Felisberto, pois

Em uma família que busca esconder os traços que possam evidenciar mestiçagem (os cabelos ondulados de dona Laura, o bigode com brilhantina de Felisberto), a contratação de Fräulein como imagem de um primeiro amor filial servirá, também, como espécie de paradigma para a conjugação dos futuros amores de Carlos. Fräulein servirá, desse modo, a duas funções: preparar Carlos contra o mundo dos amores fáceis e fornecer-lhe uma sugestão, a do primeiro amor, que, nesse caso, terá cor, língua e cultura estrangeiras. (Campos, 2021, p. 67)

Além disso, do ponto de vista da arquitetura da obra, da morfologia de seus personagens, Fräulein e Tanaka são especialmente dotados, também, de certa qualidade metonímica. É por meio deles, da ênfase posta em suas linhagens, que o leitor será conduzido a discussões de fundo étnico e psicológico. Eles são “o criado japonês” e a “governanta alemã”. Nesse caso, o dispositivo empregado por Mário de Andrade é um misto, caricato, de comentário sociológico ressentido atravessado pelo ponto de vista dos próprios personagens, que disputam um lugar de primazia como criados em uma casa burguesa no Brasil.

Ambos são uma espécie de refugio de suas pátrias, não têm aquele ar natural dos agregados, dos *de família*, que tanto caracterizaram e ainda caracterizam a relação dos patrões com seus empregados domésticos no Brasil. São, como elemento estrangeiro, literalmente infamiliars, dotando as casas que os acolhem de um novo desenho social, próprio de um país que metaboliza com atraso e de forma *sui generis* as demandas de um modelo social e econômico liberal.

E é nesse contexto e nesse plano discursivo que surgirá a personagem Marina. Em mais de um sentido, ela acrescenta uma demão de aspereza ao romance de Mário. Do ponto de vista estritamente narratológico, que concerne à estruturação do enredo e ao ritmo de narração da obra, o surgimento de Marina parece algo defeituoso. A personagem não foi apresentada previamente, como também não retornará em página ou cena alguma. Ela surge rascante no entrecho e cumpre, ao que parece, uma função estranhamente importante.

E essa aparição da personagem, claro, será sentida pelo leitor, seja de forma apaziguada e conciliatória, vendo-a como um personagem secundário, que foi criado apenas para cumprir certo pacto de verossimilhança; ou, pelo contrário, vendo nisso certo aceno de intencionalidade, como se em plena via do discurso narrativo surgisse a pedra no caminho ou a lombada não vista, obrigando o leitor a dar por sua presença, analisá-la e interpretá-la. E, pela função que Marina cumpre no romance, a de criar um nó narrativo ou uma tensão, fica claro que o leitor não deveria lê-la como somente um personagem secundário.

Mário de Andrade concebia a literatura como um instrumento de ler a realidade. Trata-se de um escritor engajado e empenhado em fazer de sua obra uma leitura do Brasil. É uma obra, portanto, que, para ser entendida, pede ao leitor que mesure a relação ente os enunciados, as palavras no papel, e o que elas propõem a respeito do universo de significados que instauram. E esses significados remontam a um lastro amparado na realidade propriamente dita. O crítico João Luis Lafetá, ao comentar a poética de Mário de Andrade, enfatiza que, para o autor der Macunaíma

O artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a “técnica” é vista como um esforço de desalienação, que implica em constante e insatisfeita procura. (Lafetá, 2000, p.213)

Nesse sentido, Mário de Andrade, ao escrever *Amar, verbo intransitivo*, põe em cena a vida privada de uma família de ricos paulistas, mas fazendo uso de um instrumental estético bastante acumulado. Isso quer dizer que o escritor, nem de longe, espera que seu livro seja tomado por uma obra que emula a realidade retratada. Ele opta pela refração. Do título, passando pelo subtítulo, pela escolha de um narrador machadiano caricaturado e desaguando no enfrentamento de problemas vernaculares (que o interessavam muito!), Mário entrega ao leitor um livro que pensa a realidade a partir da literatura, entendida por ele como uma forma de arte que tem o “direito à pesquisa estética” (Andrade, Mário de. 1974, p.234) Nesse caso, a refração a que aludimos é até muito explícita, pois entre as palavras-discurso e o que elas nomeiam, Mário antepõe autoria e estilo, num “esforço de desalienação” bastante evidente.

Assim como o *Macunaíma*, *Amar, verbo intransitivo* propõe uma interpretação do Brasil. Mas, nesse caso, a opção não é por um viés lendário ou mítico, mas sim pelo ângulo dos costumes. Os Sousa Costa são mostrados de dentro de sua propriedade, focalizando-se seus segredos e suas mentiras de conveniência. Nesse romance de alcova, a “sintaxe das personagens”<sup>2</sup> está a serviço de enunciados e de discursos cujo objeto é a família, e é este o núcleo social que põe em relevo o sentido de cada um.

Essa eleição da família como o centro de interesse da obra

---

<sup>2</sup> A expressão é de Roland Barthes, extraída do artigo “Introdução à análise estrutural da narrativa”.

a filia a uma série de romances modernos brasileiros, fazendo com que a tração crítica de *Amar, verbo intransitivo* trabalhe ainda mais acentuadamente, já que o livro comporá um diálogo com ficções alencarianas e machadianas, por exemplo. De um lado, tem-se a opção ,por um enredo parodicamente romântico, centrado num fato de exceção —a contratação de uma governanta-prostituta —; doutro lado, o narrador que vocaliza a história tem a carnadura dos narradores de Machado de Assis após o *Brás-Cubas*, e faz questão de deixar clara essa sua filiação:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas. Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinqüenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinqüenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para avenida Higienópolis! (Andrade, 1982, p.57)

O livro não é o que se chama “romance de tese”, mas pode-se dizer que ele tem uma e a desenvolve por meio da ironia, do deboche e da irreverência. O idílio escrito por Mário de Andrade poderia ser sintetizado pela seguinte predicação: a família burguesa do Brasil moderno é o ornitorrinco de que nos fala o sociólogo Chico de Oliveira. Ela é, no livro, uma instituição do contrato e do livre comércio (Fräulein e Tanaka) ao mesmo tempo em que admite, sem a liberalidade de um contrato, o trabalho semi-escravo da personagem Marina.

Mas o que de fato causa espanto é que, num livro cheio de

estranhezas, a aparição de Marina não pode ser enumerada como apenas mais uma; justamente porque o expediente estético, nesse caso, traz consigo a formalização de uma questão social bem brasileira. Os desvios sintáticos de Mário, seu narrador intrometido e indecoroso, assim como a estilização e a paródia praticadas em alguns trechos não carregam consigo a questão social que Marina, ela sim, enforma.

A personagem é apresentada no enredo como se a todo tempo existisse, como se o leitor a conhecesse e sua presença fosse algo previsível:

Laurita, venha cá. Você também, Aldinha. Olhem: mamãe vai fazer uma visita com papai, demora um pouco. Por isso vocês vão com Marina passar o dia na casa de Baby e do René, ouviram? Se ficarem bem quietinhas mamãe traz um presente da cidade pra vocês. (Andrade, 1982, p.117)

Até aí Marina é apenas um nome, parece mesmo uma espécie de dama de companhia extraída dos séculos da colonização. Manuel Bandeira a chamaria de açaftata. Marina é, até então, personagem sem qualquer carnadura ou psicologia, que irá acompanhar Laurita e Aldinha à casa de amigos da família. Seria assim se ela não surgisse três páginas adiante em uma das poucas cenas de tensão no livro.<sup>3</sup> É preciso observar panorâmica e estruturalmente este fato: o livro tem pouquíssimos personagens, todos eles moradores da casa dos Sousa Costa, e a uma personagem secundária outorga-se a função de tensionar a narrativa.

---

<sup>3</sup> A pesquisadora Priscila Figueiredo, em livro denso e bastante crítico à obra *Amar, verbo intransitivo*, sublinha que a cena protagonizada por Marina seria a mais bem-feita de todo o livro: "A cena toda parece um poema pau-brasil (...) o paternalismo acaba por suspender as exigências da subjetividade: nesse episódio cheio de ginga, que talvez seja o mais bem-escrito do livro". (Figueiredo, Priscila de. 2001, p.60)

E ela, na cena em questão, deixa de ser uma onomástica e passa a figurar como “Marina, a pretinha”, ganhando, pelo aposto, uma função social que agora também é um posicionamento crítico: “O automóvel foi levar as crianças e Marina, a pretinha. Três quartos de hora depois a bandeira partia. Porém até que os verdes vençam as derradeiras audácias do urbanismo, temos tempo farto pra umas considerações” (Andrade, 1982, p.117-118)

A nova nomeação da personagem evidencia, no texto, a questão social que orbita a família de Felisberto e a própria configuração da família brasileira após a abolição. Tanaka e Fräulein são os imigrantes que vieram fazer a vida no país que queria se modernizar; são, assim, uma brisa de modernização. Já Marina é o recalque, o elemento perturbador. Tratada, no plano da narrativa, como ancilar, como alguém que ocupa uma função de apoio apenas se necessário (pois precisava-se de alguém para cuidar das crianças em um passeio); no plano da interpretação a sua presença é fundamental para que se leia mais uma camada de ironia existente no livro. Na casa dos Sousa Costa, tudo o que existe parece ser um desejo de superar o Brasil pré-moderno, das oligarquias e dos coronéis. Os filhos têm aula de piano, fazem o catecismo (ensinado a eles por uma “parenta pobre”), estudam língua estrangeira e se preparam para ganhar o mundo. No entanto, Marina servirá para lembrá-los de que a manutenção dessa aparência de modernidade é composta de elementos contrastantes.

Ao se ler a cena em que Marina é protagonista, é exposta uma questão familiar, doméstica, e outra social. Leiamos a cena em sua inteireza:

— Barra Mansa! Mamãe... como que era a outra Barra que eu falei! — Que barra, minha filha? Dona Laura não podia de calor. Abrira mais um botão da blusa, só mais um, mas o trem sacolejava tanto, agora é que as fazendas não paravam, despencando prós lados. Fräulein estava despeitadíssima, com aquele rego de dois seios imensos bem no nariz dela. Laurita, gritando pra se ouvir naquele estardalhaço de ferragens: — Ara, aquela estação! eu falei que era Barra não sei do quê!... Houve uma rápida inquietação na família, ficaram dolorosamente envergonhados. E com efeito alguns passageiros sorriram, era visível que sabiam que Barra era. Mas ninguém na família se lembrava mais, não tinham prestado atenção. Só a pretinha, que escutava tudo, devorava tudo, decorava tudo. De repente deu o riso esganiçado, botou a mão na boca assustada e gritou sem querer: — Ih... Barra do Pirá! — Como que é, Marina! Todos a olhavam agora. Isso Marina caiu numa gargalhada de “ih-ihs” histéricos, que não parava mais. — Diga, Marina! não seja boba! Mas a pretinha não podia mais de vergonha, se ria, se ria, contorcia-se toda, botando agora as duas mãos espalmadas na frente da cara. Sousa Costa estava indignado. Foi preciso dona Laura entrar com toda a autoridade dela: — Marina, que é isso! Diga o nome pra Laurita! A pretinha abaixou as mãos, ficou muito séria, estarrecida mesmo, com os olhos brancos, esbugalhados, tomando a cara toda. Falou devagar, estatelada, num sério de quem ia morrer: — Barra do Pirá? Como que interrogava, assombrada de saber. Todos sossegaram e Laurita voltou a olhar a paisagem, enquanto duas lágrimas grossas rolavam pela cara da pretinha. (Andrade, 1982, p. 128)

Olhando-se para a forma como os Sousa Costa reagem à ignorância de Laurita e ao saber de Marina, espraia-se não só o preconceito, como também a delicadeza e a fragilidade da vaidade burguesa. De início, Felisberto e dona Laura sentem-se “dolorosamente envergonhados” em função de algo mínimo, do esquecimento do nome de uma das estações. O narrador salienta que houve, por parte de outros passageiros, certo sentimento de

vitória em relação a esse esquecimento da família. O primeiro choque, assim, vem do próprio entorno, dos personagens que sequer têm nome, mas que representam a comunidade que ali se apresenta para julgar a “performance” dos Sousa Costa naquela viagem. O segundo choque, porém, é de alta voltagem e leva o patriarca Felisberto a ficar “indignado”.

Repare-se que o que lhe causa indignação, objetivamente, é o fato de Marina não responder à sua pergunta. Ele quer ouvir dela o nome da estação por todos esquecido, no entanto ela tem um acesso de riso e não consegue, imediatamente, responder-lhe. Nesse momento, sua indignação é a do patriarca ferido por duas setas, a da desobediência e a da humilhação. A personagem que não lhe obedece é a pretinha, um avatar da senzala, alguém que deve obediência. A esse respeito, há mesmo a ênfase posta na interferência de dona Laura, que precisou entrar com “toda a sua autoridade”. E de onde viria essa autoridade senão do costume de mando? Mas, nesse caso, a pretinha aprendeu a ler. Mais do que isso, ela lê, preserva a informação e a transforma num saber socialmente compartilhado, causando em si mesma a emergência do riso e do choro.

No entanto, podemos ler que o “assombro” de Marina é o de ser, de repente, protagonista: sobre ela estão todos os olhos, inclusive os do narrador, que carregam consigo os do leitor. E é nesse breve momento de protagonismo do personagem secundário – esse o expediente estético radical - que uma questão social ganha relevo.

A voz de Marina, sua participação na cena e no conjunto da narrativa, permite que melhor se note a fragilidade que está na base dos Sousa Costa. Aparentemente o que houve foi muito barulho por nada; afinal, Felisberto e Dona Laura apenas

representam um tipo social bastante disponível ao chique. No entanto, a criação de uma personagem incidental que só existe para dar contorno a esse conflito, um dos conflitos centrais do livro, demonstra que a questão não deve ser tomada como apenas de passagem; pelo contrário, ela é literalmente a questão que coloca em estado periclitante a fortaleza daquela nova família de ricos brasileiros.

Note-se, por fim, que toda a viagem de trem foi narrada num tom de realismo grotesco, focalizando-se o que haveria de baixo nos personagens: é o suor, a roupa mal abotoada, os seios fartos de Dona Laura e a estranha vergonha e falta de jeito para se fazer um lanche. Assim, o desejo de riso do narrador fica explicitado por meio daquilo que decidiu iluminar na cena. Mas, contraposto a esse tom de rebaixamento grotesco, ao focalizar a personagem Marina, o narrador opta pela seriedade e pela compassividade, sublinhando as “lágrimas grossas” que “rolam” por seu rosto. E dessa maneira o expediente formal, nesse caso estilístico, continua a atuar para pôr em alto relevo a importância da cena que a personagem incidental protagoniza. O narrador conduz o leitor para perto de Marina, enquanto o afasta, pelo riso e pela ironia, da família Sousa Costa.

Essa espécie de astúcia narrativa, de fazer com que o irrelevante seja relevante — certamente aprendida de Machado de Assis — ganha, no episódio em questão, um valor de constatação histórica e posicionamento crítico-social. E é a forma como isso foi feito, avesso à literatura panfletária, que torna a cena densa de significação. Num idílio em que nada acontece, em que tudo segue a ordem do que foi combinado, em que até o que seria a primeira transa do personagem Carlos foi garantida pelo dinheiro do pai, ou seja, numa obra em que o

aspecto de encenação domina os acontecimentos, há apenas uma cena em que algo imprevisto ocorre. E esse acontecimento, que seria banal não fosse a forma como o escritor decidiu sublinhá-lo, foi protagonizado por uma personagem nomeada como “a pretinha”. Ela, personificação da senzala, irrompe como uma verdade que não poderia ser dita em meio ao teatro dos Sousa Costa. Mas não pelo que ela diz, “Barra do Pirai”, que não é nada, mas sim pela forma como foi composta sua entrada e saída no romance. O seu surgimento e desaparecimento, em apenas duas páginas, reverbera no romance inteiro, permitindo que o leitor redimensione os personagens quanto à função social que cumprem na narrativa.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Amar; verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins; 1974.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural das narrativas. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 11-63.

CAMPOS, Rafael Ubirajara de Lima. *Modulações da mimesis: Mário de Andrade e Machado de Assis / Rafael Ubirajara de Lima Campos*. Belo Horizonte, 2021. 125 f

FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico*. São Paulo: Nankin, 2001.

GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. 239 f.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. Prefácio de Roberto Schwarz. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15–34.

SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2005, p.31)