UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL- UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

O LEITOR E A IDENTIDADE NACIONAL NA CONTÍSTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

DOUTORANDA: CRISTINA LOFF KNAPP
ORIENTADORA: GILDA BITTENCOURT

PORTO ALEGRE, DEZEMBRO 2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL –UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

O LEITOR E A IDENTIDADE NACIONAL NA CONTÍSTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

TESE DE DOUTORADO

CRISTINA LOFF KNAPP

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada

Orientadora:
Profa. Dr. Gilda Neves da Silva Bittencourt

PORTO ALEGRE, DEZEMBRO 2010

Para Nico companheiro de todos os momentos;
João Vítor o sol que ilumina todos os meus dias...

“Não tem livro meu que não seja raciocinado friamente. Posso mesmo falar que não tem palavra em livro meu que não possua folha de julgamento”.
Mário de Andrade

“Fiz tudo o que a vida me apresentou e o meu ser exigia para se realizar com integridade”.
Mario de Andrade (O peru de Natal)

Resumo

Mário de Andrade foi um dos ícones do Movimento Modernista, um autor de fundamental importância para a consolidação do conto moderno na Literatura Brasileira. Seus escritos reúnem vários gêneros. Nosso foco de estudo será a sua contística: suas três obras de contos *Primeiro Andar (1926*), *Contos de Belazarte (1934*) e *Contos Novos (1947*). Sabe-se da escassez de estudos sobre os contos marioandradeanos, e isso justifica a escolha de nosso *corpus* de pesquisa.

Nossa intenção será enfatizar o modo como o autor modernista entendeu o gênero conto e como esse mesmo gênero teve uma grande evolução ao longo de sua produção. Dessa forma, ficará clara a contribuição de Mário para a consolidação do conto moderno em nosso país.

Além disso, perseguiremos outra questão: a relação texto, autor e leitor. Assim, iremos constatar como se dá a relação do autor Mário de Andrade com o seu leitor. Na verdade, os contos marioandradeanos exigem um tipo de leitor participativo, que consiga ler, compreender, interpretar e completar o real sentido do texto. Além disso, esse leitor deverá perceber que o autor utiliza alguns recursos como a oralidade para estabelecer uma relação mais próxima com o seu leitor.

Também será focalizada no presente estudo a questão da identidade nacional: como Mário de Andrade a entendeu e como a incorporou em seus contos. Podemos constatar que o autor utiliza a linguagem como um dos recursos mais importantes para definir essa questão. Levando em conta o que tem sido discutido pelas teorias modernas sobre identidade, o presente trabalho também procura mostrar como a contística de Mário se aproxima ou se afasta dessa visão mais contemporânea de identidade.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Identidade Nacional, Conto, Oralidade, Texto-leitor.

ABSTRACT

Mario de Andrade was one of the icons of Modernist Movement, an author of fundamental importance for the consolidation of modern short stories in Brazilian Literature. His writings gather many genres. The focus of this study is Mario de Andrade's three short stories: *Primeiro Andar (1926*), *Contos de Belazarte (1934*), and *Contos Novos (1947*). Such focus has been chosen taking into consideration that Mario de Andrade's short stories have not been fairly explored to date, which therefore justifies the corpus of the present research.

Our intention is to emphasize the way that the Modernist author understood the genre short story and how such genre evolved along his writings. Thus, Mario de Andrade's contribution for the consolidation of modern short stories in our country shall be clear.

Notwithstanding, another topic shall be addressed in this study: the relationship text-author-reader, which aims at grasping how the author relates to his reader. In fact, *marioandradeano* short stories request a participative type of reader, whom may read, comprehend, interpret, and complete the real meaning of the text as well as to perceive the use of aural strategies which aim at bringing the reader closer to the artist.

This study shall also address national identity from Mario de Andrade's perspective as well as how such discussion is referred to in his short stories through the use of language resource. It shall also be acknowledged how modern theories on identity can be connected to Mario de Andrade's reasoning.

Key-words: Mário de Andrade, National Identity, Short Stories, Orality, text-reader.

SUMÁRIO

Introdução 09

1- A poética do conto marioandradeano 20

1.1- O conto marioandradeano e o movimento modernista 23

1.2- O conto modernista e a identidade nacional 27

1.3- Mário, o movimento modernista e a linguagem.....38

1.4- A teoria do conto segundo Mário de Andrade.....41

1.5- A perfeição formal em *Contos Novos*.....47

1.6- O narrador personagem Juca: traço autobiográfico como técnica narrativa.....58

1.7- A consolidação do conto marioandradeano.....86

2- A relação com o leitor.....89

2.1- O leitor de Mário de Andrade.....89

2.2- Contar por implicação.....111

2.3- O conto como fotografia.....121

2.4- As teses sobre o conto.....132

3- Oralidade e memória.....151

3.1- Oralidade em contos de *Belazarte*.....156

3.1.2- A primeira e a segunda história de Belazarte.....162

3.2- Memória e oralidade.....179

3.2.1- A terceira e a sexta história de Belazarte 183

3.3- Identidade nacional e memória.....203

Conclusão.....215

Referências.....226

INTRODUÇÃO

Eu Sou Trezentos...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as milhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.
(Remate de Males, 07/06/1929)

O poema transcrito acima de Mário de Andrade expressa o que foi a obra do autor. Ele realmente foi “trezentos-e-cincoenta”. Isso porque sua produção é bastante variada, desde contos, poemas, romances a trabalhos sobre música, pintura dentre tantos outros. O próprio autor foi secretário de cultura em São Paulo, período no qual fez inúmeras contribuições fundamentais não somente àquele Estado como para todo o país. Podemos dizer que Mário de Andrade é mais que um nome importante do modernismo brasileiro. Aliás, é impossível falarmos no movimento sem mencionar o nome do autor. Andrade foi seu maior representante.

O Movimento Modernista foi de fundamental importância para a Literatura Brasileira. Foi a partir dele que se consolidou aquilo que seus defensores chamaram de verdadeira Literatura nacional. Mário de Andrade foi um dos ícones desse período. Podemos dizer que ele é um autor eclético, visto que produziu contos, romances, crônicas, poesia, crítica e diversos estudos sobre a música, a arte e o folclore, e não podemos esquecer de sua longa correspondência trocada com diversos escritores. Estudar o autor é penetrar na arte, no folclore e, por que não dizer no estudo da nação. Eduardo Jardim, na

obra *Mário de Andrade*: a morte do poeta, elucida que no movimento modernista,

> O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria apreender a identidade da nação nas fontes populares e no passado e transmiti-la, na atualidade, ao conjunto da nação (JARDIM, 2005, p. 11).

Ao analisarmos a citação do professor Jardim acima, estudioso de Andrade, constata-se a função que teriam os autores modernistas. A busca constante pela identidade, pelo que é tipicamente brasileiro, como se tivéssemos o resgate das tradições populares esquecidas. Se pensarmos em Mário de Andrade, tudo o que é evidenciado por Jardim está em sua obra. Aliás, o estudo dos textos marioandradeanos revela muito mais que a busca pelo nacional, pela identidade brasileira.

Dessa forma, afirmamos que nossa pesquisa se torna relevante devido à grande importância de Mário de Andrade para a história do modernismo brasileiro. Além disso, os contos de Andrade contribuíram muito para um novo entendimento do gênero em nosso país. A linguagem marioandradeana foi uma espécie de revolução em nossa literatura. Seus neologismos foram o início do caminho que chegou ao ápice com Guimarães Rosa. O autor de *Macunaíma* foi um dos primeiros a inovar a linguagem, a criar uma estrutura peculiar na narrativa em nosso país.

Também é relevante estudar o autor modernista a fim de entendermos o tratamento dado por ele à sociedade paulistana, mais especificamente ao subúrbio, às mazelas que afligiam os esquecidos pela sociedade. A constística marioandradeana dá voz ao dominado. Vemos uma verdadeira miscigenação de raças. Na verdade, a partir dos contos do autor passou-se a entender essas histórias de outra forma. Pode-se dizer que seus textos foram uma inovação, alcançando a perfeição formal, termo este usado para caracterizar a última obra de contos, *Contos Novos* (1947).

Assim, assinalamos ser extremamente relevante estudar os contos de Mário de Andrade, uma vez que tratam da identidade do povo brasileiro e da sociedade em geral. Na verdade, o grande foco do autor é o subúrbio

paulistano. Contudo, afirmamos que apenas as histórias são ambientadas nesse lugar, pois os problemas que ali aparecem podem figurar em qualquer outro lugar de nosso país.

Frisamos também a importância de analisarmos os contos de Mário de Andrade em face da escassez de estudos sobre os mesmos. De certa forma, a pesquisa sobre a totalidade da contística do autor restringe-se a uma ou mais análises isoladas sobre alguns textos, geralmente sobre os que integram a obra *Contos Novos*. Com isso, acreditamos que estamos contribuindo para ampliarmos os estudos sobre o conto marioandradeano. Segundo Eduardo Jardim o movimento modernista teve importância visto que,

> A contribuição do país à vida moderna deveria conter uma marca distintiva. Essa tese determinou a orientação nacionalista do movimento, que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional. Naquele momento foram incentivados os estudos sobre a cultura popular, considerada a principal fonte da nacionalidade, o passado do país reavaliado, já que ele poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira. (JARDIM, 2005, p. 10).

A longa citação de Jardim é relevante uma vez que a associamos à importância de Mário de Andrade para o movimento modernista e para a literatura em geral em nosso país. Os contos do autor são instigantes, são concisos e objetivos. Todo o texto mais sintético exige muito mais a participação do leitor, visto que muitas informações são deixadas nas entrelinhas.

O conto marioandradeano fez justamente o que o estudioso Eduardo Jardim menciona acima. Suas narrativas buscam o regaste do passado. Contudo, isso é feito com a intenção de reavaliá-lo. O autor não quer apenas criticar a tradição, mas sim estudar os elementos que compõem a cultura nacional. Para isso, Andrade fez uma vasta pesquisa por nosso país, estudando desde a música até as lendas, mitos e tantos outros indícios que são capazes de traçar o perfil cultural de nossa nação.

Toda essa pesquisa realizada pelo autor de *Macunaíma* está atrelada a um dos grandes ideais do modernismo, o direito à pesquisa estética. E tudo

isso está em seus contos. As histórias ali narradas, além de enfocarem o subúrbio paulistano diante da modernização da cidade, remetem, também, à tradição. O interessante é que, para mostrar bem claramente essa proposta, o autor utilizou fontes populares. É lá que podemos fazer o estudo da constituição da nação brasileira. Somos um povo plural, formado a partir da junção de muitas raças e etnias. Esse desfile de tipos étnicos compõe a obra marioandradeana, seja em uma ambiente mais rural, seja na cidade que passava pela modernização.

Os contos de Mário de Andrade têm algo de singular, pois, além de favorecerem o resgate da identidade nacional e o estudo de nosso passado, enfocam o humano. A construção das personagens foi evoluindo ao longo da constística do autor, revelando uma densidade psicológica muito grande. Claro que, em muitos textos, essas mesmas personagens representam uma coletividade, ou seja, são universais, beirando os personagens tipos. Na verdade, essa ideia de personagens tipos está associada a tipos sociais que colaboram para compor a identidade nacional.

São três as hipóteses que norteiam o presente trabalho. A primeira delas está relacionada ao entendimento de conto pelo autor. Como Mário de Andrade entende o conto moderno e como a sua contística foi evoluindo em sua obra. Assim, será possível entendermos como é o gênero para Mário de Andrade e como ele contribuiu para o entendimento do mesmo na Literatura Brasileira.

Nossa segunda grande questão é analisar a relação texto, autor e leitor. O foco será constatar como o autor Mário de Andrade relacionava-se com o seu leitor. Os contos do autor exigiam um tipo determinado de leitor. Queremos mostrar quem é o leitor de Andrade e como seu texto sintético exige a participação efetiva desse mesmo leitor para a construção do sentido da obra. Além disso, verificar como se dá o recurso da oralidade nos contos do autor, processo esse que se dirige ao leitor. E nossa terceira e última questão é analisar a identidade nacional e o tratamento dado a oralidade.

Nosso foco de estudo serão os contos de Andrade que representam as publicações de três décadas distintas, a de 20, 30 e 40. As obras a serem

analisadas serão *Primeiro Andar* (1926), *Contos de Belazarte* (1934) e *Contos Novos* (1947). Vamos deixar claro que em relação a *Primeiro Andar* estamos trabalhando com a segunda edição de 1932, embora o autor diga que essa era uma edição falsa, uma vez que a editora não fez as correções que ele mesmo sugeriu, apenas trocou a capa. Todavia, optamos por trabalhar com essa obra visto que traz contos que consideramos importantes a fim de provarmos as nossas hipóteses.

Nossa pesquisa está estruturada em três capítulos. No primeiro, abordaremos a teoria do conto segundo Mário de Andrade. A partir de um estudo de textos teóricos do autor passaremos a elucidar como ele entendeu o movimento modernista e qual a sua contribuição para o entendimento do conto moderno. No segundo momento enfocaremos a relação texto-autor-leitor. Como é o leitor de Mário de Andrade, ou melhor, que tipo de leitor o texto do autor exige. Por último analisaremos a relação oralidade, memória e identidade nacional.

A focalização desse primeiro momento de discussão de nossa pesquisa está no modo como o autor pensa a contística através de suas definições do gênero em seus textos críticos, aplicando à sua produção literária, mais especificamente, a alguns contos do livro *Primeiro Andar* (1926). Assim, veremos como o texto marioandradeano ironiza a super valorização da cultura europeia em nossa literatura e em nosso meio social. Examinaremos, também, como se dá a evolução da produção de contos do autor, desde seus primeiros escritos até chegar àquilo que a crítica considera como a sua obra formalmente mais perfeita: o livro *Contos Novos (1947).* Com isso, queremos enfatizar que houve uma transformação na maneira de o autor entender o conto.

Nosso primeiro capítulo resgatará a importância de Mário de Andrade para o movimento modernista e como o autor entendeu esse movimento. O texto crítico “O movimento modernista” que está na obra *Aspectos da Literatura Brasileira* será uma de nossas balizas a fim de elucidarmos o que foi o movimento para Andrade. Com isso, veremos que o período não foi apenas uma ruptura com a escola anterior. Querer-se-ia fazer uma nova literatura

brasileira e, para isso, precisava-se resgatar a tradição e a cultura do povo. “O direito à pesquisa estética” foi um dos grandes ideais do movimento, e o texto marioandradeano enfocou isso em muitos momentos.

Aliás, não foi somente isso que as narrativas do autor trouxeram à tona. A discussão da identidade nacional também foi uma constante. Nosso propósito será contrapor o entendimento de Andrade sobre a identidade nacional com o entendimento de um autor mais moderno, dos Estudos Culturais, Stuart Hall.

Também enfocaremos, nesse primeiro momento, o que é um conto para o autor modernista. Assim, analisaremos narrativas da obra *Primeiro Andar* para ilustrar que o entendimento de conto, inicialmente, questionava, inclusive, a forma conto, ou seja, alguns textos desse livro não seguem a estruturação do conto clássico, mas são verdadeiras peças de teatro. Isso prova que o conto não precisa seguir a estrutura tradicional, seu conteúdo e o modo de abordagem de determinado assunto é que irá comprovar se temos um conto ou não.

Aliás, o entendimento do gênero conto foi evoluindo dentro da contística de Andrade. Mostraremos como o autor atingiu o auge de sua técnica com os textos de *Contos Novos*. Se os primeiros escritos tinham a preocupação de criticar a sociedade da época, principalmente em relação à ideia de imitação de um modelo europeu, no último livro isso não ocorre. *Contos Novos* traz histórias calcadas na realidade, com a densidade psicológica muito forte das personagens e com um narrador em primeira pessoa (Juca). Para Ivone Daré Rabello,

> Mario de Andrade revela domínio do gênero. Praticando a sua máxima de que “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”, atinge um ponto esteticamente admirável nos variados arranjos do enredo, nas técnicas de construção narrativa, e lida à vontade com a representação estilizada da fala brasileira, sem mais traços de exagero. Chega, enfim, a uma poderosa articulação orgânica entre meios expressivos e temáticos (RABELLO, 1999, p. 30).

Dessa forma, procuraremos enfatizar como ocorreu essa mudança no modo de entender o gênero conto para o autor. Isso será feito através da

análise de algumas narrativas de *Contos Novos* e *Primeiro Andar*. Os textos que foram publicados postumamente apresentam um narrador-personagem e alguns trazem traços autobiográficos. Tomaremos como base alguns escritos críticos do próprio Andrade, os da obra *Aspectos da Literatura Brasileira,* para corroborar o caráter autobiográfico de alguns contos. Além disso, o estudo feito pela já citada Ivone Daré Rabelllo sobre os *Contos Novos* também servirá de baliza para o nosso estudo. Conforme Telê Ancona Lopez as narrativas de *Contos Novos* são

> (...) sua melhor acepção do gênero, ancoram-se no instante que dá o corpo à ação, desenvolvendo dialeticamente o recuo até o passado, agudos na psicologia, no realismo interior. Agora, a marginalização não se restringe ao subúrbio, está na própria condição do narrador, tornado protagonista por força da sensibilidade de exceção que o caracteriza e determina um comportamento desmascarador da alienação e da hipocrisia vigentes na sociedade (ANDRADE, 1988, p. 06).

Com isso, analisaremos como as narrativas de Andrade evoluíram em sua estruturação tornando-se densas e problematizando o humano. Não temos apenas um desfile de tipos que compõem o subúrbio paulistano. Claro que é possível identificarmos sim, algumas personagens com essas características, mas existe algo que as difere das demais: a sua estruturação, a sua densidade psicológica.

Isso tudo servirá de base para desenvolver com a primeira hipótese de nossa pesquisa: o entendimento de conto para Mário de Andrade. Ele foi evoluindo com o passar dos anos e refletindo não apenas uma crítica à sociedade na tentativa de encontrar a verdadeira identidade brasileira, mas também aprofunda a psicologia das personagens.

Prosseguiremos nosso estudo, no segundo capítulo, intitulado “A relação com o leitor”, investigando como Mário de Andrade concebia o leitor de seus textos. Para embasarmos nossas considerações levaremos em conta os textos críticos do autor do livro *O empalhador de passarinho (1972)* e *Aspectos da literatura brasileira* além de alguns textos de sua correspondência. Com isso, queremos mostrar que já na sua primeira obra de contos Mário estava preocupado em causar efeito no leitor, principalmente pela estruturação das

suas narrativas. Isso assinala o entendimento do gênero conto que o autor tinha. Comprovaremos nossas argumentações a partir de alguns aspectos da Estética da recepção, de Iser, com o artigo *O jogo do texto* (1989), que integra a obra *A literatura e o leitor* organizada e traduzida por Luiz Costa Lima e também a obra *O ato da leitura (1996)*. Depreende-se que, para Mário, o texto é construído pensando sim no leitor que será convidado a jogar o jogo do texto proposto pelo autor. O leitor no conto "Eva" é convidado a interagir, fazer relações intertextuais com outros autores; além disso, o conto sintético permite a maior participação do leitor, já que o chama a inserir-se nele. Iser, na obra *O ato da leitura* apresenta a ideia de leitor implícito para fazermos relações intratextuais e extratextuais.

Outra discussão que virá à tona em nossa pesquisa será a identidade nacional. Para tanto o teórico jamaicano Stuart Hall com as obras *A identidade cultural na pós-modernidade (2005)* e o artigo *Quem precisa de identidade?* (2007) balizarão nossas considerações sobre o processo identitário na modernidade e como isso tudo se relaciona às considerações de Mário de Andrade sobre a identidade brasileira. Também serão consideradas as afirmações de Zygmunt Bauman na obra *Identidade (2005)* na qual o autor discute a identidade como algo que flutua no ar, em constante mudança. Assim, o leitor é chamado a participar do texto, fazendo inferências.

Outro teórico que balizará nosso estudo é Mercier Bistol com a ideia de contar por implicação. Assim, mostraremos como isso está presente no conto marioandradeano e como se relaciona com a consideração ao leitor. O teórico do conto Júlio Cortázar nos ensaios *Alguns aspectos do conto* e *Do conto breve e seus arredores* também balizará nossas afirmações. Os contos marioandradeanos são narrativas curtas, com um único acontecimento e poucas personagens, ideia defendida pelo teórico. Não se precisa de grandes acontecimentos que sejam extraordinários, deve-se prender o leitor pela história em si, como se estivesse tirando uma fotografia, o relato de um instante único, porém significativo que cause tensão no leitor.

Já de Ricardo Piglia na obra *O laboratório do escritor* (1994) absorveremos as teses sobre o conto, principalmente a que diz que o conto

tem uma história oculta dentro da outra. Assim, analisaremos um conto de *Contos Novos*, para entendermos esse processo. Também procuraremos deixar claro que Andrade irá construir personagens que representam alguns tipos sociais do subúrbio paulistano como forma de resgatar a identidade nacional. Novamente devemos frisar que serão levados em consideração apontamentos modernos sobre a identidade nacional, como os entendem Stuart Hall, Homi Bhabha, Clifford Geertz e Roberto Da Matta. O último aparecerá com o intuito de constatar a relação da casa com a rua e vice-versa e analisar um traço típico da constituição da identidade nacional, o famoso "jeitinho brasileiro", a "malandragem". Tudo isso será feito para comprovar como Mário de Andrade criava pensando no seu leitor e exigindo que ele faça as diversas relações com outros textos e outros autores.

Em nosso terceiro e último capítulo intitulado "Oralidade e memória" analisaremos como ocorre a apropriação de alguns recursos da oralidade nos contos do livro *Contos de Belazarte*. Também enfocaremos o tratamento dado à memória e à relação com a identidade nacional.

Sabemos que o autor Mário de Andrade utilizou o recurso da oralidade como uma técnica narrativa em seu segundo livro de contos. Assim, não teremos contos orais, mas alguns recursos que são identificados nessas narrativas. O primeiro deles é a presença do narrador. Os contos desse livro iniciam-se todos da mesma forma: "Belazarte me contou". São histórias narradas em terceira pessoa por um narrador intruso. Algumas delas estão relacionadas entre si, outras não.

Os contos que compõem essa obra possuem certa melancolia, pois são histórias tristes localizadas na periferia paulistana. Temos um desfile de personagens que ficam à margem da sociedade, como se a industrialização os deixasse de lado. Conforme Telê Ancona Lopez,

> Ao focalizar o padeiro, Rosa, Ellis, o criado negro de nome sofisticado, as solteironas, a luta de morte de Aldo e Tino, filhos de brasileiro com italiana, as pulsões turvas que emergem, ao assumir o medo, a fome, a mulher que se degrada, a perspectiva da criança minúscula e humilhada enxergando o salto enorme do sapato adulto, a rua enorme e opressiva, chave do tamanho da miséria dela, Belazarte vai

> estendendo uma galeria. Cronista, encadeia Lapa e Brás, casinhas estreitas e porões; monta o painel em que as personagens de um conto são retomadas em outro, nunca sujeito da História que, para elas, se resume em cega engrenagem. Belazarte sabe que sua classe é outra e os privilégios o incomodam. Fica-lhe difícil representar devidamente o patrão, mas, não suporta conviver com a doença e a desgraça de Ellis, quando em "Túmulo, túmulo, túmulo" o cronista se torna personagem, interferindo diretamente na ação, dolorosamente consciente de sua clivagem, abrindo o filão memorialista (ANDRADE, 1988, p. 9).

A longa citação acima resume o cerne do livro *Contos de Belazarte*. A técnica da oralidade é um recurso utilizado pelo autor, porém não se abandonou a discussão da identidade nacional, a volta a tradição e o resgate da memória. Claro que para abranger isso se precisa fazer algumas inferências.

Para entendermos o recurso da oralidade utilizada pelo autor,e balizaremos nosso estudo no teórico Walter Ong, na obra *Oralidade e cultura escrita* (1998). O autor no capítulo *Sobre a psicodinâmica da oralidade* faz um estudo sobre as culturas puramente orais. Nele explica que recursos da memória os povos utilizam para recordarem-se das histórias e conseguirem repassá-las de geração em geração. Alguns recursos são utilizados para se conseguir recordar como o uso de algumas expressões, as repetições, o ritmo, a rima entre tantos outros. O autor afirma que o pensamento nas culturais orais primárias se organiza levando em consideração as características mencionadas acima.

Outro teórico muito importante na seara da oralidade é Paul Zumthor, em sua obra *Performance, leitura e recepção* (2000) em que fica claro que a performance é fundamental para o contador de histórias. Pensamos que essa mesma performance pode estar presente numa narrativa escrita.

O interessante é que mesmo tratando de oralidade, os textos marioandradeanos ainda continuam discutindo a identidade nacional. Assim, novamente traremos à tona as considerações de Hall e principalmente de Anderson para falarmos da ideia de nação. Isso tudo será contraposto às teses defendias por Mário de Andrade.

Ao falarmos de identidade e oralidade não podemos desvinculá-los da memória. Isso porque as pessoas lembram as histórias ouvidas oralmente a partir da ativação da memória. Para isso, o teórico Maurice Halbwachs será lembrado, para falarmos da memória coletiva. É nela que guardamos as lembranças de um passado distante.

Por fim, queremos deixar claro que não é possível ler os contos marioandradeanos sem fazer relação com muitos autores nacionais e estrangeiros. Assim, exige-se um determinado público leitor, capaz de fazer associações; caso contrário, farão sempre uma leitura ingênua dos contos.

Dessa forma, o percurso pelos contos de Mário de Andrade tem a intenção de enfocar como o autor entendia o conto moderno e como ele contribuiu para a consolidação do gênero em nossa literatura. Isso nos fará perceber que o texto marioandradeano não é simples, exige um leitor mais apurado, que esteja disposto a fazer relações, a preencher a lacunas deixadas ao longo das histórias. E, por último, ao preencher essas mesmas lacunas, o leitor é convidado a refletir sobre a identidade nacional, a utilizar a memória para recordar alguns acontecimentos e também identificar técnicas narrativas usadas pelo autor. Assim, encerramos com uma citação de Elódia Xavier que talvez resuma um pouco das temáticas do autor modernista,

> É curioso observar como o contexto familiar passa a ser um freqüente na contística brasileira a partir de Mário de Andrade. Os conflitos entre gerações, a situação da mulher e da criança, a marginalização do velho, as desavenças conjugais, enfim pequenos dramas familiares se constituem em ricos núcleos temáticos (XAVIER, 1987, p. 56).

Capítulo 1

1- A poética do conto marioandradeano

> (...) é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso" (Machado de Assis, 1997, p. 252).

Quando analisamos a contística de Mário de Andrade devemos levar em consideração o contexto de sua produção. Nesse sentido, há uma ligação necessária com o movimento modernista. Mário foi um dos ícones do Modernismo Brasileiro e um grande crítico literário, além de contista, romancista e poeta.

Aliás, Andrade destacou-se primeiramente no movimento modernista como poeta, sua obra *Paulicéia Desvairada* (1922) marcou a época. No artigo crítico "O movimento modernista" que integra o livro *Aspectos da Literatura Brasileira* (s.d.) o autor comenta como lhe surgiu a ideia de escrever a obra:

> (...) Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, "Paulicéia Desvairada". O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu um livro (ANDRADE, s.d, p. 234).

Com o trecho acima, Mário descreve o momento de criação da obra *Paulicéia Desvairada* quando está dominado por sentimentos e sensações fortes que motivam a criação dos poemas. Com a leitura na íntegra do artigo "O movimento modernista", ficamos sabendo que, anteriormente a este fato citado acima, Mário havia discutido com a família sobre a compra de uma espécie de

estátua, uma cabeça de cristo com trancinha. Sua Tia Velha o tinha criticado muito além de todo o resto da família. Assim, o autor, numa espécie de grito de liberdade, deixa transparecer sua raiva e escreve o título do livro que seria um dos seus grandes clássicos.

Sabemos que a poesia de Andrade foi muito importante para o movimento modernista. Seus poemas remetem à sociedade, a sua concepção de mundo e de homem. Segundo João Luís Lafetá, na obra *A dimensão da noite* (2004),

> (...) a obra de Mário é simultaneamente uma procura da identidade do individuo e procura da identidade do grupo (que ele esforçou-se para identificar toda cultura brasileira); e por isso Manuel Bandeira, em "Variações sobre Mário de Andrade", pode aproximá-los assim: "Brasil/Como será o Brasil/MÁRIO DE ANDRADE. (LAFETÁ, 2004, p.311)

Em outro texto crítico de 1974 intitulado *1930: A crítica o modernismo,* Lafetá analisa a criação poética de autor modernista, principalmente o "Prefácio Interessantíssimo" que compõe a obra *Paulicéia Desvairada* e comenta que Mário de Andrade conseguiu com sua obra unir os dois projetos do modernismo: o estético e o ideológico, promovendo uma redescoberta do país, da linguagem e a formação de uma nova literatura nacional. Nas palavras de Lafetá,

> Mário vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cônscio das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social (LAFETÁ, 1974, p. 115-6).

Além disso, o poeta modernista, segundo Lafetá, demonstra ter consciência da sua linguagem e desenvolve uma pesquisa sobre a mesma considerando-a sob três aspectos: estético, psicológico e sociológico.

> Assim, se Mário apresenta desde os textos da juventude uma preocupação em teorizar a utilização estética dos meios expressivos, não se esquece também de buscar as raízes da criação, procurando fundamentar sua poética numa compreensão ampla da natureza psicológica dos procedimentos (LAFETÁ, 1974, p. 116).

No “Prefácio interessantíssimo”, o autor procura deixar clara a sua concepção de poesia e faz isso através da linguagem utilizada inclusive para redigir esse prefácio. Conforme Lafetá,

> A finalidade de Mário não é apenas expor os recursos da linguagem utilizados na feitura dos poemas; o ponto central do “Prefácio Interessantíssimo” é demonstrar que tais recursos têm sua razão de ser e não brotam da loucura e da ignorância (LAFETÁ, 1974, p.119).

Andrade utiliza inclusive, nesse texto, a metalinguagem, que pode ser entendida como um recurso do poeta para transmitir exatamente o que deseja. Pode-se entender que o autor de *Macunaíma* compreende a poesia com muito lirismo não apenas como forma e isso ele procura justificar através da linguagem. Na análise de Lafetá, o “Prefácio Interessantíssimo” foi assim escrito com a intenção de esclarecer uma nova forma de entender a poesia, uma nova técnica que não deixa de lado o artificialismo do Parnasianismo ao mesmo tempo em que abandona a liberdade romântica. Dessa forma, Mário cria uma poesia que “é o equilíbrio entre os dois termos da fórmula definidora da Poesia, proposta por Dermée” (LAFETÁ, 1974, p. 121). Para Lafetá, “se a poesia, para Mário de Andrade, é artifício, ordem e linguagem, isto significa que seu enfoque da literatura, não obstante mantenha o fundo psicologista, e também estético” (LAFETÁ, 1974, p. 122).

Por isso, não podemos pensar na sua produção literária e na recepção de sua obra sem antes relembrarmos algumas informações sobre esse movimento e sobre a forma como o autor entende o conto.

Segundo Eduardo Jardim (2005), o movimento modernista tinha como base a pesquisa pelo elemento nacional. Assim, a grande tarefa dos intelectuais modernistas era o estudo da cultura popular buscando a nacionalidade. Com isso, fez-se um estudo do passado e do presente do nosso país, na época, para se entender a identidade nacional brasileira. Nas palavras de Jardim,

> O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria aprender a identidade da nação nas fontes populares e no

> passado para transmiti-la, na atualidade, ao conjunto da nação (JARDIM, 2005, p. 11)

Constata-se que as afirmações de Jardim associam-se à obra de Andrade. É claro que ao longo das décadas a obra do autor foi sofrendo mudanças. Isso se pensarmos em sua produção de contos. Inicialmente tinha-se a preocupação de mostrar o que era o nacional; após, busca-se na cultura do povo as origens da identidade e, por fim, essa busca se centraliza na psicologia das personagens.

1.1- O conto marioandradeano e o movimento modernista

Os contos marioandradeanos foram produzidos em três momentos diferentes. Os escritos que compõem a obra *Primeiro Andar* foram produzidos entre 1914 e 1921, antes da semana da arte moderna, mas só foram publicados em 1926. Já os contos da segunda obra, *Contos de Belazarte*, reúnem escritos de 1923 a 1926 período após a semana da arte moderna. A última obra de contos do autor publicada postumamente em 1947 e intitulada *Contos Novos* traz textos que compreende o período de 1930 a 1944. Sabe-se que alguns desses contos não estavam terminados quando Mário de Andrade faleceu em 1945, outros precisavam de uma revisão. Assim, constata-se que a contística do autor envolve textos produzidos nas décadas de 20 a 40, portanto retratando fases diferentes do movimento modernista.

No artigo "O movimento modernista", Andrade afirma que o modernismo foi criador de um estado de espírito nacional. Os acontecimentos da época, de certa forma, impunham a criação de algo novo. O autor define o movimento como destruidor. Ora se pensarmos nas ideias que os modernistas defendiam, com certeza o movimento foi destruidor. A intenção era quebrar os padrões já existentes, valorizar o que era nosso, a cultura nacional como forma de colocar em evidência a identidade brasileira. Essa valorização da cultura nacional visava excluir a influência que a cultura européia ainda exercia sobre os nossos escritores. Sendo assim, o movimento modernista, segundo

Andrade, tinha o propósito de inovar.

Contudo, a ideia de novidade não significa produzir qualquer coisa que quebre com os padrões existentes. O próprio Mário diz isso no artigo "A raposa e o tostão" (27-08-39) que integra a obra *O empalhador de passarinho* (1972). Neste texto, que ele denomina de crônica, irá deixar claro quais são os princípios de sua atitude crítica. Para o autor, a crítica não poderá ser totalmente estética nem totalmente pragmática. Ela deverá ser uma verdade transitória com a finalidade de deixar vir à tona a cultura de um período ou fase.

Para Andrade, no momento de publicação de sua crônica, a literatura brasileira vivia uma fase de improvisação. Aconselhava, também, que os autores menores não podiam ser esquecidos, se comparados com os clássicos, uma vez que apresentavam igual grandiosidade. No entanto, sugere que os autores do momento em questão, contagiados pela ideia de liberdade de criação do modernismo, produziam os seus textos esquecendo-se de unir a arte e a forma. Na verdade, os autores do momento seriam os autores da época do modernismo. Estes estavam produzindo sem a preocupação estética, que incluía o ritmo, a rima, a musicalidade do poema, itens esses tão valorizados pelo período literário simbolista. Assim, algumas produções da época acabavam pecando, pois deixavam de lado a essência do poema, a sua beleza.

Um dos ideais modernistas era romper com os padrões da escola literária anterior. Contudo, isso não poderia ser feito de qualquer maneira comprometendo a literariedade dos poemas. Por essa razão Andrade afirmou que os poetas de sua época estavam esquecendo a forma e priorizando a arte, ou seja, estavam tão engajados com o ideal modernista, que deixavam de lado o essencial dos poemas. Talvez esse ideal tenha sido mal compreendido em seu início por alguns, por isso causou esses equívocos. Aqui vale lembrar as considerações de João Luiz Lafetá na obra *1930: a crítica e o modernismo* no qual afirma sobre essa questão de Mário de Andrade priorizar a forma,

> Por certo, o desejo de se livrar do cárcere passadista implica numa recusa à legislação estética parnasiana. Mas não implica, necessariamente, numa recusa a toda e qualquer legislação. Mário sempre teve presente – mesmo nos momentos de maior

> ênfase sobre o lirismo- a necessidade e a importância da técnica. Sua formação rigorosamente intelectualista não permitiria a adoção do irracionalismo absoluto no refinado conhecedor de música a inclinação construtiva estava enraizada de longa data e não daria chance a uma concepção de arte que simplificasse a questão da ruptura pela simples elisão da técnica (LAFETA, 1974, p. 127).

Com isso, podemos ver que Mário critica nos autores do modernismo esse puro e simples abandono da técnica e da forma sem razão. A partir do momento em que se deixa de lado tudo isso, a literatura perde o seu sentido, o poema não tem mais literariedade, assim como as narrativas. A ruptura do modernismo tinha a intenção de fazer pensar sobre uma nova forma de fazer literatura no país. Isso não significava abandonar tudo o que foi construído, mas sim fazer de outro modo. Esse fazer de outro modo, na concepção de Andrade, era a valorização do nacional através da tradição e da nossa cultura.

Percebemos, assim, que o autor de *Losango Caqui* não está defendendo a volta ao parnasianismo e o culto exagerado à forma, mas que os escritores da época confundiam a liberdade do modernismo com libertinagem, com dissolução das formas. Cita Manuel Bandeira como um autor que sabia fazer a adequação da forma ao conteúdo. Nas palavras de Mário,

> Acusam os modernistas de não terem construído coisa alguma. Aceito. Mas eu desafio quem quer que seja a me mostrar um só período construtivo de arte em que a preocupação da forma não fosse elemento principal. Ou construímos ou ... romantizamos. Mas é bem possível que estejamos, sem saber, em pleno Romantismo... (ANDRADE, 1972, p. 104).

Para finalizar, recomenda, ainda, que a obra de arte deve ser uma forma estética. Para ele, se o artista não tiver como realizar suas intenções não terá arte. Falando especificamente da Literatura, Mário comenta que esta depende também do assunto, não esquecendo a forma e a estética que são fundamentais. Na literatura tudo se complica porque a palavra é um material impuro, diferente do som, do volume, que são mais estéticos. Andrade explica que na literatura o assunto do texto deve ser também um elemento de beleza do mesmo. Essa afirmação se relaciona com as ideias de Júlio Cortázar sobre o conto, como veremos no segundo capítulo de nosso estudo. Porém, alerta que não se pode ter apenas uma boa mensagem sem ter uma boa forma.

Segundo Mário, o texto literário deve ter um “valor crítico, uma nova síntese, que é o próprio propósito da arte, ou desaparece ou fica em meio, si o artista não dispõe dos elementos formais necessários que a realizem com perfeição” (ANDRADE, 1972, p. 106).

É interessante constatar que o autor de *A escrava que não é Isaura* publicou esse texto bem depois do auge do movimento modernista, talvez com o objetivo de organizar o que estava sendo publicado, de dar direções aos novos escritores. Ao fazer isso, remete-nos à figura de leitor, o texto deve ter um valor crítico, ou seja, deve suscitar algo no leitor, não dizer o óbvio com uma mensagem simples. O que o bom texto deve ter, além da forma, é fazer pensar e enredar o leitor numa espécie de teia, tal como faz Andrade em seus contos.

Analisando essas afirmações marioandradeanas sobre a valorização da forma e mesmo assim fazer algo inovador, ou seja, o autor não fica preso a escola literária anterior, realmente consegue criar algo diferente, que causou impacto como era o objetivo do modernismo, remetemo-nos às considerações de T. S. Eliot sobre o moderno e a tradição. Quando se fala em modernidade e modernismo esta pressuposta a ideia de ruptura com o passado. O moderno associa-se ao novo.

O poeta e crítico T. S. Eliot na obra *Ensaios* (1985) traça alguns apontamento importantes sobre o moderno e a tradição. Segundo ele, o que existe de maior riqueza em um poeta moderno é saber conciliar a tradição com o inovador em sua obra, ou seja, a tradição deve permanecer viva. Além disso, Eliot ressalta o valor da influência, isto é, nenhum autor é original, a obra deve estar relacionada a algo anterior para fazer e produzir sentido.

Essas considerações de Eliot se fazem presentes na obra de Mário de Andrade. O poeta defendia o ideal modernista de resgate da cultura nacional, de valorização das nossas tradições e da busca pela identidade nacional. Isso tudo é atrelar a tradição à sua obra. Não precisamos fazer nenhum esforço para identificarmos o que foi dito por Eliot na obra marioandradeana, basta folhearmos *Macunaíma* (1928). A rapsódia traz o resgate da nacionalidade

brasileira. O desfile de lendas e costumes, a fusão das raças. *Macunaíma* foi e é o resgate da tradição na obra moderna de Andrade. A sua não linearidade dos fatos garante a ruptura com o tradicional, além de ter um herói que, na verdade, é um anti-herói, sem nenhum caráter mesmo, fazendo muitas peripécias e enganando os outros, lembrando o jeitinho brasileiro de levar vantagem em tudo. Isso tudo garante a modernidade da obra. É essa mescla da tradição com o moderno que torna Mario de Andrade um ícone do modernismo e revela a sua aproximação com as considerações de Eliot sobre tradição e modernidade.

Quando Eliot se refere à questão da influência da tradição para afirmar que o poeta não pode existir isolado, é quase que inevitável lembrarmos Andrade. Na sua obra há inúmeras referências a vários autores, inclusive os do passado, como Machado de Assis, o que comprova, mais uma vez, o ideal modernista de conceber o novo como ruptura, sem esquecer a tradição.

1.2- O conto modernista e a identidade nacional

No artigo "Feitos em França" de 1939 que integra a obra *O empalhador de passarinho*, Mário de Andrade avalia as publicações brasileiras que foram traduzidas para a língua francesa. Ao fazer isso, tece alguns comentários sobre o gênero conto. Quando passa a comentar o volume de contos brasileiros organizado pela Academia Brasileira de Letras, afirma que a nossa Academia tem um conceito de conto bem mais generoso do que a sua frase célebre. Na antologia organizada pela Academia, conto pode ser até um trecho de um romance, um excerto de viagem, enfim tudo é conto. Com a leitura do volume, Mário assegura que se surpreende, visto que gostou de alguns textos que outrora considerava ruins. Ao comentar isso, o autor traz à tona a questão da língua. Será que gostou por que estava escrito em francês e o prestígio da língua francesa influenciou o seu gosto? Afirma, ainda:

> Na realidade, nós não sofremos apenas o mal de possuirmos uma língua de que o mundo ignora a existência, o pior é que

> essa língua, quer na pena portuguesa, quer brotada dos nossos lábios mais largos, jamais chegou a se constituir em língua literária. Em língua culta. (...) Nós possuímos uma linguagem que pode ser rica, ser viva e expressiva, não discuto, com a qual podemos perfeitamente conversar, amar, sofrer. (...) mas não conseguimos possuir uma língua deveras abstrata, um veículo perfeitamente adequado à expressão escrita do pensamento (ANDRADE, 1972, p. 35).

Ao analisarmos os textos críticos do autor "A raposa e o tostão" e "Feitos em França", um de 1938 e outro de 1939, constatamos a sua opinião sobre a nossa língua e sobre a nossa literatura. Para Andrade, faltou à literatura brasileira na época, textos mais densos, que instigassem e realmente fizessem pensar. Segundo ele, os textos literários brasileiros traziam muito do modelo europeu e poucos valorizavam a cultura brasileira.

Não podemos deixar de comentar a posição ambígua do autor, pois exalta o nacional, a busca pelo que é genuinamente brasileiro, em contrapartida, desvaloriza a língua brasileira, diminuindo-a se comparada com as línguas mais fortes, clássicas, as línguas europeias.

Vale lembrar que os contos marioandradeanos não se enquadravam nesse modelo. Suas narrativas procuravam evidenciar a cultura nacional e colocavam em xeque justamente essa supervalorização da cultura europeia. Claro que isso, em alguns casos, era feito com humor e ironia, como no conto "Brasília", da obra *Primeiro Andar* (1926). Este conto é narrado em primeira pessoa. Temos um primeiro secretário da embaixada da França que relata as suas aventuras no Brasil, na verdade, o seu desejo de conhecer realmente o nosso país. Com isso Mário quer representar o olhar do estrangeiro sobre o Brasil.

É relevante comentar a imagem que este narrador tem da sociedade brasileira. Segundo o seu relato, não era difícil frequentar a nossa sociedade, bastava ter um pouco de dinheiro, jogar pôquer e dançar o *fox-trot* e logo já ganhava um título de nobreza. O interessante é que, para o narrador-personagem, nossa sociedade é uma pátria nova, sem tradição, que procura imitar as nações europeias. Temos a visão de um estrangeiro em relação ao nosso país. Vejamos um trecho:

> Irritava-me sobretudo nessa gente o esforço para imitar as civilizações da Europa. E Paris. Ninguém desconhecia Paris. (...) Pagavam-me o café. Nem ao menos café! Eram chás de manipulação inglesa licores conhaque. (...) Não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos. Queria conhecer o Brasil (P. A., p. 120-1)[1].

Observando a citação, comprovamos como o texto marioandradeano já traz presente em seu texto literário seus ideais a respeito do movimento modernista. Isso fica visível porque no conto é salientada a visão de um estrangeiro. O intento de Andrade era trazer à tona a sua visão crítica da sociedade. O conto "Brasília" é de 1921 e o movimento modernista teve seu auge com a Semana da Arte Moderna em 1922. Assim, a narrativa já antecipa algumas considerações que ganharam mais força durante esse período. Quando o autor assinala que "aqui há uma reprodução reduzida e falsa de coisas vistas e assuntos resolvidos", nada mais está fazendo do que deixando clara a imagem que tem do Brasil. Por essa razão defendia a ideia de valorizar a língua nacional, de criar um texto verdadeiramente brasileiro e deixar a influência europeia de lado. O texto literário, para Andrade, devia mostrar ou até descrever o Brasil com suas belezas e mazelas. Voltamos novamente à citação feita do conto "Brasília" e nela conseguimos enxergar o que Mário fala sobre o movimento modernista no já citado artigo "O movimento modernista" como no trecho abaixo:

> O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor (ANDRADE, 2002, p. 258).

O trecho do conto "Brasília" que traz a fala da personagem francesa com suas impressões sobre o Brasil reforça as ideias de Andrade sobre a sociedade paulista e o seu "esforço para imitar as civilizações da Europa". A narrativa está criticando justamente isso. Precisava-se da ruptura, do "abandono de princípios e de técnicas", para, enfim, pôr em prática as ideias do movimento modernista.

---

[1] Como as citações da obra Primeiro Andar (ANDRADE, 1932) pertencem à mesma edição, serão referidas utilizando a sigla P.A. e o número da página entre parênteses.

Uma dessas ideias foi a tentativa de nacionalização da linguagem. O tratamento dado à língua nacional não demonstra apuro e formalidade. Muito pelo contrário, o texto de Mário de Andrade possui uma linguagem bem informal, mesclada com palavras usadas na fala oral. Um dos exemplos do conto em questão é o uso de “si”, ao invés de “se”. Inicialmente, a crítica rotulou estes usos da linguagem falada em seus textos como algo forçado. Precisamos lembrar que o conto em estudo integra a primeira obra desse gênero do autor. Vemos um duplo uso da linguagem nesse conto, a formal e a informal. Estão lado a lado o “si”, mais coloquial, e “ama-la-ia”, mesóclise sofisticada, a mais apurada das construções pronominais.

Ao examinarmos os outros contos de Andrade, nos livros seguintes, percebe-se que o uso da língua informal persiste e foi incorporado ao seu estilo de escrita, representando a valorização da linguagem nacional, mais popular. Claro, isso não significa uma superficialidade da obra, pois mais uma vez o leitor de Mário é convidado a fazer muitas relações nesse conto, não é uma simples história de amor de um gringo por uma brasileira. A narrativa deixa clara a crítica do autor em relação à sociedade brasileira, ridicularizando a supervalorização da cultura europeia.

Esta crítica, além de ser construída através da personagem masculina que busca incansavelmente encontrar a verdadeira mulher brasileira, também pode ser vista na personagem Iolanda.

O narrador-personagem tem verdadeira obsessão em conhecer a mulher brasileira que desconhecesse o francês e fosse bela e inteligente. Instiga-lhe o fato de que na sociedade brasileira as pessoas tinham dificuldade em apontar algo que fosse genuinamente brasileiro, ou seja, faltava ao povo algo que identificasse o nosso país, na visão do nosso narrador. Ao deparar-se, na rua, com Iolanda surpreende-se com sua beleza e passa a segui-la, inclusive no bonde, até o momento em que a aborda. Quando faz isso, dirige-se à moça em francês e fica sabendo que ela não fala esta língua. Nosso narrador-personagem vê o seu sonho de conhecer a mulher brasileira realizar-se e, principalmente, de tomar contato com algo que fosse realmente do nosso

país. Talvez a aproximação da moça o instigasse a isto. Atentemos para a descrição da personagem feminina no momento da aproximação:

> Distinguia-lhe agora mais nitidamente o rosto. Boca franca de lábios gordos com muito de infantil. As narinas vibravam translúcidas de vidro. E os olhos pesados fluíam-lhe em olhares de tal forma consistentes, olhares materiais que eu gozava a impressão sensível deles baterem em mim. Alastravam-se como líquido grosso por minha pele causando-me sensações de beijo que escaldasse. Era bela! (P. A., p. 127).

É visível a fascinação que Iolanda exerce sobre o nosso narrador francês. Após esta descrição haverá uma ligeira conversa e o nosso primeiro secretário da embaixada francesa irá falar em amor para Iolanda. Os dois seguirão em um carro rumo a uma praia. Mais tarde, refugiar-se-ão em um hotel para amarem-se. O interessante é mostrar que Iolanda conhecera o secretário francês naquele instante, e sem muito insistir os dois já se tornaram amantes. Evidencia-se, também, a descrição que o narrador-personagem faz da personagem feminina no hotel onde estavam hospedados:

> Compreendi-lhe a perfeita comunhão com a terra natal. Uma terra hercúlea bruta como a do Brasil devia produzir na pletora flores assim de (sic) tão delirante sabor. Havia as outras, não há dúvida, manacás de mato ou rosas belíssimas e comuns. Mas esta era a orquídea rara. A terra não se empobreceria em quotidianamente produzir muitas assim. Teve de concentrar-se, guardar o mais violento da seiva, a essência dos estranhos caracteres pessoais para um dia bufando em ardências vermelhas gerar a flor imperatriz (P. A., p. 132).

Esta longa citação do conto em estudo é bastante significativa. Primeiro porque revela a comparação da mulher com uma flor, a orquídea rara. Esta flor praticamente pode ser cultivada em todo o mundo, porém tem mais chances de sobreviver em climas tropicais. Assim, explica-se a comparação. O clima tropical brasileiro favorece o cultivo de muitas espécies de orquídeas, principalmente nas matas. Se o nosso narrador-personagem estava em busca da verdadeira mulher brasileira, seria muito natural compará-la a algo que represente o nosso país. Claro que a orquídea não é a única flor do país, mas lembra o clima tropical e as matas com raras espécies.

Além disso, a descrição feita carrega um forte traço simbolista. Este período tinha como característica a valorização de símbolos, cheiros, cores entre tantas outras. Estamos diante do primeiro livro de contos de Mário de Andrade que traz consigo já as ideias que mais tarde serão defendidas no modernismo, mescladas com as influências do período anterior.

Depois do encontro no hotel, Iolanda vê uma amiga na rua que vem ao seu encontro e temos a grande revelação: falava francês como as outras mulheres da sociedade paulista. A surpresa do narrador é tamanha que fica paralisado. Sente repulsa pela mulher, pois imaginava que tinha encontrado a pessoa genuinamente brasileira. Aquela que não tinha a intenção de imitar os costumes europeus.

Assim, pode-se pensar o conto “Brasília” como um prenúncio das ideias que seriam defendidas no ano seguinte (1922) na Semana de Arte Moderna. A narrativa critica o afrancesamento da sociedade paulista. No entender de Mário, era preciso valorizar a identidade nacional e a cultura brasileira. No conto vemos isso de forma bem clara. No entanto, em alguns momentos do texto, Andrade deixa transparecer seu caráter transitivo, pois ainda possui resquícios do simbolismo. Isso pode ser constatado nas descrições, minuciosas e no uso frequente de metáforas. Vale evidenciar que a frase objetiva e curta é um traço do modernismo, mas ela só aparecerá mais tarde nos outros livros de contos do autor.

Além disso, as atitudes de Iolanda e as impressões do secretário da embaixada francesa sobre o nosso país nos permitem fazer associações com a forma de pensar a identidade e a nação na atualidade. Ao fazermos essa afirmação remetemos às ideias de identidade e nação de Stuart Hall. Conforme o autor jamaicano,

> A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada (HALL, 2005, p. 38).

Essa citação de Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), nos faz refletir sobre a formação da identidade. Ela não é algo inato. O ser humano não nasce pronto, com sua identidade já acabada, fixa. O ser produz uma identidade relacionada à sua cultura dentro da sociedade na qual está inserido.

A identidade é algo construído, formado ao longo do tempo, está sempre em processo de construção, nunca temos uma identidade pronta, relembrando as palavras de Stuart Hall. Uma nação também possui uma identidade que está relacionada ao processo cultural, folclórico, mitológico de um lugar. Enfim, os povos possuem identidades atreladas aos seus costumes culturais, linguísticos, políticos, sociológicos, literários e outros. No entanto, este não é um processo fixo, uma vez que a identidade está relacionada ao sujeito. Como o sujeito está em constante mudança no mundo moderno surgem identidades fragmentadas configurando a crise de identidade como argumenta Hall. Segundo ele

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2005, p. 09).

Esses apontamentos sobre a concepção moderna de identidade podem ser levados em conta no momento de analisarmos as atitudes da personagem Iolanda do conto “Brasília”. De certa forma, ela representa o Brasil. É alguém em quem o narrador estrangeiro busca a identidade brasileira e procura a sua representação. Outro aspecto no conto em questão é a cultura europeia, especificamente a cultura francesa que teve grande influência aqui no Brasil. Iolanda e os demais membros da sociedade paulista imitavam os costumes franceses, numa verdadeira situação de encantamento com o estrangeiro.

Talvez seja possível afirmarmos que esse encantamento com o outro

seja proveniente de nosso processo de colonização. O país sempre foi dependente em termos culturais, por muitos anos fomos colônia de Portugal. O que se fazia aqui era uma reprodução e uma cópia do modelo português. Após a independência não mudou muita coisa. Continuamos imitando o modelo europeu. Aliás, pode-se afirmar que na literatura somente no período do romantismo é que se procurou criar uma literatura verdadeiramente brasileira.

Claro que essa é uma afirmação bastante genérica, porém vamos situá-la no objetivo do nosso estudo. Com a escola romântica é que se tentou valorizar a cultura nacional, principalmente com o projeto indianista de José de Alencar. Desde esse período, já estava se pensando que a literatura brasileira precisava de mudanças. Muitas coisas já se haviam iniciado com Machado de Assis e pode-se dizer que adquiriram o seu auge com Mário de Andrade. Com isso, conseguimos entender a tônica do conto “Brasília” e associar as atitudes da personagem Iolanda a teoria de Stuart Hall.

Sabemos que o brasileiro está em busca de sua identidade. Como toda nação que foi colonizada, o processo identitário é ambíguo, como fala Stuart Hall. Nosso país abriga muitas culturas, somos um povo plural, como diz Bosi. O processo de colonização impôs uma determinada cultura e silenciou outra. Na verdade, neste conto há uma outra forma de trabalhar a questão da identidade, visto que o conto é narrado em primeira pessoa por um francês. Para ele, aqui os cidadãos não têm amor ao seu país, tentam imitar o modelo europeu.

Dessa forma, é perfeitamente aceitável que no conto de Mário de Andrade os brasileiros sejam assim descritos, ou seja, estão imitando um modelo europeu, visto que sua identidade original foi silenciada. Aqui é interessante lembrar as considerações de Ernest Renan citado por Hall, “esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser esquecidos, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea” (In: HALL, 2005, p. 60).

Assim, é possível entender a atitude do nosso narrador-personagem em busca da verdadeira mulher brasileira. Além de uma forma de evidenciar a falta de originalidade de nosso povo ao receber um estrangeiro, falando a sua língua e discutindo a sua cultura, esquecendo de valorizar as coisas do Brasil.

Ainda citando o pensamento de Hall, temos três concepções de identidade. A primeira do sujeito do Iluminismo, a segunda do sujeito Sociológico e a terceira do sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo está centrado no eu, na concepção de sujeito. "O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa" (HALL, 2005, p.11). A concepção de sujeito sociológico está ligada com o mundo moderno. O eu interior não é autônomo e necessita da interação com o outro. Desta forma, a noção de identidade aqui entendida está em consonância com a interação do eu com a sociedade. O sujeito pós-moderno é fragmentado, consequentemente, sua identidade também o é. Assim, a identidade do sujeito pós-moderno é a junção de várias identidades. Nas palavras de Hall, "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente" (HALL, 2005, p.13). As mudanças estruturais e institucionais levam a um colapso de identidades, as quais são vistas como contraditórias.

A transformação do sujeito do iluminismo para o sociológico culminando com o sujeito pós-moderno causa a perda da noção de fixidez, de essencialidade ou de permanência, segundo Jane Tutikian. Essa transformação "é a celebração móvel, uma espécie de transformação contínua em relação às formas de representação ou interpelação desses mesmos sujeitos dentro dos sistemas culturais" (TUTIKIAN, 2006, p.12).

A identidade do sujeito moderno é construída a partir de sua relação com o outro. Como já argumentamos anteriormente, ela está sempre em formação, algo móvel, por isso contraditória. Segundo Tania Carvalhal "a identidade se constrói como um sistema complexo e elaborado de relações com outros grupos, e essas relações são reguladas por normas e princípios que transcendem os particularismos e são universais" (CARVALHAL, 2003, p.61). Com isso, vemos que a identidade é construída a partir da relação do sujeito com a sociedade levando em consideração as ações sociais. A

identidade é uma representação do ser no ambiente social.

Como a identidade representa o ser em seu ambiente social, a construção da personagem Iolanda é uma crítica ao cidadão brasileiro, que está acomodado, quer apenas imitar o modelo europeu e não consegue perceber que a sua verdadeira identidade ainda está em formação.

Mário de Andrade ao elencar três princípios básicos para caracterizar o modernismo que são: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional" (ANDRADE, s.d., p. 242), pensou na situação e nas produções da literatura brasileira. Como o próprio Mário comenta, a união desses três princípios está na base do movimento modernista. O propósito era dar ênfase à cultura do nosso país, algo que resgatasse o que o movimento romântico procurara fazer. Entretanto, o caráter de resgate do nacional do movimento modernista foi completamente diferente do romantismo. Este último foi um movimento espiritual, segundo Mário de Andrade. Para os modernistas, o importante era a cultura do povo e a sua identidade. Nas palavras de Andrade, "o espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade" (ANDRADE, s.d., p. 244). Para Mário, o expressar-se com identidade tem a ver com a língua nacional.

Isso tudo considera também a tradição, isto é, o resgate da identidade nacional para Andrade está relacionado com o passado. Como já afirmamos anteriormente, Mário queria romper com o tradicional, com a cópia do modelo europeu, contudo a tradição das coisas boas deveria permanecer. Na verdade, a ideia de valorização do nacional diferente do que se fez em outros períodos, buscando uma valorização mais íntima, remete a Machado de Assis. No estudo crítico *Instinto de nacionalidade* (1873), Machado avalia as produções brasileiras. Segundo o autor realista, muitos dos romances da época valorizavam demais as descrições de cor-local e reproduziam a vida brasileira "em seus aspectos e situações" (MACHADO, 1999, p. 20). Para Machado a obra de arte pode tratar de assuntos remotos, contudo, o escritor deve conservar "certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu

país, ainda quanto trate de assuntos remotos no tempo e no espaço" (MACHADO, 1999, p. 18).

Assim, a concepção de identidade para Machado de Assis estava ligada à preservação desse sentimento íntimo, não apostando apenas nas descrições de cor-local. Já para o autor modernista, o nacional era a substância do brasileiro, a valorização dos nossos costumes e tradições. Todavia, isso não significa apenas descrever ambientes. A valorização do nacional está atrelada também ao uso da linguagem.[2]

Inicialmente os primeiros contos de Andrade tinham a perspectiva da desconstrução, da quebra dos padrões vigentes com a intenção de evidenciar que a cópia dos modelos europeus não servia mais. Por isso, o conto "Brasília" faz uma forte crítica à sociedade brasileira vigente na época. No entanto, não podemos deixar de ressaltar que este conto já aponta para algo que o autor irá aprimorar com o tempo: a análise psicológica dos indivíduos da sociedade.

Mário de Andrade pode ser aproximado de Machado de Assis visto que para o modernista o movimento que se iniciou com a Semana de 22 não era apenas uma quebra de padrões, como vimos anteriormente. Estar engajado no movimento modernista para Andrade era resgatar o nacional sem deixar de lado a tradição. Para o autor faltava dar ao passado o seu verdadeiro reconhecimento a fim de criar um presente mais consciente de nossa literatura nacional. Por isso, nesse primeiro momento, os pensamentos de Andrade e de Machado de Assis aproximam-se no que se refere à concepção de identidade nacional brasileira.

Dessa forma, podemos dizer que a ideia inicial de Andrade sobre identidade nacional está atrelada ao resgate da tradição para entender o momento atual. Já a concepção moderna de identidade trazida por Hall foca sua teoria em um sujeito fragmentado e consequentemente numa identidade fragmentada. Isso tangencia as considerações de Andrade sobre identidade, ou seja, o autor modernista a vê como algo em processo constante resgatando

---

[2] Nesse primeiro livro de contos, a questão da identidade nacional liga-se ao uso da linguagem. Com o passar dos anos, veremos que Mário também desenvolverá com mais ênfase a densidade psicológica das personagens, principalmente na obra *Contos Novos*.

o passado para entender o seu presente.

1.3 – Mário, o movimento modernista e a linguagem

O primeiro momento modernista é visto pelo autor de *Contos Novos* com êxtase e entusiasmo. Seus participantes reuniam-se com vários pintores e intelectuais da época para discutir e ler textos literários. A sociedade burguesa não via com bons olhos esses encontros. Julgavam que ocorriam verdadeiras orgias regadas com champanhe e muito éter. Mário, com o seu tom humorístico, achava tudo muito engraçado. No entanto, para os simpatizantes do movimento, tudo o que os artistas faziam era visto com bons olhos e motivo de muitas comemorações. Na verdade, as pessoas engajadas no movimento, mesmo apesar das críticas, permaneciam unidas, acreditando nos ideais do movimento e angariando mais adeptos para a escola.

Como disse o nosso autor, qualquer página escrita levava a verdadeiras comoções, tudo era genial. Andrade define o movimento modernista como "o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação" (ANDRADE, s.d., p.241). Os seguidores e simpatizantes do movimento sempre recebiam muito bem o que os escritores escreviam a crítica sempre vinha de fora, daqueles que não acreditavam no movimento modernista. Por isso, o modernismo provocava uma comoção nacional como dizia Andrade. Comoção no sentido de causar impacto nas pessoas.

Já mais tarde, em 19 de março de 1939 Mário escreve um artigo intitulado "Noção de responsabilidade", publicado na obra *O empalhador de passarinho*, no qual fala dos autores, jovens entusiastas que foram lançados na Semana da Arte Moderna, de 22, em São Paulo. Na verdade, está questionando onde estão esses autores. Diz que muitos deles ainda apareceram na revista Klaxon. Além disso, enfatiza a vaidade de Graça Aranha no momento de sua fala na abertura da semana. Para Mário, a arte modernista daquele período era muito incerta e "continha em sua pesquisa exagerada germes de caducidade que a

lucidez do mestre **(Graça Aranha)**[3] havia certamente de enxergar" (ANDRADE, 1972, p. 23).

O autor de *Contos de Belazarte* também cita que no Sul e no Norte do Brasil surgem autores individuais. Já em São Paulo aparecem movimentos coletivos. Os artistas paulistanos são empurrados, como diz o autor, para o "campo da aplicação", envolvem-se em lutas políticas e educacionais. Assim, muitos dos jovens da Semana de 22 transformaram-se em políticos e jornalistas.

Quando fala de Sérgio Milliet, Andrade informa que o autor se sobressai por ter organizado com tamanha responsabilidade a sua literatura. E aproveita para criticar os escritores brasileiros em geral, esclarecendo que muitos são intelectuais improvisados, visto que poucos sabem de sua cultura e sua língua, das tradições e da arte plástica. Nas palavras de Andrade,

> São verdadeiros robinsons, exilados espetacularmente na ilhota da literatura de ficção, só de ficção; se desinteressam totalmente da música, e só conhecem das artes plásticas a sensação. Mas é tão fácil a gente se dourar por fora com o folheio das revistas...(ANDRADE, 1972, p. 25).

Com essa afirmação do autor, constatamos que a sua crítica é uma maneira de justificar que ele conhecia não só literatura, mas atuava na crítica, música, pesquisa folclórica e tantas outras coisas. Um autor eclético, talvez o que falte aos outros. Talvez por isso, muitos dos autores lançados nesse período do modernismo desenvolveram outros projetos. Falta a forma que perdura, por isso as narrativas de Andrade sobrevivem, pois são carregadas de forma literária.

Mário de Andrade não só desenvolveu um grande projeto de estudo da língua, como também é autor de uma excelente produção literária. Não é possível entender a ideia de abrasileirar a língua, de valorizar o nacional através da linguagem como uma forma de simplificar a literatura, de torná-la mais acessível ao povo. O projeto marioandradeano não é esse. Iremos enfocar em nosso segundo capítulo desse estudo o leitor de Mário. Nossa intenção é mostrar que esse leitor não é um leitor simples; ele é levado a fazer

---

[3] Grifo nosso.

relações, é chamado a todo o instante a refletir sobre questões humanas, literárias e fazer inferências intertextuais. Portanto, não se trata de um texto fácil, ele exige uma leitura apurada.

Voltando às considerações sobre o movimento modernista, os críticos afirmam que a estética do período não foi definida. O autor de *Primeiro Andar* dá uma explicação para essa indefinição. Para ele, o modernismo não era uma estética, e sim um espírito "*revoltado e revolucionário*". A ideia era preparar para manifestações sociais no país com a intenção de criar uma civilização nova. Segundo Mário,

> O espírito revolucionário do modernismo, tão necessário como o romântico, preparou para o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem (ANDRADE, s.d., p.250).

O autor de *Macunaíma* entendia o movimento como um resgate da cultura do povo através da linguagem e, principalmente, pela valorização do quotidiano. Os contos marioandradeanos são uma espécie de retrato do subúrbio paulistano, pequenas fotografias que revelam a junção de diversas etnias e culturas. O trabalho que Mário desenvolveu com a linguagem foi primoroso. Em suas narrativas temos uma linguagem simples, coloquial, lembrando bem a fala popular. Contudo, isso não soa de modo artificial, mas sim natural. Na verdade, ocorre como se estivéssemos ouvindo o personagem falar ao nosso lado naturalmente. Assim, ocorre o "pra", ao invés de "para", o "si", ao invés de "se", "sinão", ao invés de "senão" entre tantos outros. Foi uma forma diferente de abordar o coloquial sem utilizar uma fala errada da personagem rústico ou com pouca instrução, cheia de artificialismos.

Se levarmos em consideração os contos da obra *Contos de Belazarte,* fica evidente o caráter da narrativa oral, como uma forma de valorizar o nacional. Temos o narrador Belazarte que perpassa todo o livro e vai-nos contando/narrando o que escutou em forma de contos, "seu discurso combina a simplicidade dos contadores de histórias com a ironia desmascaradora dos modernistas" (XAVIER, 1987, p. 52). Vemos nesta obra uma galeria de tipos do subúrbio paulistano, uma miscigenação de etnias. Todavia, vale lembrar que a

oralidade nesses contos não é a mesma do conto oral. Remete a essa categoria, mas exige um leitor mais apurado. Vamos desenvolver essas ideias no terceiro capítulo de nosso estudo.

A junção dos princípios básicos do modernismo e a produção literária é o que vimos na obra marioandradeana. Como diz Elódia Xavier,

> Os três princípios básicos se manifestaram na obra de Mário em tensões contraditórias: as pesquisas estéticas se realizaram com o sacrifício do compromisso social, a atualização da inteligência artística chocou-se com a proposta popular e o nacionalismo teve que enfrentar o elitismo das vanguardas européias. Os contos, porém, realizaram a mediação entre esses contrários porque refletem uma posição estética moderada, longe do experimentalismo de *Paulicéia desvairada* e do eruditismo folclórico de *Macunaíma* (1928); incorporam o popular em todos os níveis mantendo a referencialidade e o tom coloquial (XAVIER, 1987, p. 56).

Nessa afirmação de Xavier constatamos que os três princípios básicos do movimento modernista defendidos por Mário estão inseridos em sua produção de contos. Vemos uma valorização do nacional, como já mencionamos anteriormente, principalmente através da linguagem do povo e do enfoque dado às personagens. É preciso esclarecer, no entanto, que neste primeiro livro de contos não há densidade psicológica, essa técnica foi aprimorada mais tarde, há apenas uma fotografia do subúrbio paulistano. Além de uma grande inovação: a aproximação do leitor ao autor, contabilizando assim, uma grande conquista do movimento.

1.4- A teoria do conto segundo Mário de Andrade

Definir o que vem a ser um conto não é uma tarefa muito fácil. Inúmeros teóricos já procuraram teorizar sobre o gênero. Sabemos que há várias teorias para o conto. Não cabe aqui mencionar cada uma delas. Nosso propósito é mostrar como o autor Mário de Andrade entendia o conto à luz de sua própria produção artística.

Aliás, o autor tem uma ideia moderna do que vem a ser o conto. Sua celebre afirmação de que “conto é tudo aquilo que seu autor batizou com esse nome” (ANDRADE, 1972, p. 05) que está no artigo “Contos e contistas”, da obra *O empalhador de passarinho*, denota bem o seu estilo despojado, além de traços característicos do movimento modernista como a ironia e a quebra de padrões. Ora, enquanto muitos teóricos discutem a fim de encontrar uma definição para o conto, Mário brinca dizendo que o próprio autor que deve dizer o que é o conto. Após a brincadeira, Andrade vai definir o gênero conto como sendo específico da revista e não o romance, referindo-se aos folhetins que continham histórias românticas na época. Nas palavras de Andrade “o conto é um romance pra revista” (ANDRADE, 1972, p. 06). Isso porque a revista exige um texto curto, que envolva o leitor, que realmente chame atenção de quem está lendo, por isso deve ser breve e produzir efeito.

No momento em que o autor de *Macunaíma* fala de brevidade e do efeito recordamos do grande teórico do conto, Edgar Alan Poe. Os contos marioandradeanos são breves, concisos e causam efeito. Já na obra *Primeiro Andar* isso é verificado no momento que elucidamos as temáticas de algumas histórias e a forma como estão estruturadas, como peças teatrais. Com isso, verificamos que aquilo que Andrade diz em seus escritos críticos está em sua produção literária. Os contos não precisam ter uma forma fixa para serem contos, seus autores é que assim os chamarão.

A análise das três obras de contos de Mário de Andrade mostra a sua evolução como contista e a sua própria teoria sobre o gênero em questão. A obra *Primeiro Andar* (1926), como o autor mesmo disse, foi uma espécie de ensaio. Já no segundo livro, *Contos de Belazarte* (1943), a técnica já passa a ser aperfeiçoada e adquire seu auge com o livro inacabado *Contos Novos* (1947), publicado postumamente. Andrade deixou claro em seus escritos que a técnica de narrar é muito importante, aliás, segundo ele, alguns escritores não atingem o sucesso porque lhes falta técnica, o que vemos com perfeição em *Contos Novos* (1947). Telê Ancona Lopez na obra *Mariodeandradiando* (1996) esclarece que em *Contos Novos* “a marginalização não se restringe ao subúrbio, está na própria condição do narrador, tornado protagonista por força

da sensibilidade de exceção que o caracteriza e o determina um comportamento desmascarador da alienação e da hipocrisia vigentes na sociedade" (LOPEZ, 1996, p. 86).

Os críticos brasileiros muito têm a dizer sobre a evolução da contística marioandradeana. Para Herman Lima, a contística de Andrade só se revelou com a sua última obra de contos, *Contos Novos* (1947), publicados postumamente. Segundo o teórico, o autor modernista só se consolidou como verdadeiro contista ao nível de Machado de Assis nesta obra, na qual "atinge a genuína ciência de dizer e de contar*"*. Retomando as palavras de Lima as primeiras obras de contos, *Primeiro Andar* (1926) e *Belazarte* (1934), revelam uma série de cacoetes do autor e não uma "revolução formal da arte de contar" (In: COUTINHO, 1986, p.54).

Conforme afirma Edgar Cavalheiro é impossível falar de Mário de Andrade sem nos referirmos à forma como utilizou a linguagem em sua obra. Seus primeiros escritos realçam um autor completamente engajado com o movimento modernista, ou seja, seus contos iniciais enfatizavam as questões que o movimento defendia, como a busca por uma identidade nacional, a valorização da cultura nacional entre tantos outros.

A primeira obra de contos caracteriza-se por apresentar uma espécie de fusão entre dois ideais. É possível localizarmos discussões sobre a identidade brasileira, a influência européia na constituição da sociedade, a intenção de focalizar o subúrbio paulistano. Paralelamente a tudo isso, veem-se histórias sendo ambientadas em localidades rurais, a importância dada à paisagem, a descrição do pormenor, além do uso de muitos símbolos e metáforas. Tudo isso são ainda resquícios do período simbolista e do pré-modernismo.

Analisando os contos de *Primeiro Andar* fica bem evidente a afirmação que fizemos acima. Temos contos como "Caçada de Macuco" com descrições puramente rurais, comprovando a influência do pré-modernismo. Paralelo a tudo isso, vemos o conto "Eva" que analisaremos em outro momento de nosso estudo, o qual apresenta uma discussão bastante moderna, a identidade nacional, contudo o cenário onde tudo acontece é rural. O mais interessante de

tudo é que neste conto temos um personagem alegórico, o desejo, traço simbolista também presente.

Além disso, enfatiza a linguagem que em alguns contos procura ser popular retratando a fala errada e cheia de vícios do interior, bem longe do apuro da linguagem do segundo livro do autor, *Contos de Belazarte*. É neste que se percebe o uso da linguagem objetiva e um narrador próximo à oralidade, bem ao estilo modernista. Isso já mostra uma evolução no modo de narrar.

Já na obra de contos publicada postumamente, Mário abandonou tudo isso e deu lugar a um contista mais maduro, com uma prosa mais cristalina. Ficam em evidência nesse livro personagens com grande densidade psicológica à luz de relatos com traços autobiográficos. Aqui vale reproduzir uma citação de Cavalheiro sobre a contística marioandradeana,

> A princípio, desnorteará o leitor desabituado ao jeito do contista, mas este termina por envolvê-lo, graças à beleza da melodia pura que salta inesperadamente da balbúrdia de sons. (...) é preciso apontar no contista Mario de Andrade o excelente intérprete da comédia humana. Para focalizá-la, jamais lança mão de recursos melodramáticos ou grandiloqüentes. Ao contrario, seu tom é sempre outro. Seja para nos descrever paixões ou os maiores dramas, sempre se utiliza de uma fala mansa e macia, uma fala que comove e convence a gente. Nisso ele se aproxima – intencionalmente, sem duvida- dos contadores de casos, dos férteis e imaginosos contistas populares. (...) O artista esta sempre presente, mas em momento algum se desumaniza em prol de um efeito feliz (CAVALHEIRO, 1954, p. 40).

A afirmação de Cavalheiro sobre a contística de Andrade enfatiza vários pontos positivos no modo de escrever do autor. Sua prosa realmente envolve quem está lendo. Da tragédia chega-se à comédia em um piscar de olhos. Ao término da narrativa estamos realmente vivenciando a história, não como um simples acontecimento, mas como algo grandioso, que impressiona pela forma como foi construído e pela densidade dos fatos, pela beleza das descrições e pela proximidade que o narrador tem do leitor, lembrando os velhos contadores de histórias.

No conto “Nelson” que integra a última obra de contos *Contos Novos*,

é possível identificarmos muito do que Cavalheiro argumenta na citação feita acima. Já comentamos anteriormente que a obra foi publicada postumamente, assim alguns contos estavam prontos, outros ainda não e outros precisavam de revisão. “Nelson” era uma das narrativas que deveriam ter passado pela revisão do autor. Infelizmente isso não aconteceu, contudo não prejudicou o entendimento do mesmo.

A narrativa desse conto é em terceira pessoa, as personagens estão em um bar. Um homem entra no recinto e senta-se em uma mesa mais ao canto. Ele desperta o interesse de outros três em outra mesa que passam a observá-lo. Assim, cada um dos outros rapazes passa a contar histórias sobre este suposto homem estranho. A narração é alternada; na verdade, temos um grande narrador e cada uma dessas personagens assume a narrativa em um determinado momento. Todos parecem saber algo sobre o homem. Instaura-se o ambiente dos velhos contadores de histórias. Até o momento em que o indivíduo abandona o bar e dirige-se pela rua em direção à sua casa.

Neste percurso a narração volta para o narrador inicial, cujo olhar simula uma espécie de câmera que vai seguindo a personagem e mostrando alguns flagrantes. O leitor vê-se envolvido por essa história, queremos saber quem é este homem que despertou a curiosidade de outros. E o mais interessante, será que as histórias que foram relatadas sobre ele são verdadeiras? Bom, da forma como são narradas, acreditamos que sim. Observemos um trecho da história:

> O contador interrompido pretendeu readquirir importância, afirmando apressado:
> - É uma cicatriz medonha, não queiram saber! Foi numa briga, parece que até ele perdeu um dedo, só que isso eu não sei como foi, o Basílio...
> O quarto rapaz, que se conservava calado, olhando com uma espécie de riso o sabetudo, murmurou vingativo:
> - Eu sei.
> - Você sabe!
> - Quer dizer: sei... Sei o que me contaram. É o polegar que ele perdeu. Parece que nem é só o polegar que falta, mas quase toda a carne do braço, é tudo repuxado, sem pele... Foi piranha que comeu. (C. N., p. 118-9)[4].

[4] Como as citações da obra *Contos Novos* (ANDRADE, 1997) pertencem à mesma edição, serão referidas utilizando a sigla C.N.e o número da página entre parênteses.

Neste momento da narração o quarto rapaz assume e passa a dar mais informações sobre o misterioso homem, que, no conto em questão, não tem nome, reforçando a sua impessoalidade. Com isso, percebemos que a narrativa se apresenta como uma fala mansa, que nos comove, passamos a acreditar nos fatos que são narrados sobre o homem misterioso e ficamos até comovidos com a sua triste vida. Tudo isso é um recurso narrativo que lembra os antigos contadores de história. Aprofundaremos mais esse assunto em nosso terceiro capítulo.

Outro conto que merece destaque para ilustrar o que diz Cavalheiro, principalmente para ressaltarmos que esta citação do autor se aplica a toda constística e não somente aos textos de *Contos Novos*. Lembramos o conto "Nízia Figueira, sua criada" da obra *Contos de Belazarte*. Nele temos a história triste de Nízia e sua prima Rufina. O pai de Nízia morre, a moça fica sozinha com a prima. Nízia faz peças de tricô para serem vendidas e cultiva uma horta na chácara onde moram. Rufina é quem vai à cidade vender o que produzem. A criada tem um vício: sempre passa na venda e compra cachaça.

Se analisarmos a citação de Cavalheiro, percebemos novamente que a narrativa de Andrade não é melodramática, embora o conto seja bastante triste. Nízia é a mulher que passou despercebida pela vida. Descobre, juntamente com a prima Rufina, o vício da bebida alcoólica e isso lhe deixa feliz. Observemos o trecho final do conto:

> Nizia ficava piscando, piscando devagar, mansamente. Que calma no quarto sem voz, na casa... Que calma na terra inexistente pra ela... Piscava mais. (...) Muito sereno, um reflexo leve de baba no queixo, rubor mais acentuado na face conservada, sem uma ruga, bonita. Os beiços entreabriam pro suspiro de sono sair. Adormecida calma, sem nenhum sonho e sem gestos. Nizia era muito feliz (C. B., p. 141)[5].

Interessante ressaltar que esse é o único conto do livro que termina dizendo que a personagem foi muito feliz. Todavia, percebemos que é uma ironia do autor, visto que a história de Nízia é bastante triste como as demais do livro. Mesmo assim, não vemos exageros e nem melodramas. A

[5] Como as citações da obra *Contos de Belazarte* (ANDRADE, 1947) pertencem à mesma edição, serão referidas utilizando a sigla C.B. e o número da página entre parênteses.

personagem Nízia chega ao final de sua história da mesma forma que iniciou, ou seja, esquecida por todos. A técnica narrativa de Andrade não exagera, descreve tudo com naturalidade, como apontou Cavalheiro. Os contos trazem uma melancolia muito grande, onde predomina a infelicidade da maioria das personagens.

1.5- A perfeição formal em Contos Novos

Antes de iniciarmos comparações a fim de mostrar a evolução da contística marioandradeana é relevante trabalhar especificamente com algumas narrativas de *Contos Novos*. Assim, a técnica narrativa usada por Mário ficará mais clara, bem como a sua concepção de conto moderno.

A obra *Contos Novos* possui nove histórias, quatro delas com narração em primeira pessoa e as demais em terceira. Dessas últimas vamos dar destaque para o conto intitulado “O poço”. Esta narrativa tem como tema central a busca por uma caneta-tinteiro em um poço. O personagem central é Joaquim Prestes, fazendeiro influente, que possui um pesqueiro, local destinado a fazer pescarias com a família e amigos. Neste mesmo local manda seus operários cavarem um poço e construírem uma casa.

Em certa ocasião o velho Joaquim Prestes vai ao local acompanhado de uma visita e constata que a construção de seu poço está parada devido ao mau tempo. O velho burguês fica muito irritado ao ver seus funcionários parados, sem trabalhar. Quando vai mostrar o poço em construção para a sua visita deixa sua caneta-tinteiro cair no fundo do mesmo. A partir desse momento o clima fica muito tenso, uma vez que Prestes praticamente obriga seus empregados a descerem até o fundo do poço para resgatarem a caneta.

A chuva aumenta, e o risco de a terra desabar cresce. Um dos funcionários, que é muito doente, desce várias vezes ao poço e não encontra a caneta. Isso ocorre até o momento em que o irmão mais velho de Albino, quem estava descendo e se sacrificando, informa ao patrão que o irmão não irá mais

descer no poço. Prestes fica contrariado e furioso, visto que foi desafiado por um funcionário. Assim, decide ir embora. Dias depois com a melhora do tempo os empregados resgatam a caneta e mandam entregar no escritório do patrão. Ele a recebe e para surpresa de todos a coloca no lixo abrindo uma gaveta e tirando outra de lá, muito parecida com a anterior.

Com este breve e sucinto resumo do conto é possível entendermos um pouco a narrativa. Fica claro que o grande tema é a denúncia do autoritarismo do patrão. Temos um senhor burguês, Prestes, fazendeiro muito rico, que obriga seus empregados a arriscarem a vida para procurarem uma caneta no fundo de um poço. O patrão exerce a opressão e o poder patriarcal. Aquele que tem mais manda mais.

Mário de Andrade nesse conto está mostrando uma sociedade injusta. O poderoso fazendeiro trata com crueldade seus empregados, e isto é denunciado. É uma história simples, que se agiganta devido ao modo como vai sendo narrada. A cada instante temos mais pressa para chegarmos ao final da história e sabermos se realmente Albino irá resgatar a caneta e se sairá vivo do fundo do poço. O clímax do conto mantém o leitor em suspense. Ao final, para surpresa de todos e ainda mais indignação, Prestes recebe a caneta resgatada com o sacrifício dos empregados e a coloca no lixo, já que não necessitava dela, pois tinha outras iguais na gaveta de sua mesa.

Essa construção narrativa mantém o leitor em suspense. A história é bastante simples. Muitas das preocupações dos primeiros contos de Andrade foram deixadas de lado, não se persegue mais uma identidade brasileira, através das descrições de paisagens, ou se faz um desfile de tipos que habitam os subúrbios paulistanos. O que predomina nesse momento é a densidade psicológica das personagens. Analisemos o trecho abaixo:

> Agora o vento soprando, chicoteava da gente não agüentar. Os operários tremiam muito, e a própria visita. Só Joaquim Prestes não tremia nada, firme, olhos fincados na boca do poço. A despedida do operário o despeitara ferozmente, ficara num deslumbramento horrível. Nunca imaginara que num caso como qualquer o adversário se arrogasse a iniciava de decidir por si. Ficara assombrado. Por certo que havia de mandar embora o camarada, mas que este fosse por vontade própria, nunca pudera imaginar. A sensação do insulto estourara nele

> feito uma bofetada. Se não revidasse era uma desonra, como vingar!...Mas só as mãos se esfregando lentíssimas, denunciavam o desconcerto interior do fazendeiro. E a vontade reagia com aquela decisão já desvairada de conseguir a caneta-tinteiro, custasse o que custasse. Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes, com volúpia quase (C. N., p. 85).

Examinando o trecho acima é possível inferir a densidade psicológica da personagem Prestes. “Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes, com volúpia”, uma descrição bastante brutal, deixando transparecer a ideia de dominação, de poder e, porque não, uma atitude um tanto quanto animalesca. Além disso, consegue-se frisar que o conflito em questão não é apenas do velho fazendeiro e de seus empregados. A forma como Andrade os descreve e narra o próprio confronto delineia o homem no mundo. Na verdade, estamos diante de um conflito coletivo que focaliza a relação social de poder do mais forte sobre o mais fraco.

A intensidade como o conflito é descrito prende a atenção do leitor e traz à tona o conflito psicológico das personagens. Como já dissemos, não é um conto com um assunto chamativo, porém a tensão entre as personagens mantém todos atentos à narrativa.

Se formos analisar a estrutura do conto, assinalamos um trabalho primoroso do autor. Não existe mais a intenção de quebrar os padrões existentes, de inovar a linguagem e tantas outras bandeiras que o modernismo levantou. Mário aqui consolida realmente sua prosa e a sua forma de entender o conto moderno. A tensão que o conto carrega associada com as descrições do ambiente e de outros objetos ganham o leitor e enriquecem a narrativa. As frases podem ser curtas e objetivas, a linguagem usada pelo autor já está consolidada e sua intenção não é contar, como nos *Contos de Belazarte*, mas sim fazer pensar sobre as relações humanas, como Machado de Assis fazia.

Ao compararmos as descrições de ambiente do conto “Caçada de Macuco”, da obra *Primeiro Andar* com as descrições de “O poço” fica claro o refinamento da linguagem do autor. Eis alguns trechos:

> Maria na varanda levantando os olhos do trabalhinho de lã, deixou-os cair na faixa da estrada. Percebeu ao longe um

> cavaleiro. Estremeceu. As patas da besta levantavam do chão uma poeira sanguinea que manchava a fimbria do horizonte. A invernia de Agosto caleava o espaço com o fabordão das nuvens sem fim (P. A., p. 39).
> José e o companheiro viraram o cambito, Albino desapareceu no poço. O sarilho gemeu, e à medida que a corda se desenrolava o gemido foi aumentando, aumentando, até que se tornou num uivo lancinante. (C. N., p. 79).

Comprovamos com os trechos acima a grande evolução do modernista. Se nos primeiros escritos as descrições de cor local se aproximavam do estilo simbolista e pré-modernista, nos últimos textos elas se personificam. O sarilho gemeu e o gemido foi aumentando. É como se estivéssemos ouvindo o seu barulho, delineando mais densidade à narrativa. Isso torna o texto mais nervoso e prende ainda mais a atenção do leitor.

A temática dos *Contos Novos* de Andrade não tem mais o foco de buscar uma identidade nacional, ou de quebrar com os padrões vigentes na época. O conto da maturidade, como alguns críticos rotulam a obra, reflete sobre o quotidiano do brasileiro mostrando os conflitos e favorecendo a compreensão de uma época. Temos salientado os problemas de homens anônimos, de oprimidos em oposição ao luxo e a riqueza dos fazendeiros. A intenção é discutir os problemas sociais. Todavia, não com o propósito de resolução de tudo, mas apenas como reflexão de como o ser humano age na coletividade. As personagens sofrem transformações ao longo de suas histórias. Descrevemos a seguir dois trechos que são opostos e refletem o opressor e o oprimido.

> Albino apareceu na boca do poço. Vinha agarrado na corda, se grudando nela com terror, como temendo se despegar. Deixando o outro operário na guarda do cambito, José com muita maternidade ajudava o mano. Este olhava todos, cabeça de banda decepando na corda, boca aberta. Era quase impossível lhe agüentar o olho abobado. Como que não queria se desgarrar da corda, foi preciso o Jose “sou eu, mano”, o tomar nos braços, lhe fincar os pés na terra firme. Aí Albino largou da corda. Mas com o frio súbito do ar livre, principiou tremendo demais. O seguraram para não cair (C. N., p. 86).
> Joaquim Prestes ferido desse jeito ficou que era a imagem descomposta do furor. Recuou um passo na defesa instintiva, levou a mão ao revólver. Berrou já sem pensar:
> - Como não desce!
> (...)

> Joaquim Prestes abriu o embrulho devagar. A caneta vinha muito limpa, toda arranhada. Se via que os homens tinham tratado com carinho aquele objeto meio místico, servindo pra escrever sozinho. Joaquim Prestes experimentou mas a caneta não escrevia. Ainda a abriu, examinou tudo, havia areia em qualquer frincha. Afinal descobriu a rachadura.
> - Pisaram na minha caneta! Brutos...
> Jogou tudo no lixo. Tirou da gaveta de baixo uma caixinha que abriu. Havia nela várias lapiseiras e três canetas-tinteiro. Uma era de ouro (C. N., p. 87-8).

Com as longas citações acima esclarecemos a grande oposição da narrativa. De um lado está Albino, pobre operário, doente que arrisca a vida para tentar resgatar a caneta-tinteiro do fazendeiro, seu patrão. Não recebe reconhecimento pelo seu esforço. Muito pelo contrário, Prestes diz que Albino deveria usar saias visto que não é homem o suficiente para lhe trazer a caneta. Em contrapartida, há a raiva e a forma desumana de Prestes ao lidar com os empregados e o revoltante: ao ter a caneta em mãos a joga fora, pois dispunha de outras.

Ressaltamos que, no início do conto, Albino mostra-se bastante empolgado em descer no poço e sempre enfatiza que ele desce bem, não tem problemas com o tempo, como se quisesse ocultar sua verdadeira condição: a saúde não permitia que fizesse tantos esforços. Mesmo apesar de todo o sacrifício não conseguiu resgatar a caneta de Prestes. Contudo, termina o conto um outro homem, mais maduro. A mudança é ainda maior para o irmão da vítima, José. Ele é quem desafia Joaquim Prestes e sente-se culpado por isso. Os empregados descobrem-se, ao término, menosprezados, oprimidos e sabem que estão impotentes diante dessa situação. O mesmo não ocorre com o fazendeiro, que após o incidente parece ter compaixão do doente. Contudo, quando recebe o objeto tão procurado revela sua real natureza ao jogar no lixo aquilo que poderia ter roubado a vida de alguém. Prestes confirma assim o seu lado desumano.

O conto tematiza uma relação de poder da sociedade patriarcal. Também podemos associar a atitude de Prestes e a dos operários às ideias de Stuart Hall sobre nação e sobre comunidades imaginadas. Na verdade, ocorre a luta entre opressor e oprimido e, principalmente, revelando a impotência dos últimos perante a sua condição. Busca-se no passado o entendimento para as

atitudes das personagens do conto, ou seja, na sociedade do mando os empregados quase nunca têm vez, sabem da sua real condição, das humilhações pelas quais passam, mas também sabem que são incapazes de mudar tal situação. Stuart Hall argumenta que

> As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele "tempo perdido", quando a nação era "grande"; são tentadas a restaurar as identidades passadas (HALL, 2005, p. 56).

Assim, pode-se dizer que a nossa sociedade busca sempre o período no qual foi uma grande nação. Se lembrarmos a descrição de Joaquim Prestes, tudo isso fica muito claro. Ele representa o poder, o grande fazendeiro, como ocorria no período da escravidão, com os grandes senhores do café e, posteriormente, com os senhores de engenho.

Com a modernização, muitas coisas sofreram mudanças, entretanto a falta de condições de trabalho permaneceu, assim como a opressão e as humilhações dos empregados. No conto não temos mais uma sociedade escravocrata, todos são livres e não mais sofrem castigos cruéis. Todavia, como abandonar o patrão autoritário? Trabalhar em qual lugar?

As atitudes de Prestes e a resignação de seus empregados realçam justamente isso e nos remetem aos apontamentos de Hall sobre a volta ao passado das nações e a sua concepção de nação que vale a pena ser retomada aqui:

> A nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos /ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica (...) (HALL, 2005, p. 49).

Associando o que diz Hall ao conto marioandradeano, vemos a nação sim como uma representação cultural. Prestes reproduz a sociedade patriarcal que ainda perdura no país. Andrade, além de enfocar a psicologia das personagens e mostrar o homem em conflito, também evidencia esse grande problema de nossa sociedade. O opressor persiste esmagando o oprimido que não tem como se livrar dessa condição.

Mário mostra uma nação que busca no passado o modelo para viver o seu presente. Sua intenção, talvez seja mostrar que essa nação precisa ser mudada, para não mais reproduzir a sociedade patriarcal do século XIX.

Isso tudo nos faz pensar a ideia de formação de uma identidade nacional associada à nação. Para Hall a união da nação na formação da identidade é um pouco contraditória, na verdade, denota uma estrutura de poder social. Isso ocorre porque muitas nações foram formadas a partir de diversas culturas, ou seja, passaram por processos de colonização e posterior independência. Dessa forma, culturas foram impostas e outras silenciadas na tentativa de obter uma hegemonia cultural. Como observou Ernest Renan, "esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser esquecidos, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea" (In: HALL, 2005, p. 60). Além desse argumento, Hall também elenca a diferença de classes sociais, grupos étnicos e de gêneros, além da influência das nações ocidentais modernas sobre os países colonizados. Segundo Hall,

> Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo unificadas apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2005, p. 62).

As culturas nacionais, nas palavras de Hall, é que farão o papel de unificadoras das diferenças que formaram a identidade de uma nação. Isso porque, como dissemos, as nações são híbridas e pode-se dizer que passam a evidenciar novas identidades híbridas, num mundo moderno e globalizado.

Essa representação de nação pode ser vista no conto marioandradeano. Prestes e Albino simbolizam lados opostos da pirâmide social, um está na base e outro no topo. Assim, talvez possa se afirmar que Andrade tinha a intenção de fazer pensar sobre essa nação híbrida que teve sua cultura silenciada pelo colonizador.

O conto de Andrade pensa a nação como a representação da diferença de classes, da desumanidade dos opressores e, principalmente, do conhecimento de si mesmo. Na verdade, o amadurecimento pessoal, ou densidade psicológica das personagens torna-os cientes de suas limitações. O pensar a nação marioandradeano questiona esse problema, apontando a realidade nua e crua para o leitor, enfatizando que o Brasil está cheio de Prestes e de Albinos. O que realmente precisa ser feito é se pensar a nação e buscar a origem de sua identidade perdida.

Benedict Anderson na obra *Comunidades Imaginadas* (2008) defende outra posicionamento para a nação. Segundo ele as nações são imaginadas porque fazem sentido para alma e constituem objeto de desejo. Não há comunidades verdadeiras, elas são apenas imaginadas, ou seja, ao mesmo tempo em que se inventa também se mascara. O que distingue as comunidades imaginadas é o estilo e os recursos que possuem.

Para o autor, a ideia de nação é limitada e ao mesmo tempo soberana. Limitada porque possui fronteiras finitas. “Soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina” (ANDERSON, 2008, p. 34). Nações são comunidades independentes e estabelecem uma camaradagem horizontal, dando a ideia de coletivo.

Anderson tem uma definição científica para o termo nação. O nacionalismo deve ser entendido como uma anomalia para a teoria marxista e, juntamente com a condição nacional, são produtos culturais específicos. Anderson entende por condição nacional “o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos” (ANDERSON, 2008, p. 28). Além disso, define a nação como “uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32), podendo ser entendida como uma comunidade sólida que percorre a história.

Entender a nação com uma comunidade imaginada significa entender como as nações são imaginadas diferentemente, ou seja, cada uma

produz uma imagem de si em consonância com aquilo que de mais relevante há em seu passado. Por isso, a nação representada no conto reproduz uma sociedade patriarcal. Nossa origem foi assim, cheia de diferenças e injustiças sociais.

Contudo, queremos deixar claro que, no nosso entendimento, a ideia de Andrade é justamente causar impacto no leitor, questionando a nossa sociedade. Evoluímos em tantas coisas, mas continuamos reproduzindo a opressão pela qual passaram os índios no momento da colonização.

Dessa forma, inferirmos que o conceito de comunidade imaginada para Mário de Andrade é questionar tudo isso, mostrar as opressões e causar impacto no leitor diante das injustiças que vemos na sociedade. Para fazer isso, o autor utiliza certa melancolia, pois em muitos momentos percebemos que as personagens oprimidas têm consciência de sua real condição, não obstante nada é feito para se mudar, visto que o sistema social não permite. Na verdade, ou se era empregado de Prestes, ou não se trabalhava. As possibilidades de escolha eram quase nulas.

Em outro conto do livro intitulado “Primeiro de Maio” também é enfocada a problemática social. Nesse temos um operário chamado de 35 que quer comemorar o dia primeiro de maio. Assim, resolve não trabalhar nesse dia e sai pelas ruas a fim de festejar a data. Passa pela Estação da Luz, local onde trabalha, e vê seus companheiros que até zombam dele, mas não dá bola, segue para o centro para ver as festas.

Com o passar das horas, a personagem principal, nomeada de 35, vai percebendo que as festividades não são aquilo que ele esperava e decide, ao final do dia, voltar para a Estação da Luz e retomar o seu trabalho.

Notamos que mais uma vez o conto de Andrade assinala uma problemática social. A personagem 35 quer comemorar o dia do trabalho. Sai em busca das comemorações e percebe que elas são apenas para a elite, o povo não foi visto nas ruas festejando. Mais uma vez, o autor modernista focaliza a relação do homem com o coletivo, com o mundo. Assim como

Prestes e Albino sofreram mudanças ao longo da narrativa, o mesmo se dá com o 35. Observemos:

> Afinal o 35 saiu, estava lindo. Com a roupa preta de luxo, um nó errado na gravata verde com listinhas brancas e aqueles admiráveis sapatos de pelica amarela que não pudera sem comprar. (...) E o 35 comoveu num hausto forte, querendo bem o seu imenso Brasil, imenso colosso gigante, foi andando depressa, assobiando. (...) Uma indecisão indiscreta o tornou consciente de novo que era o Primeiro de Maio, ele estava celebrando e não tinha o que fazer (C. N., p.44)
> Havia por dentro, por dentro dele um desabalar neblinoso de ilusões, de entusiasmo e uns raios fortes de remorso. Estava tão desagradável, estava quase infeliz... Mas como perceber tudo isso se ele precisava não perceber!... (C. N., p. 48).
> Não eram bem treze horas e já o 35 desembocava no parque Pedro II outra vez, à vista do Palácio das Indústrias. Estava inquieto mas modorrento, que diabo de sol pesado que acaba com a gente, era por causa do sol. Não podia mais se recusar o estado de infelicidade, a solidão enorme, sentia com vigor (C. N., p. 49).
> E o 35 inerme, passivo, tão criança, tão já experiente da vida, não cultivou vaidade mais: foi se dirigindo num passo arrastado para a Estação da Luz, para os companheiros dele, esse era o domínio dele (C. N., p. 52).

Em ambas as citações esclarecemos que o sentimento do operário 35 vai decrescendo, como se a euforia em comemorar o dia Primeiro de Maio fosse diminuindo. Ele inicia bem humorado, querendo procurar a multidão, o povo nas ruas para a grande comemoração. Todavia, isso não se realiza, o que presencia são alguns políticos reunidos em locais fechados com rápidos e discretos eventos. O povo nas ruas não é visto; há apenas a polícia para intimidar os que tentassem fazer algum tipo de manifestação.

Com o passar do tempo nossa personagem não quer admitir a sua tristeza, a sua decepção por não conseguir realmente comemorar o dia do trabalho, sugere o cansaço e até a fome para o que está sentindo. Talvez seus colegas estivessem certos era tudo bobagem, deveria ter ido trabalhar.

Constata-se que após o final do dia, o 35 já não é mais o mesmo; embora o narrador o descreva como passivo e criança, ele adquiriu experiência, houve uma mudança no seu jeito de ser e de pensar. Assim como Albino, seu irmão José e Joaquim Prestes. Há densidade psicológica em cada um desses tipos descritos por Andrade. Assinalamos que as personagens que

representam as classes mais baixas têm algumas decepções, sentem-se derrotados, não sabem como mudar a esfera social, entretanto adquiriram um saber que antes não tinham. Nas palavras de Ivone Rabello,

> A leitura que "Primeiro de Maio" dá à História faz pressupor que a celebração só é possível na experiência e na solidariedade de classe, e seu lugar é o espaço do trabalho, três vezes negado, mas finalmente aceito pelo 35. Inversamente ao choro mítico, o 35 ri. O conto termina com o retorno da alegria, com dois sujeitos que, como ao início do texto, caminham. Só que agora o 35 e o 22 caminham juntos, no espaço do trabalho e para fora do texto, talvez dentro da história (RABELLO, 1999, p. 74).

Cabe salientar o fato de a personagem principal não ter um nome e ser apenas tratado por 35 denotando a sua desumanização dentro do sistema vigente, o capitalista. Aliás, os demais personagens do conto também não possuem nomes, são tratados por números. Isso mostra que são apenas mais um número entre tantos outros que compõem a nação.

Mais uma vez cabe aqui trazer uma citação de Stuart Hall sobre as culturas nacionais. Elas, "ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com as quais podemos nos identificar, constroem identidades" (HALL, 2005, p. 51). Assim, podemos dizer que o percurso que a personagem 35 faz ao longo do conto em busca da comemoração do dia Primeiro de Maio talvez fosse uma tentativa de encontrar a identidade daquela comunidade. Como sabemos, o personagem se dá conta de que as comemorações são apenas para elite e não para povo, dá-se conta de sua real condição: mais um número entre tantos os que fazem parte do povo.

A personagem 35 assim como Albino e seu irmão chegam ao final do conto sabendo realmente de sua condição e da impossibilidade de melhorá-la. Porém, essa consciência de suas reais condições foi adquirida ao longo da narrativa, ou seja, as personagens vão amadurecendo. A noção de Mário sobre identidade nacional e nação é de que temos consciência do que somos e como somos, porém ainda não sabemos como mudar a situação, pelo menos é isso que está aparecendo nos dois contos analisados.

Dessa forma, asseguramos que o entendimento de Mário de Andrade sobre o conto moderno foi evoluindo, chegando a essa estrutura refinada com que nos deparamos em *Contos Novos*. Aqui o eixo central dos contos é a interioridade das personagens, a sua densidade, como vimos com Joaquim Prestes, Albino e seu irmão em "O poço" e com o 35 em "Primeiro de Maio". Segundo Rabello,

> No conjunto desses contos, figura-se uma conquista: a do encontro com o outro. Para isso, escolheu uma técnica narrativa: a onisciência neutra cede lugar à multisseletividade e ao perspectivismo; a voz do narrador perde seus contornos nítidos porque outra/outras soam, fundem-se e se misturam com ela. Identificado com suas personagens, sobre elas tem domínio só até quando experienciam momentos significativos em que se dão conta da fragmentação. Nesses momentos, ouve-se aquilo que ainda não foi proferido: o pensamento ocupa o texto e elide o lugar do narrador. Esse ele é, assim como os outros, um deles (RABELLO, 1999, p. 75).

O encontro com o outro não é visto nos primeiros contos de Andrade, se lembrarmos da narrativa do conto "Brasília". No último, o texto está bem em consonância com os ideais do movimento modernista, não ocorre um amadurecimento da personagem, apenas crítica à sociedade da época. A técnica narrativa usada pelo autor foi aperfeiçoando-se a tal de ponto que em *Contos Novos* há também uma crítica à sociedade, porém com conflitos que levam o homem ao seu limite, além da fragmentação da voz narrativa. As personagens são densas; já em *Primeiro Andar*, as personagens representam tipos da sociedade.

1.6- O narrador personagem Juca: traço autobiográfico como técnica narrativa

A técnica narrativa usada por Andrade em seus contos foi aprimorando-se a ponto de construir um narrador-personagem em primeira pessoa que conserva dados autobiográficos do próprio autor, os quais foram mencionados em seus escritos críticos. É o caso do narrador Juca.

O conto que abre a obra *Contos Novos* é “Vestida de preto”. Já no início Mário retoma uma preocupação que apareceu em *Primeiro Andar,* a concepção de gênero. O texto começa com o narrador em primeira pessoa já ironizando: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade” (C. N., p. 23).

Esta abertura da narrativa remete a um dado metaficcional: o narrador questiona se o que vai escrever se insere dentro do gênero conto, ou não. Além disso, esse escrito de Andrade alude à Advertência que Machado de Assis faz na obra *Papéis Avulsos* (1882). Assis adverte seus leitores sobre o gênero de seus textos. Não sabe se realmente são contos, caberá ao leitor julgar. Para Machado alguns textos são contos e outros não. Porém, todos possuem sabedoria. Para Andrade, não importa se o seu texto é um conto, o importante é que foi verdade e também possui sabedoria, como os de Machado de Assis.

Essa referência ao fato narrado ser verdadeiro, independente do seu gênero, lembra os relatos orais e os antigos contadores de história. Para eles, a forma não importa, o que tem valor é garantir a veracidade daquilo que se está narrando, fazer com que as pessoas acreditem na história que está sendo contada. Cada indivíduo ouvinte retira da história ouvida o que lhe convier, ou melhor, o ensinamento que julga ser importante ou a reflexão mais apropriada de acordo com as suas experiências. Por isso, quando nosso narrador-personagem afirma que tudo o que irá narrar é verdade está tentando fazer com que as pessoas se identifiquem com sua história. Nas palavras de Maria de Lourdes Patrini, na obra *A renovação do conto* (2005), “os contos são narrados com muita precisão, porém continuam livres, permitindo ao ouvinte interpretá-los como ele quiser, enriquecê-lo e orná-los se isto lhe convier” (PATRINI, 2005, p. 120).

O conto em questão (Vestida de preto) remete a uma problemática existencial, do eu. Temos um narrador-personagem que irá relatar suas experiências amorosas quando criança. Assim, estamos diante de um conto moderno, enfocando um assunto banal da sociedade.

Vale aqui citar Alfredo Bosi, "... o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação" (BOSI, 1999, p.09). É isso que o autor de *Macunaíma* faz neste livro de contos. "Vestida de Preto" é a captação de um momento importante na vida do narrador-personagem Juca.

Se pensarmos na teoria do conto, a narrativa de Andrade é perfeita. Temos uma história breve, com poucos acontecimentos e poucas personagens. Não é um conto clássico pela densidade psicológica que carrega e pelo fato de não causar no leitor o famoso efeito de que fala Poe. É um conto moderno visto que focaliza a introspecção do narrador personagem.

A técnica utilizada por Mário de Andrade para estruturar o conto lembra um pouco o que faz Tchekhov em alguns de seus relatos, ou seja, nada de muito excitante acontece. "Vestida de preto" não tem acontecimentos que provocassem o famoso efeito no leitor. Há apenas as lembranças da infância de um narrador em primeira pessoa visivelmente perturbado por elas. Se fôssemos resumir a história de Andrade, poderíamos dizer que é a história do primeiro amor de Juca, o narrador, por Maria, sua prima. Um acontecimento que talvez só interessasse a ele mesmo.

Contudo, a forma como o conto foi construído faz com que a simples história chame a atenção do leitor. O enredo em si não é tão importante, sobressai-se a densidade psicológica da personagem Juca e também narrador da história. Temos o homem em conflito consigo mesmo, tema este recorrente do conto moderno.

Nos escritos críticos "O movimento modernista" e "Feitos em França", o autor ratifica a importância da forma das narrativas. Isso pode ser comprovado em "Vestida de preto". Como já dissemos acima, a história tem um assunto extremamente simples, evidenciando o modo de contar, enredando o leitor no drama psicológico de Juca.

É bom mencionar que esta história tem um caráter autobiográfico. Mário de Andrade cria o narrador Juca que irá aparecer em outros contos. Este Juca se intitula um louco, um desvairado, alguém que não poderia ser levado a

sério. Mário diz isso sobre si mesmo no texto “O movimento modernista”, além de citar a Tia Velha que aparecerá em outros contos do livro.

Outro dado interessante é a ideia de garantir credibilidade à narrativa. Se é ou não conto o narrador não tem certeza, mas sabe apenas que tudo é verdade, lembrando o conto oral/popular. Sabemos que os contos orais/populares têm como uma de suas características justamente isso, a afirmação de veracidade do que está sendo narrado. O contador/narrador procura mostrar que o seu relato é verdadeiro. Ivone Daré Rabello assegura justamente o contrário. Para a autora, no momento em que o narrador afirma que aquilo que irá narrar é verdadeiro significa que estaremos diante de uma representação.

Ora, se pensarmos que a literatura não é uma reprodução fiel da realidade e sim uma recriação e que os contadores orais quando ouvem a história, no momento que irão repassá-las, seja de forma oral ou escrita, podem acrescentar suas vivências, a história de Andrade pode ser, sim, uma representação. Nas palavras de Rabello,

> A ficção que proclama “verdadeira”, fundada na antiga convenção de autenticidade das narrativas em primeira pessoa, só pode tratar do que o próprio sujeito viveu ou compreendeu. Sua “verdade”, portanto, está sujeita a dúvidas ou, no mínimo, a imprecisões e interpretações subjetivas. Assim, a aparente arrogância inicial de quem declara que proferirá a “verdade” pode ser compreendida como consciência da perda: a letra não é voz, a literatura não é vida. O narrador finge, e parece saber que finge. (...) Trata-se de narrar/fingir/representar, buscando a sinceridade que, veremos, a vida que lhe ensinou a não ter (RABELLO, 1999, p. 44).

Essa tentativa de garantir credibilidade à história lembra a fórmula dos contadores de contos orais/populares. Claro que devemos levar em consideração que “Vestida de preto” não é nem nunca será um conto oral/popular, estamos diante de um texto escrito, por isso não falamos em contador e sim narrador. O narrador Juca faz isso também. Ao informar que seu conto é verdadeiro quer garantir créditos à sua história.

Walter Benjamin no texto *O narrador* (1975) esclarece que quanto mais natural a atividade de narrar mais fácil será de reproduzir a história ouvida. Para

Juca isso é muito natural uma vez que estará narrando algo que aconteceu com ele mesmo. Podemos entender a ideia de garantir veracidade à história como uma forma de não interferir no narrado. Como estamos diante de um conto em primeira pessoa é natural que o narrador conduza os fatos de acordo com as suas conveniências. No entanto, Juca faz questão de dizer o contrário, o que irá narrar é verdade, ele não interferiu em nada.

Sabemos que as narrativas narradas em primeira pessoa geralmente levantam suspeitas sobre a verdade dos fatos. Até que ponto a história de Juca realmente é fiel ao que aconteceu naquele período. Será que Maria não foi realmente culpada pelos seus atos? Por que a personagem Tia Velha sempre aparece como a inconveniente?

Ao dizer que tudo é verdade, Juca transfere a responsabilidade de acreditar na história ao leitor e exime-se de ter interferido no curso da história. Se lembrarmos da narração do romance machadiano *Dom Casmurro,* fica mais fácil entendermos o posicionamento do narrador Juca. Bentinho conduz a narrativa de modo a realmente desconfiarmos de Capitu. Claro que em uma leitura mais apurada percebemos que tudo não passa de técnica narrativa machadiana. O mesmo pode ser aplicado ao conto de Andrade. Dizer que a história que virá a seguir é verdadeira pode ser também uma técnica narrativa para garantir a credibilidade junto ao leitor.

Esse narrador em primeira pessoa evidencia as suas vivências. Vemos uma oscilação na história entre passado e presente. Ora o narrador está narrando os acontecimentos enquanto criança, ora como adulto. Segundo Rabello,

> O adulto, narrador, torna-se espelho de sua própria vida pretérita, que retorna com força ao tempo da enunciação. Também perde o poder que até então se representara: sua voz cede lugar a uma outra, que retorna de dentro do adulto. O narrador deixa de reger o espetáculo de sua vida; o próprio espetáculo aflora, para que o presenciemos (RABELLO, 1999, p. 49).

O narrador irá oscilar a todo instante entre o passado e o presente. Temos dois tempos verbais, o passado e o presente. Para Rabello a

alternância do tempo mostra a fusão entre o menino e o adulto. “O eu é também o outro” (RABELLO, 1999, p. 50). O menino distante é o outro, o adulto que está narrando sua experiência passada. Temos uma história com duas vozes narrativas que representam uma mesma pessoa. O efeito espelho, como diz Rabello.

Pode-se dizer que este vai e vem na história, entre passado e presente, é uma tentativa de buscar a identidade. No passado estão as respostas para as dúvidas do presente. Esta identidade é construída a partir da relação com o outro. Contudo, este outro, no conto em questão, é o narrador menino. Conforme afirma Sylvia Caiuby Novaes na obra *O jogo de espelhos* (1993),

> O outro, que funciona como um espelho sobre o qual a sociedade busca uma imagem de si, pode ser a própria sociedade em questão, em outro tempo – no passado – e em outro espaço. E, exatamente como num jogo de espelhos, estas várias imagens se combinam e se refletem – formando novas combinações, tal como num caleidoscópio – que se definem a partir do ponto de que parte o olhar (NOVAES, 1993, p. 109).

Esse jogo de espelhos perpassa todo o conto marioandradeano. Por isso, o conto do autor é moderno, temos uma inovação formal. Um narrador que se desdobra em dois, que, na verdade, são a mesma pessoa, tentando encontrar-se consigo mesmo. Essa é perfeição formal que garante o valor estético de que fala Andrade.

Quanto à personagem Maria, esta nos é apresentada pela voz de Juca. A primeira informação que temos é que ela foi o grande amor dele. O beijo entre os dois foi um apenas, por volta dos nove ou dez anos. Segundo o narrador, nas brincadeiras de criança ficavam sozinhos no quarto, mas nada faziam. Brincavam de família, na casa de Tia Velha.

Fica bem marcado com a fala de Juca que quem tomava a iniciativa sempre era Maria. Foi ela quem o convidou para deitarem no travesseiro, no chão enquanto brincavam de casal. Vejamos o trecho do conto:

> Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (mas juro que eram macios) me machucavam os

> olhos. Depois que não vi nada, ficou fácil continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida naqueles cabelos, que maravilha! até que o meu nariz tocou num pescocinho roliço. Então fui empurrando os meus lábios, (...). Será que ela dorme de verdade?... (...) Beijei Maria, rapazes! Eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe, boca fazendo bulha, contacto sem nenhum calor sensual. Maria, só um leve entregar-se, uma levíssima inclinação pra trás me fez sentir que Maria estava comigo em nosso amor (C.N., p.25).

A sensualidade da cena chama atenção. Maria sabe exatamente o que está fazendo quando deita a cabeça no travesseiro e convida o primo para deitar também. Em seguida, chegará a Tia Velha e os flagrará. As crianças são retiradas do quarto e somente Juca parece ser advertido pelo acontecido. Maria a partir desse fato mostrará uma profunda indiferença pelo primo, chegando a menosprezá-lo.

Cabe aqui lembrar que ficamos sabendo de tudo isso pelo próprio Juca, narrador da história. De certa forma, podemos pensar que ele conduz a cena e os fatos de acordo com os seus interesses, visto que detém o poder de informar o que aconteceu. Lembra um pouco *Dom Casmurro,* nas atitudes do narrador personagem de informar apenas o que lhe convém. Temos apenas uma única voz que perpassa todo o conto, a voz de Juca, como a voz de Bentinho em *Dom Casmurro*.

Entretanto, no desenrolar do conto ficamos sabendo que Juca pode ter interpretado mal as atitudes de Maria. Isso se deve ao fato de a mãe de Maria ter mencionado que a filha amara muito Juca, mas que este não quis o amor da menina ou não a entendeu.

> Pela terceira vez fiquei estarrecido neste conto. Percebi tudo num tiro de canhão. Percebi ela doidejando, noivando com um, casando com outro, se atordoando com dinheiro e brilho. Percebi que eu fora uma besta, sim agora que principiava sendo alguém, estudando por mim fora dos ginásios, vibrando em versos que muita gente já considerava. E percebi horrorizado, que Rose! Nem Violeta, nem nada! era Maria que eu amava como louco! (C.N., p. 29-30).

Com o trecho acima comprovamos que Juca admite ter interpretado de forma equivocada as atitudes de Maria. A seguir, a prima volta da Europa e Juca irá procurá-la, mas a trata com indiferença. Pelo que foi visto, pode-se

dizer que Maria o perturbava, não sabe como agir diante dela. Assim, encerra o conto lamentando-se de não ter ficado com Maria e comentando que a prima foi o primeiro dos quatro eternos amores que teve na vida. Para Juca, Maria será eternamente o seu primeiro amor.

Com este final notamos alguns traços autobiográficos como os quatro amores que teve na vida, a namorada Rose e Violeta, a Tia Velha, a sua mãe e a própria Maria. Estas personagens aparecem em outros contos do livro que são narrados em primeira pessoa. Ressaltamos que todas as histórias em primeira pessoa trazem lembranças, de alguma forma, da infância. Lembrando as palavras de Rabello,

> O eu é, assim, esses outros, e todos são figurações de uma força singular, que neles atua: a do passado vivo, a da emoção primordial inscrita em letras no inconsciente, a que se dará vazão com o trabalho de enunciar a palavra e rememorar a vida. Essa força faz o presente_surgir como eco do passado e mesmo este, redivivo, apenas ecoa um som original, inaudível, porque anterior à linguagem. A falta alimenta o texto e este se inscreve com os sinais do desejo da completude: fingir literariamente o reencontro, que se nutre da recordação (RABELLO, 1999, p.56-57).

Outra questão bem importante no conto em análise é a elaboração formal. Muitos críticos asseguram que em alguns textos de Mário de Andrade apareciam cacoetes da linguagem. Isso pode ser entendido em relação ao fato de o autor usar uma linguagem bem popular, não respeitando as normas gramaticais, e rompendo com a norma culta, o que era uma característica do modernismo.

Entretanto, se esses usos pareciam forçados nos primeiros contos, em *Contos Novos* já estão consolidados como uma marca do autor. Assim, é constante, o uso do “pra”, do “si”, a regência inadequada, o uso do pronome no início da frase e tantos outros. Para Elódia Xavier,

> Quanto ao projeto linguístico, inclui a transposição, para o registro da arte, da prosódia, do ritmo, do léxico e da sintaxe coloquiais. São vários os estudos que enfocam o assunto e em todos se faz clara a necessidade de unir o nacionalismo à pesquisa lingüística. Frequentemente em suas cartas, deixa claro que considera a língua como força dinâmica, que não se

> submete à gramática, com direito à autonomia nacional (XAVIER, 1987, p. 58).

Com a afirmação de Xavier, assinalamos que uma das intenções de Andrade é o resgate da identidade nacional ao usar a linguagem coloquial. O uso da língua do cotidiano é a não formal, a que Mário utiliza em seus textos, a língua do povo. Já a gramática é o uso formal da língua e geralmente está distante da linguagem usada pela maioria da população. Ao optar por usar a língua informal o autor valoriza o que é usado pelo povo e resgata a identidade da população, além de estar em consonância com um dos princípios do modernismo que é o direito à pesquisa estética. Valorizar a língua da população é um trabalho de pesquisa que denota a identidade e a cultura de um país.

O resgate da língua nacional deve ser feito através da língua do povo. Esta não deve ser entendida como estática, somente obedecendo à gramática tradicional. A língua é mutável, e a sua flexibilidade se deve em grande parte à fala do povo. Como diz o próprio Mário de Andrade em carta ao gramático Sousa da Silveira procurando explicar o uso da linguagem em seus textos:

> (...)
>
> E abrasileirei a minha língua. (...) A necessidade de existência duma língua nacional, não reagente contra Portugal, mas esquecida da existência de Portugal, na prática. Porque, como já escrevi uma feita e fui perfeitamente compreendido pelos portugueses, o que importa não é nos diferençar de Portugal, não é reagir contra a língua de Portugal, mas simplesmente escrever. Escrever, sem siquer qualificar o verbo num, pra min detestável escrever brasileiro. Foi, pois, dentro desta ordem de ideias e sentimentos, que me pus escrevendo brasileiro. (...) A língua literária do artista, si pode tomar em conta aquela qualidade transcendente às contingências, que faz duma língua viva um mecanismo eterno, deve em principal organizar-se de forma a refletir a realidade quasi atual da língua (...) (ANDRADE, 1968, p. 146- 158).

Assim como o autor de *Paulicéia Desvairada* confirmou, o que fez foi exatamente encurtar a distância entre a linguagem literária e a linguagem popular brasileira. E nos *Contos Novos*, o autor faz isso com maestria, como uma forma consolidada de escrita, não parecendo mais apenas cacoetes formais com a finalidade de adequar-se às características do período

modernista. O conto moderno para Andrade deve ter a linguagem do povo e a densidade psicológica.

Já mencionamos anteriormente em nossa análise que o conto “Vestida de Preto” tem um caráter autobiográfico. Os outros contos do livro com esse tom são: “O peru de Natal”, “Frederico paciência” e “Tempo da camisolinha”. Estes representam fases diferentes da vida do menino Juca. Na obra *Aspectos da Literatura Brasileira*, no ensaio “O movimento modernista”, Andrade descreve suas ações no período modernista, informa-nos que era visto por sua família como um louco. Assim como o personagem Juca de *Contos Novos*. Além disso, faz uma breve descrição de alguns parentes, os quais podemos identificar em suas histórias como a Tia Velha. Isto é um forte indício de que algumas narrativas de *Contos Novos* relatam experiências do próprio Mário.

> Em família, o clima era torvo. Si Mãe e irmãos não se amolavam com as minhas “loucuras”, o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter num sobrinho ou num primo, um “perdido” que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que... porque será que a arte os provoca! A briga era braba, e si não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio (ANDRADE, s.d., p. 233).

Asseguramos que alguns contos da obra *Contos Novos* possuem traços de autobiografia em função das pistas que o autor deixa em seus textos críticos, como percebemos na citação acima. O narrador é Juca. O interessante é que algumas personagens, apenas figurativos, dizemos isso pelo fato de não agirem na narração, apenas são citados, aparecem em vários contos. É o caso da Tia Velha e da amante Rose. Além, é claro, dos pais de Juca. Como afirmou Telê Ancona Lopez, Juca esconde-se atrás da máscara nietszcheana da loucura. Ou seja, Juca é o perdido, o louco da família e com isso ele pode fazer tudo. É uma forma de justificar as suas atitudes.

O segundo conto da obra póstuma, que é narrado em primeira pessoa, é “O peru de natal”. Esta narrativa tem como assunto um jantar em família, a ceia de natal após a morte do pai. O narrador em primeira pessoa, Juca, descreverá como será a primeira ceia da família sem o pai. Frisamos que o forte dessa história é o fato de que a família nunca tinha comido peru no Natal, pois o pai

era muito econômico, algo que incomodava Juca, e privava a família dos prazeres da vida. O narrador mostra somente as características ruins do pai, como veremos abaixo.

> (...) sua natureza cinzenta, ser desprovido de lirismo, duma exemplaride incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de geladeira (...). Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro sangue dos desmancha-prazeres (C. N., p. 89)

O fato de Juca assinalar somente as características ruins do pai pode sugerir uma relação edipiana, visto que com a mãe são apresentadas as suas virtudes. Além disso, talvez seja possível entender o relacionamento de Juca com seu pai como a relação patriarcal, tão comum no Brasil. O pai é o detentor do poder, ele que estabelece como tudo irá ocorrer na família. Como o pai morre, a família poderá ser feliz, a harmonia será estabelecida uma vez que quem a desarmonizava não está mais presente. Conforme Jaime Ginzburg,

> A figura do pai como chaga configura uma lembrança violenta, que impede a espontaneidade de comportamento dos familiares. Ao mesmo tempo que constitui uma estória sobre luto e perda, O peru de Natal é também uma parábola sobre o peso fantasmático das memórias de opressão (GINZBURG, 2003, p. 42).

Todos aceitam a loucura de Juca; a mãe, a irmã e a tia iriam ter uma ceia completa, não convidariam ninguém, visto que estavam de luto. Aqui vale lembrar que Juca ressalta muito o fato de que os familiares sempre comeram o resto da ceia, que era ofertado aos parentes. A mãe, em especial, nunca havia provado o verdadeiro sabor de um peru, apenas alguns pedaços que eram catados no meio do arroz no dia seguinte.

O ponto alto da história é o momento da ceia, quando Juca serve um reforçado prato com o peru para a Mãe. Surge, nesse instante, a lembrança do pai morto, e a mãe, a tia e a irmã acabam chorando. Rapidamente, o narrador-personagem trava uma batalha psicológica com a imagem do pai, e o peru vence. Tudo acaba bem.

Assim como o primeiro conto do livro é em primeira pessoa este também o é, e mais uma vez comprova-se o que Andrade argumenta no texto crítico "O movimento modernista" sobre sua família e sobre si mesmo, a sua famosa loucura que permitia com que fizesse tudo o que queria. É fundamental fazermos a citação do conto.

> Foi decerto por isto que me nasceu, esta sim, espontaneamente, a idéia de fazer uma das minhas chamadas "loucuras". Essa fora aliás, e desde muito cedo, a minha esplêndida conquista contra o ambiente familiar. Desde cedinho, desde os tempos do ginásio, em que arranjava regularmente uma reprovação todos os anos, desde o beijo às escondidas, numa prima, aos dez anos, descoberto por Tia Velha, uma detestável de tia e principalmente desde as lições que dei ou recebi, não sei, duma criada de parentes: eu consegui no reformatório do lar e na vasta parentagem, a fama conciliatória de "louco". "É doido, coitado!"falavam. (...) Pois foi o que me salvou, essa fama. Fiz tudo o que a vida me apresentou e o meu ser exigia para se realizar com integridade E me deixaram fazer tudo, porque eu era doido, o coitado (C. N., p. 89-90).

Na longa citação notamos as justificativas que o narrador Juca dá para seus atos, a loucura que toda a família sabia e que lhe possibilitava fazer de tudo. Há referência ao primeiro conto do livro, "Vestida de preto". Talvez uma forma de garantir a veracidade daquilo que foi narrado anteriormente e de mostrar que são os mesmos narradores em fases diferentes de sua vida.

O dado autobiográfico é referendado pela menção à loucura da personagem Juca e à sua família, todavia não estamos diante de uma autobiografia do autor. A narração em primeira pessoa permite introduzir na história dados da vida pessoal de Andrade, mas Juca é uma personagem ficcional. Vamos examinar o conto e considerar dados autobiográficos levando em consideração o que Mikhail Bakhtin argumenta na obra *Estética da criação verbal* (2003). Conforme o autor,

> Autobiografia, ou seja, do ponto de vista de uma eventual coincidência entre a personagem e o autor nela, ou melhor (porque coincidência entre personagem e autor é contradictio in adjecto, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu [...]). (BAKHTIN, 2003, p. 139).

Resgatando o conto marioandradeano “O peru de natal”, é possível sim reconhecer o que Bakhtin esclarece sobre autobiografia. Os dados do autor podem tangenciar a construção de uma personagem, mas não chegarão a ser sua reprodução fiel. Juca é um narrador personagem, uma construção ficcional de Andrade que traz alguns indícios de sua vida pessoal, mas continuará sendo uma personagem de ficção. A narrativa em primeira pessoa procura mostrar veracidade ao que está sendo narrado, uma vez que o narrador-personagem vivenciou todas as cenas e por isso procura narrar tudo com fidelidade. Tudo não passa de artimanhas da narrativa com a intenção de tocar o leitor, causar um efeito, assunto esses que veremos em nosso segundo capítulo.

A narração em primeira pessoa exige um leitor atento, pois alguns dados que podem remeter a vida pessoal do autor talvez tenham a intenção de fazer com que os leitores conheçam muito mais do autor que está sendo lido. Na verdade, é como se o texto solicitasse que o leitor marioandradeano conhecesse não somente um conto do autor, mas o conjunto de sua obra, a fim de estabelecer relações.

Para Kate Hamburger na obra *A lógica da criação literária* (1975) a narrativa em primeira pessoa tem sua origem na narrativa autobiográfica. A narração em primeira pessoa diferencia-se da autobiografia pelo seu caráter literário. A autora ainda prossegue afirmando que este tipo de narração não transmite a vivencia da não-ficção, da não realidade. A narração em primeira pessoa impõe-se como documento histórico. O eu da narração em primeira pessoa “narra a vivencia pessoal, mas não com a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, como seu campo de experiência no sentido expressivo desse fenômeno, mas visa como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado” (HAMBURGER, 1975, p. 224).

Considerando os apontamentos de Hamburger à luz do conto de Andrade, assinala-se que a narrativa em primeira pessoa é literária, e apresentando alguns dados de textos críticos na voz do narrador-personagem, Juca. Talvez seja possível pressupor que é uma técnica narrativa do autor, visto que o centro dessa história não é o dado autobiográfico, mas sim a

densidade psicológica desse narrador. Em artigo intitulado *Subjetividade coextensiva em O peru de Natal*, Madalena Machado investiga que,

> A reescritura da história familiar de Juca é sinônimo de uma literatura que exprime a problemática subjetiva sem as máscaras de um conservadorismo, reivindicação do Modernismo. O dinamismo e a ousadia deste movimento pode ser comparado com as atitudes do narrador que, na exposição das deficiências do relacionamento familiar, reinterpreta-a como superioridade, fazendo da própria emoção a deflagração do sentimento de todos a seu redor. A expressão literária deste conto requer uma consideração sobre o estilo de Mário de Andrade, cujo ardor por conhecer o país é agora direcionado à compreensão do microcosmo familiar, objeto da narrativa em "O peru de natal" (MACHADO,s.d. p. 02)[6]

Examinando a citação mencionamos que o dado autobiográfico identificado no narrador personagem Juca é uma alavanca para a discussão densa do ambiente familiar. Se pensarmos nos outros livros de contos de Mário de Andrade é possível identificarmos o crescimento dessa temática. Em *Primeiro Andar* ainda temos temáticas regionalistas, calcadas no pré-modernismo e simbolismo. Em *Contos de Belazarte* já será evidenciada a problemática urbana, virá à tona o subúrbio paulista e haverá a caracterização de alguns tipos com alguma densidade psicológica e certa melancolia. O auge está em *Contos Novos*, no qual a subjetividade do narrador-personagem Juca está destacada. Um bom exemplo disso é a luta que Juca trava com a imagem do pai morto no momento da ceia.

> Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. Imaginei que gabar o peru era fortalecê-lo na luta, e, está claro, eu tomara decididamente o partido do peru. Mas os defuntos tem meios visguentos, muito hipócritas de vencer: nem bem gabei o peru e a imagem de papai cresceu vitoriosa, insuportavelmente obstruidora. (...) E nem sei que inspiração genial, de repente me tornou hipócrita e político. Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, tomei aparentemente o partido de meu pai. Fingi, triste: - É mesmo ... Mas papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, (...) há de estar contente... de ver nós todos reunidos em família. (...) Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom (...) Papai virara um santo, uma contemplação agradável, uma

---

[6] Este texto foi obtido em meio eletrônico. A referência completa é: MACHADO, Madalena. Subjetividade coextensiva em O peru de natal. Disponível em:www.palpitar.com.br Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

> inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém puro objeto de contemplação suave (C. N., p. 93-4).

É interessante salientar em relação à citação acima a alternância dos narradores. Na verdade, o narrador é sempre o mesmo, Juca, porém em momentos diferentes de sua vida, jovem e depois já maduro. Quando jovem temos a narração do embate imaginário entre ele e a imagem do pai morto durante a ceia de natal. O narrador maduro é aquele que faz julgamentos e considera sua atitude de elogiar o pai e dizer que mesmo morto estaria feliz por ver toda a família reunida celebrando o Natal, como algo decisivo para o sucesso daquele natal e o desaparecimento da imagem do pai.

Além disso, confirmamos, com a citação, o que o personagem-narrador comenta no início do conto sobre seu pai, um verdadeiro estraga-prazeres, parece que a felicidade só poderia ser alcançada sem a presença do pai. Aliás, é isso que está sendo evidenciado na história. A harmonia da família só foi possível porque o pai estava morto, e Juca resolveu fazer uma de suas loucuras, uma ceia de Natal sem convidar o restante da família e com direito a peru, a ceia completa.

A complexidade é determinante visto que não apenas está sendo mostrada a vida em sociedade, mas a relação do indivíduo com o mundo. Como Juca é o louco da família, justifica-se que ele não queira mais viver uma vida de aparências, isto é, festas para convidar todos os membros da família que, na verdade, não se relacionam tão bem assim. A harmonia e a felicidade familiar só são conseguidas após a morte do pai, não irá mais se viver de máscaras. Agora as loucuras de Juca reinarão e todos serão felizes. Conforme Madalena Machado,

> A narrativa contística em questão proporciona o conhecimento profundo da alma humana. Isto ocorre quando o autor, coloca em seu texto suas próprias obsessões, traduzindo as difíceis relações familiares. Para fazê-lo mune-se de uma carga material para criar sua ficção com uma sensibilidade já presente em outras obras de Mário. Todavia nesta, observamos uma maior apuração da escrita, uma sutileza em abordar temas corriqueiros, como a rotina familiar mantida pela aparência, envolvimento de seus membros na realização das próprias aspirações. Como modernista imbui-se de uma negação de regras, padrões, etc. que denotassem bitolamento

> na criação artística, neste conto simbolizada pela figura paterna, para "pintar o sim à vida" de modo a vivê-la de forma mais rica, com ligações ao passado, não o tomando, entretanto como princípio condutor (MACHADO, s.d. p. 06).

Podemos perceber com a afirmação de Madalena Machado que o conto de Andrade realmente penetra na psicologia das personagens. No entanto, também procura enfocar as relações familiares de uma determinada classe social da sociedade paulista no início do século. Isso revela o laço afetivo que havia entre os membros da família. A mãe era adorada e idolatrada, cuidava dos filhos e de certa forma se sacrificava por eles. Em contrapartida temos o pai, aparecendo como uma figura dominante que ditava as regras dizia o que se poderia fazer ou não e não proporcionava prazeres para sua família.

Ao refletir sobre as relações familiares no início do século o conto traz à tona a vida de aparências, pois tudo parecia ser normal. Pensávamos que teríamos a história de uma família feliz que estava vivendo um momento difícil, a perda do pai. Contudo, já de início nosso narrador-personagem deixa claro que seu pai era um estraga-prazeres. Portanto, nada está bem nessa família. O interessante desse conto marioandradeano é que o propósito não é somente refletir sobre as relações familiares da época. Isso ocorre através da psicologia das personagens e das afirmações do narrador-personagem Juca.

Outro conto de narrador em primeira pessoa e que traz a personagem Juca é “Frederico Paciência”. Este apresenta Juca em outra fase de sua vida. Temos o narrador-personagem na adolescência, vivendo as contradições e angústias desse período. A temática central do texto é a amizade de Juca por Frederico Paciência. Toda a história girará em torno disso: o relacionamento dos dois rapazes. O término de tudo dá-se quando a mãe de Frederico morre e o narrador-personagem Juca, já adulto, fica na dúvida de reencontrar o grande amigo. Isso não acontece, Frederico recebe apenas um telegrama de pêsames do amigo.

Essa narrativa marioandradeana tem algo de muito peculiar, visto que a amizade entre os dois adolescentes pode sugerir uma relação homossexual. No entanto, tudo fica nas entrelinhas, o leitor é que deverá decifrar as pistas dadas ao longo do texto. Observemos a descrição inicial:

> Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal as mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções. E aquela cabelaça pesada, quase azul, numa desordem crespa (C. N., p. 96).

Constatamos que a descrição de Frederico Paciência reforça a idealização do narrador-personagem em relação ao amigo, pois são apresentadas somente as suas qualidades. Interessante frisar que o próprio Juca diz que "quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos" (C. N., p.96). Não podemos esquecer que há uma junção de narradores, assim como ocorre em "Vestida de preto". O narrador-personagem Juca narra no presente, portanto adulto, o que ocorreu em seu tempo de puberdade.

Contrapõem-se as descrições dos dois amigos. Como vimos acima, a de Frederico é perfeita, ele é forte, bonito, enfim tudo o que os adolescentes querem ser nessa fase. Já Juca descreve-se como um fraco e feio, além da loucura, um perdido, que sempre levava bombas na escola. Segundo Ivone Rabello,

> A idealização da imagem de Frederico implica o investimento afetivo de Juca que se mantém no narrador adulto, representação do movimento das emoções que, ao mesmo tempo, voltam ao passado do garoto e fabulam o seu futuro. O adulto procura explicá-lo como uma espécie de "saudade do bem", por um lado, e "aspiração ao nobre, ao correto", por outro. O narrador registra que Frederico talvez lembre o menino o que ele próprio já fora e lhe traz anseios de poder retornar à "perfeição" (RABELLO, 1999, p. 209).

Assinalamos que uma das técnicas utilizadas em *Contos Novos* é a mudança dos narradores. Na verdade, como já mencionamos em "Vestida de preto" é o mesmo narrador que se alterna no tempo. É bom lembrar que os acontecimentos desse conto são anteriores aos narrados em "O peru de Natal" e entrecruzados com "Vestida de preto".

Também aqui se percebe a relação conflituosa de Juca com o pai. Quando o menino foi pego colando, e o pai vai até a escola chamado pelos professores, tenta negar o fato, mas isso é impossível. Na volta para casa, no

bonde, o pai oscila entre pagar ou não a passagem do filho. Mais uma vez, Juca enfatiza o lado ruim do pai, sua natureza cinzenta.

Em outros momentos do conto, o que realmente vem à tona é a grande confusão de Juca em relação aos seus sentimentos por Frederico. Na verdade, conforme a amizade dos dois vai aumentando, vão surgindo sentimentos com que o nosso narrador personagem não sabe ao certo lidar e que talvez possam sugerir uma relação homossexual. Assim ao longo de muitos trechos com descrições de encontros dos adolescentes, de passeios nos deparamos com o seguinte:

> Chegara a esquina em que nos separávamos, paramos. Frederico Paciência estava maravilhoso, sujo do futebol, suado, corado, derramando vida. Me olhou com uma ternura sorridente. Talvez houvesse, havia um pouco de piedade. Me estendeu a mão a que mal pude corresponder, e aquela despedida de costume, sem palavra, me derrotou por completo. Eu estava envergonhadíssimo, me afastei logo, humilhado, andando rápido pra casa, me esconder (C. N., p. 98).
> Como estava bom, era quase sensual, a gente assim, passeando os dois, tão tristes... (...) E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio duma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio (...) (C. N., p. 104-5).
> Sentei na borda da cama, como que pra tomar conta dele, e olhei o meu amigo. Ele tinha o rosto iluminado por uma frincha de janela vespertina. Estava tão lindo que o contemplei embevecido (C. N., p. 110).

Esclarecemos que além desses longos trechos citados acima, ainda há outros no conto que insinuam que Juca sente algo por seu amigo Frederico. É claro que juntamente com esse sentimento pelo amigo surge a contradição e a culpa. Juca é um narrador confuso, em dúvida. Lembra um pouco a fase do conto “Vestida de preto”. Mais uma vez fica provado que a técnica narrativa de Mário é frisar o homem em conflito consigo mesmo, ressaltando a densidade psicológica dos personagens.

Esse conflito e talvez confusão mental do narrador Juca só irá resolver-se mais no final da narrativa. Frederico parte para o Rio de Janeiro para estudar. A despedida foi difícil, mas ali o narrador deixa transparecer que os dois já estavam indiferentes um pelo outro. Após, as cartas foram rareando,

pois os assuntos já não interessavam mais. Como diz o próprio Juca “o que contávamos do que estava se passando com nossas vidas, Rico na medicina, eu na música e fazendo versos, o caso até chateava o outro. Sim: tenho certeza que a ele também aporrinhava o que dizia. As cartas se espaçavam” (C. N., p. 113).

No momento que Juca recebe um telegrama de Frederico informando que a mãe dele havia morrido, reascende a vontade de rever o amigo, mas a família nega ajuda para a compra da passagem. Juca revela-se feliz, pois no fundo não quer mesmo ir, manda apenas um telegrama de pêsames que nunca foi respondido. O final do conto apresenta o personagem-narrador elucidando que a única imagem que tem do amigo é esta:

> - Paciência, Rico.
> - Paciência me chamo eu!
> Não guardei este detalhe para o fim, pra tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui, porque não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estarentamente. Me queima feita uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita (C. N., p. 114).

Reiteramos que mais uma vez o narrador Juca alude ao conto “Vestida de Preto”, uma vez que nesse inicia questionando se o que vai escrever é conto ou não. Assim, remete ao ato de criação do seu texto, aqui há o mesmo, não deixou o trocadilho apenas para causar efeito literário no leitor, mas porque não encontrou outro lugar para usá-lo. Talvez, ali esteja propositalmente, a fim de salientar que ainda permanece mal resolvido o sentimento em relação a Frederico. Para Ivone Rabello o final do conto é “enigmático e talvez possa ser lido como metáfora do desejo que nunca cessa e, atado à interdição, persiste, fixado no objeto narcísico para sempre perdido” (RABELLO, 1999, p. 216).

Há outro dado bastante relevante nesse conto que é o indício de um traço autobiográfico. Embora deva ser esclarecido que nada pode ser afirmado com certeza, tudo o que até aqui mencionamos em relação a isso é feito baseado no que o próprio autor escreve em seus textos críticos, o que talvez pudesse ter um pouco de ficção também, assim como nos contos. Por isso, tudo não passa de suposições.

Firmando nossa investigação no terreno da suposição, o conto “Frederico Paciência” além de mencionar o fato da loucura de Juca, também apresenta agora um dado novo, a correspondência. Sabe-se que Mário de Andrade trocou correspondência com muitos autores. Suas cartas traziam reflexões literárias sobre sua obra e sobre a obra de outros autores. Juca menciona que fazia literatura nas cartas, que estava escrevendo sobre o que fazia: versos e música. Esses dados remetem ao autor Mário de Andrade. Vejamos o que diz a já citada crítica Rabello sobre o assunto: ”Juca e Mário de Andrade se encontram como semelhantes. A Juca importa o par florada/lama na escolha de seu destino pessoal; a Mário de Andrade interessa pensá-lo tanto nas escolhas pessoais quanto nas questões estéticas” (RABELLO, 1999, p. 214).

Para encerrar o nosso percurso pelos contos nos quais aparece o narrador Juca abordaremos o conto “Tempo de Camisolinha”. Nessa narrativa, também em primeira pessoa, temos algo um pouco diverso das outras, pois o narrador não se chama Juca, mas sim Carlos. Assim como nas outras histórias em primeira pessoa, temos uma intercalação temporal dos narradores. Há um no presente, mais velho, que irá narrar o que lhe sucedeu na infância. Em alguns momentos vem à tona a fala do menino. Ocorre a oscilação do tempo passado e presente, a fim de evidenciar diferentes fases da vida do narrador-personagem.

O foco desse conto é a infância do menino Carlos, especificamente, quando sua família vai passar férias em Santos. A história inicia com a descrição de quando o narrador-personagem teve seus cabelos cortados na infância, quando tinha três anos. Isso foi muito marcante e frustrante para o menino. Observemos um trecho:

> Toda a gente apreciava os meus cabelos cacheados, tão lentos! E eu me envaidecia deles, mais que isso, os adorava por causa dos elogios. Foi por uma tarde, me lembro bem, que meu pai suavemente murmurou uma daquelas suas decisões irrevogáveis: “É preciso cortar os cabelos desse menino”. Olhei de um lado, de outro, procurando um apoio, um jeito de fugir daquela ordem, muito aflito. (...) Tudo o mais são lembranças confusas ritmadas por gritos horríveis, cabeça sacudida com violência, mais enérgicas me agarrando,

> palavras aflitas me mandando com raiva entre piedades infecundas, dificuldades irritadas do cabeleireiro que se esforçava em ter paciência e me dava terror (C. N., p. 131-2).

Examinando a longa citação sobre o corte dos cabelos do menino, salientamos que isso pode representar a passagem para uma nova fase da vida. Embora o menino ainda usasse as camisolinhas que a mãe insistia. O fato é que o menino não queria crescer, era mais cômodo continuar sendo pequeno e recebendo os elogios pelos seus cabelos.

Interessante frisar a fixação de Andrade pelos cabelos: no conto "Eva" já apareciam, eram longos e negros. Na obra *Contos Novos*, a menção aos cabelos fica mais evidente, principalmente nos contos com narração em primeira pessoa. Em "Vestida de preto" Juca afunda-se nos cabelos de Maria. Em "Frederico Paciência" o amigo tem uma cabelaça pesada. No conto em questão a descrição inicial é justamente do corte de cabelos do narrador-personagem. Segundo Rabello,

> A marca fica inscrita na fixação dos cabelos. Como Maria, com sua "cabeleira explodindo", também Frederico tem a "cabelaça pesada, quase azul, numa desordem crespa". Temerário afirmar que em Juca continuam a doer os cabelos de um menino sem nome que, ao serem cortados, inscreveram a marca de uma incompletude definitiva e de uma ferida permanente? Temerário afirmar que, com a visão dos cabelos de ouro, volta a latejar o desejo de completude ao imaginar no outro aquilo que já não tem? As metáforas, recorrentes, juntam os fios do que, na textura dos contos, permanece separado (RABELLO, 1999, p. 209).

Na citação acima, Rabello está enfocando mais o conto "Frederico Paciência", contudo suas considerações sobre os cabelos estendem-se aos outros contos de Andrade. De certa forma, revelam a personalidade do narrador-personagem Juca, já que aparecem com mais frequência em *Contos Novos*. No conto "Eva", da obra *Primeiro Andar* ajudam a compor o visual da enigmática personagem Eva. Com certeza, foram mais bem aproveitados no último livro. Mais uma vez é possível aproximarmos Andrade de Machado de Assis, ambos possuíam fixação por alguma coisa em suas obras. O autor realista descreve com maestria os olhos e os braços femininos, tem até um conto intitulado "Uns braços". Mário também desenvolve esta técnica, porém com os cabelos.

Com isso, destacamos que a fixação pelos cabelos é uma espécie de técnica narrativa, visto que remete aos outros contos, tornando a obra do autor um grande texto e obrigando o leitor a conhecê-la. Os contos que possuem um narrador-personagem na obra *Contos Novos* fazem menção aos cabelos longos. Isso também pode ser entendido como uma forma de assinalar que se referem ao mesmo personagem: Juca. Em "Tempo de camisolinha" o narrador em primeira pessoa tem outro nome, Carlos, contudo suas atitudes fazem-nos concluir que é o mesmo Juca. Aqui vemos a fase da infância e novamente uma relação conflituosa com o pai, visto que é ele que quer cortar os cabelos do menino.

Segundo Rabelllo,

> (...) após o corte dos cabelos, a sequencia narrativa se fragmenta; sem vínculo de continuidade aparente, o narrador passa a contar a "vilegiatura aparentemente festiva de férias". No cenário da praia de José Menino se desenvolverá um outro núcleo fundamental para o menino (RABELLO, 1999, p. 220).

A observação de Rabello é bem pertinente, porque o desenrolar do conto apresenta algumas cenas fragmentadas. Seu início é com a descrição do corte de cabelo, após há a ida para Santos, férias devido à doença da mãe. Lá em Santos, temos as descrições do primeiro banho de mar que não foi bom. Com isso, o narrador-personagem faz amizades com os operários e passa a ficar os dias no pátio onde eles estavam. Além disso, temos a cena na qual o menino levanta sua camisola e mostra tudo para a sua madrinha, a Santa do Carmo que estava na parede. Descobre que nada acontece e sente-se muito bem por ter feito isso.

O decorrer do conto não tem muitos acontecimentos, o menino irá receber de um pescador três estrelas do mar para lhe dar boa sorte. Vai para casa muito feliz com elas e as põe para secar ao sol. No momento em que encontra um operário triste por estar com má sorte, pensa muito e desfaz-se da maior das estrelas que recebe para passar boa sorte ao coitado. O conto termina com o narrador-personagem chorando em sua casa por ter dado a estrela-do-mar para o operário.

Com isso, verificamos que há algumas ações na narrativa que parecem estar desconexas, ocorre apenas uma sucessão de fatos com o menino Carlos. Chama atenção, entretanto, é a segunda desilusão que o narrador-personagem sofre. Quando entrega sua estrela do mar, parece que seu mundo cai.

> Eu corri. Eu corri pra chorar à larga, chorar na cama, abafando os soluços no travesseiro sozinho. Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar (C. N., p. 141).

Confirmamos mais uma vez que, embora esse narrador-personagem não seja chamado de Juca e sim de Carlos, possui os mesmos sofrimentos e a mesma densidade psicológica que vemos em Juca nos outros contos. Além disso, é possível elucidar que as personagens sofrem transformações ao longo do conto. Carlos em "Tempo de Camisolinha" sofre e termina a narrativa triste, mas ciente que na vida a felicidade não é para sempre, a infelicidade dos outros podem nos deixar menos felizes. Para Rabello,

> Mário de Andrade cria Juca, que conta a sua história, em que busca a sua verdade, feita do encontro com o menino que foi e com o menino sem nome que se projeta num outro e que, crescido, os projetará em outros. Na "quadrilha", o rosto se esconde, travestido em tantas máscaras. Mas, por sob a diversidade, todas elas se encontram na figura daquele que, ferido com os outros, repõe sua vida onde ela sempre esteve: no coração do indivíduo que, com os pés na história de seu tempo, sente-se partido. Todas as máscaras guardam os traços da figura do intelectual que, comprometido com seu tempo, por meio da literatura e da fantasia finge a vida nutrindo-se da matéria biográfica pessoal (RABELLO, 1999, p. 226).

Foi isso que ocorreu com o narrador-personagem de "Tempo de Camisolinha". Juca nos outros contos também amadurece com os conflitos enfrentados, assim como as personagens de "O poço" e de "Primeiro de Maio". Esse amadurecimento das personagens, a tensão e a densidade psicológica não é vista em outros livros de contos de Mário de Andrade. Analisando a crônica que possui traços de contos "Foi sonho" não conseguimos perceber nada disso. O texto também é dos anos 40, assim como *Contos Novos*, porém

foi publicado como crônica. Pela sua estruturação conseguimos perceber que não se trata apenas de crônica, mas sim de um conto.

Aqui é importante considerarmos alguns apontamentos sobre a teoria do conto[7]. Para Edgar Allan Poe o conto está relacionado à sua extensão e ao efeito que a história provoca no leitor. Segundo ele, o autor atinge a originalidade no momento em que "consegue combinar o agradável efeito da constatação da novidade manifesta com um deleite real e egoísta" (Apud: VAN NOSTRAND, 1968, p.48). Além disso, o escritor americano evidencia que um bom contista deve causar, com seu texto, um efeito. Ao mencionar a brevidade do conto, Poe está falando da unidade narrativa, que neste caso deve ser econômica para produzir o efeito desejado. Já Luis Barrera Linares em artigo intitulado *Apuntes para uma teoria Del cuento,* que integra a obra *Del cuento y sus alredodores* (1993), apresenta uma definição de conto bem parecida com a de Poe. Segundo Linares (1993, p.34) o conto é uma narrativa breve, elaborada com uma intenção específica (por parte do autor) de gerar um efeito momentâneo e impactante no leitor. A estrutura do conto concentra-se em torno de um único tema. Um texto que é definido como conto deve ser único e suas sequências narrativas se organizam dentro de um espaço semântico fechado não ultrapassando sua própria esfera significativa.

Além disso, Linares argumenta que todo o conto, para ser bom, deve prender o leitor desde o seu início e deve ter uma boa estrutura. É a arte de contar, que irá envolver o leitor até o final da história. Também, todo o bom contista deve criar sua narrativa pensando no seu leitor, que deve ser universal. Na verdade, o bom conto procurará atingir diversos públicos. E, para isso, é preciso uma boa história, com uma sintaxe adequada e a criação de algo que chame a atenção para a narrativa. O autor remete a teoria de Poe evidenciando a importância do conto provocar um efeito no leitor. O momento impactante no conto, a que Linares se refere, é o efeito de Poe. A diferenciação entre os dois teóricos está na ideia de esfera significativa. Poe só enfatiza a extensão e a economia dos meios narrativos. Já Linares fala em narrativa única. Na verdade, a ideia de esfera significativa a que Linares se refere está

[7] Não vamos aqui esgotar esse assunto. A intenção é mostrar qual teoria temos como base para poder afirmar que a crônica de Andrade é um conto.

relacionada à forma de construção da narrativa. O conto deve ser um todo que produz significado sem exageros de retórica. A narrativa é limitada, com poucas personagens, tudo circundando um fato central. Esta é a esfera de ação única. Nas palavras de Linares:

> [...] todo o texto narrativo postulado como cuento, luego de elaborado em su version definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organizan dentro de um espacio semântico cerrado, lo que implica como necesaria uma resolución que no traspase su propia esfera significativa. (LINARES; PACHECO, 1992, p.34)

De certa forma, esta esfera significativa do conto não deixa de estar se referindo a brevidade deste tipo de texto que Poe comenta. Toda a narrativa para ser considerada conto tem uma estrutura definida e uma extensão. Como temos poucos personagens e um conflito único, tudo deve ser resolvido dentro das limitações de extensão desse gênero.

Nesta tentativa de definição do conto, Giardinelli, outro teórico e contista, menciona, em sua obra *Assim se escreve um conto* (1994), as ideias de Epple sobre o gênero. Este autor, por sua vez procura definir o que vem a ser um conto breve. Isso porque, como sabemos, há muitos relatos breves que não são contos. Conforme Epple há um critério que ele chama de interino para classificar um conto não levando em conto a brevidade "mas o estrato do mundo narrado e a existência de uma situação narrativa única, formulada num espaço imaginário e num decurso temporal, embora alguns elementos desta tríade (ação, espaço, tempo) estejam apenas sugeridos" (Apud: GIARDINELLI, 1994, p, 26).

Com essa afirmação, Epple quer argumentar que há muitos relatos que se caracterizam pela brevidade que não são contos. Segundo o autor, para termos um conto, além da brevidade, é necessário levarmos em consideração a estruturação. O conto além de breve tem uma estrutura definida, com uma problemática que envolva um número reduzido de personagens, um tempo e espaço definidos ou sugeridos e, principalmente, uma trama.

Essas considerações sobre a teoria do conto são pertinentes a fim de entendermos porque "Foi sonho" pode ser considerado um conto. Sua

estruturação é típica de um conto breve, temos poucas personagens, apenas Frorinda e o narrador-personagem. O tempo e o espaço são reduzidos e temos um conflito: o homem que está tentando de todas as formas convencer sua esposa a não abandoná-lo.

Temos uma “situação narrativa única” muito bem estruturada em sua trama. O texto não é cansativo, embora tenha uma linguagem carregada de fala coloquial, temos uma reprodução da linguagem falada pelo povo. A trama evidencia as farras do negro dizendo que estava bêbado e assim tinha coragem para fazer o que queria. Na verdade, a bebida lhe proporciona fazer coisas que estando sóbrio jamais faria.

O conto é uma espécie de diálogo, como se fosse um monólogo. Há a personagem que está conversando com a sua mulher de nome Frorinda e solicitando que ela volte para casa, que não o abandone. O narrador admite que errou, que caiu na farra, porém insiste que somente Frorinda é a mulher de sua vida. Não podemos pensar nesse texto como uma crônica, pois não temos muito mais que a descrição de um fato corriqueiro diário. Há uma trama que envolve a personagem e um conflito.

O que fica em evidência nessa história é a linguagem. Há um travessão de discurso direto e segue a fala do negro totalmente inculta, reproduzindo a fala do subúrbio, como podemos ver abaixo:

> - Antão, Frorinda, que é isso! Você ta loca!...
> Será que você qué bandoná seu negro pru causo de outra muié?... Inda que eu fosse um desses miserave que dêxum fartá inté pão im casa,mais eu, Frorinda! que nunca te dexei sem surtimento!(ANDRADE, 1988, p. 105).

Analisando o trecho acima se comprova que esse narrador faz questão de mostrar a linguagem informal, uma espécie de reprodução da fala coloquial. Comparando-o com os outros contos em primeira pessoa do livro *Contos Novos*, afirma-se que não há densidade psicológica e nem tensão na personagem principal. Na verdade, o negro passa a história toda nessa espécie de monólogo justificando à esposa por que caiu na farra, e que ela não deve abandoná-lo. Não existe conflito interno, como Juca vive ou como Prestes em “O poço”. Contudo, há um enredo e um conflito: o negro faz uma espécie de

desabafo e quer convencer a mulher a não abandoná-lo. Por isso, a organização episódica aproxima-se mais do conto.

Comparando com as narrativas de *Contos novos*, não há a mesma densidade psicológica como já afirmamos. Em contrapartida, o narrador também não é totalmente vazio de sentimentos, principalmente quando diz que ao beber ganhou a coragem que estava lhe faltando para fazer o que realmente queria. Isso pode ser entendido como uma maneira de justificar suas atitudes e também de dizer que seus atos podem ter sidos premeditados. Vai-se construindo a técnica da perfeição formal atingida em *Contos Novos.*

Dessa forma, é possível afirmar que Mário de Andrade teve uma evolução na arte de narrar em seus contos. Essa foi evoluindo ao longo dos anos até adquirir a verdadeira perfeição formal na última obra de contos. A evolução, como foi nossa intenção mostrar ao longo desse capítulo, deu-se pelo abandono das descrições simbólicas e pré-modernistas[8], como ficou visível nos contos da obra *Primeiro Andar*.

Se lembrarmos da descrição da personagem Iolanda do conto "Brasília" na qual se evidenciava a comparação dela com uma flor, a orquídea, vemos a influência simbolista. Essa escola exaltava os símbolos e aromas e isso é visível nesse momento. Ao efetuarmos uma comparação com a descrição da personagem Maria do conto "Vestida de preto", constatamos a diferença. A última possui sensualidade e o aprimoramento da técnica que antes lembrava o simbolismo, agora aponta para um traço psicológico da personagem. Na verdade, Maria dominava a situação e fez tudo de caso pensado, com já argumentamos ao longo da análise desse conto.

Também houve o abandono da técnica da oralidade, um narrador que lembra os antigos contadores orais, como nas histórias do livro *Contos de Belazarte*, uma forma de justificar que alguém contou a história e agora o narrador irá reproduzi-la. Isso foi abandonado e deu lugar à narrativa de cunho psicológico. O tratamento dado à questão da oralidade também evoluiu na contística marioandradeana. Se em *Contos de Belazarte* usava-se um

---

[8] No Segundo capítulo de nossa pesquisa analisaremos outros contos da obra *Primeiro Andar* em que essas descrições de fazem presentes e serão explicadas.

narrador/ contador que tinha a intenção de reproduzir algo que ouviu, como em um conto oral, em *Contos Novos* temos um narrador em primeira pessoa que afirma que aquilo que irá narrar é verdadeiro. É um livro que foca acontecimentos simples, do cotidiano, com pessoas do subúrbio, uma espécie de fotografia do real. Esse tem a função de realçar a densidade psicológica das personagens, como forma de crescimento pessoal. Na verdade, a preocupação não é mais com o coletivo, mas sim como esse ser age na coletividade conservando a sua individualidade, ou seja, como o ser resolve seus problemas e como se posiciona na sociedade. O conto moderno de Andrade gera tensão psicológica e essa ocorre nas pequenas coisas, levando os homens a situações limite.

Andrade também consolidou o uso da linguagem informal, o que para muitos críticos no início era visto como vícios de linguagem, em *Contos Novos* já é uma técnica aprimorada, uma forma de tornar a literatura mais próxima do leitor comum. Outra técnica na qual vimos grandes progressos foi a de dar vida a objetos. No conto "O poço" chama atenção o sarilho que descia levando o operário até o fundo do poço. Conforme a tensão vai aumentando nessa história, o sarilho vai gemendo mais e mais, como se realmente tivesse vida. Isso vai causando cada vez mais impacto no leitor. Em *Primeiro Andar*, alguns contos já traziam essa técnica, porém não tinham a intenção de dar tensão à narrativa. Um bom exemplo é o plaqueplaque do cavalo no "Caçada de Macuco". Nesse último o som é uma onomatopéia, como Machado de Assis faz no conto "Um apólogo" com o barulho da agulha no término do texto. Observemos um trecho do conto "Caçada de Macuco":

> (...) Bem perto o plaqueplaque das patas do animal. O cavaleiro, sacudido, longo, mostrando na face e nas mãos a palidez inglória dos filhos da terra, apeiou junto a moirão (...). Breve a sombra dissolveu Tonico e a besta. Por fim o silêncio sobrepujou o trote do animal. Mas nos ouvidos continuando a plaque... maquinal (P. A., p. 39 e 59).

Constata-se no trecho acima que a reprodução dos sons do cavalo são utilizados como onomatopéias e não como algo fundamental na narrativa como no conto "O poço". O sarilho ao gemer mais e mais provoca mais tensão narrativa. Além disso, gemer é algo característico do humano e não de objetos.

Isso traz mais nervosismo ao conto. Já o plaqueplaque do cavalo apenas reproduz um som, não causa tensão.

1.7- A consolidação do conto marioandradeano

Assim, verificamos como a técnica de Andrade foi se consolidando ao longo de sua contística. O conto moderno para o autor deve ser breve, tematizando os aspectos mais simples do cotidiano, com uma linguagem informal, culminando com tensão e densidade psicológica. Vejamos as afirmações de Ivone Rabello:

> À medida que Mário de Andrade problematizava o modo de narrar e incorporava novos temas às narrativas curtas, as pesquisas de linguagem se consolidavam. Começam a ceder as bases das ainda sólidas convenções de nossa épica: o princípio da ilusão referencial, o enredo fundado na causalidade exterior e o domínio da objetividade sobre a subjetividade. Os esquemas tradicionais da ficção vão sendo minados, menos por conta de procedimentos estilísticos ousados à época, como a ausência da pontuação, o registro nervoso da frase curta, a ruptura com relação à norma culta e aos padrões beletrísticos, e mais como conseqüência da mudança de ótica em face da realidade e de sua representação literária. Ao iniciar a passagem do registro objetivo para o subjetivo e ao desvendar, na forma, que ficção é deformação (e interpretação), e não cópia da realidade, a narrativa ia tomando novos rumos. Abria-se para mostrar os fatos pequenos do dia-a-dia da gente miúda, interessada nos hiatos entre o que se apresenta como realidade e a realidade dos processos subjetivos (RABELLO, 1999, p. 18-9).

É possível afirmarmos que, tendo em vista a teoria do conto tradicional, a contística de Andrade se aproxima da ideia de produzir um efeito, afirmação de Edgar Allan Poe. Também constatamos que são incorporados nos contos marioandradeanos alguns outros elementos da teoria tradicional do conto como a brevidade, uma única esfera de ação e poucas personagens.

As narrativas do autor modernista foram sofrendo transformações como vimos ao longo desse capítulo. Assim, é possível assinalarmos que o conto inicialmente propiciava uma discussão sobre o próprio gênero, uma vez

que se apresentava com uma estrutura de peça teatral. Isso também tinha intenção de causar impacto no leitor[9]. Não podemos deixar de mencionar que a perspectiva de Andrade era o resgate da identidade e da cultura nacional. Portanto, em *Primeiro Andar* temos narrativas que criticavam as atitudes da sociedade brasileira que imitavam os modelos europeus e se esqueciam de valorizar a tradição e a nossa cultura.

Com o tempo, o autor vai amadurecendo essas ideias e percebe que a valorização da identidade e da cultura brasileira sem esquecer a tradição pode estar relacionada ao povo. Os *Contos de Belazarte* são uma reunião de histórias calcadas na oralidade, mas já com a preocupação de enfocar pequenos dramas do subúrbio paulistano. A visão do autor sobre identidade já vai mudando e passa a questionar a valorização das expressões identitárias de uma parcela da população. Claro que para fazer isso Mário de Andrade utiliza uma linguagem extremamente simples, com o abrasileiramento da língua brasileira como já mencionamos.

O auge da técnica ocorreu com a publicação de *Contos Novos:* as histórias ali reunidas focalizam o paulistano e seus problemas, com isso a interioridade das personagens sempre vem à tona. Dessa forma, o aprimoramento da técnica do conto atingiu seu auge. Assim, pode-se dizer que o conto marioandradeano manteve a brevidade, o efeito e a esfera única de ação, características essas que retomam a teoria tradicional do conto. Incorporou a tudo isso, a densidade psicológica das personagens, em dramas e histórias corriqueiras e até banais aliada a uma linguagem simples que expressava a fala do povo brasileiro e fazia pensar sobre a nossa identidade e nossa cultura.

Dessa forma, encerramos esse capítulo afirmando que Mário de Andrade defendia o ideal modernista com direito a pesquisa estética, a valorização do nacional e a um novo entendimento do conto. A busca pela identidade nacional e a valorização da cultura, em Mário, estão muito ligadas ao trabalho com a linguagem. A identidade para o autor deveria estar calcada na tradição na intenção de buscar o ser verdadeiramente brasileiro. Para o

---

[9] No próximo capítulo discutiremos a relação do autor, leitor e obra.

autor modernista, a nacionalidade, a identidade brasileira está na substância brasileira, ou seja, na junção das raças, na valorização do folclore, da cultura. Enfim, a identidade primeiramente procurava mostrar a tradição para valorização do presente. A forma encontrada por Andrade para fazer tudo isso foi o conto. Este deve ser breve, focalizar a psicologia das personagens e instigar o leitor. Aliás, isso será assunto para o nosso próximo capítulo. Quem é o leitor de Mário de Andrade? Ou melhor, que tipo de leitor o texto marioandradeano exige?

Capítulo 2

2- A relação com o leitor

> Cada contista instaura sua própria lógica e cria seus leitores, seus iniciados, seu próprio culto... Muitos contistas fracassam porque intentam demonstrar teses, ilustrar uma situação, corrigir uma injustiça, ensinar seus coitados e ingênuos leitores a viver. O bom leitor de contos não é um subdotado e nem busca na leitura lições de moral. Pelo contrário, é uma pessoa sensível que procura se divertir sem se embrutecer (Marco Túlio Aguilera Garramuno).

Todo escritor, ao debruçar-se sobre a difícil tarefa de criar um texto literário, o faz, de certa forma, enfocando o seu leitor, isto é, o público-alvo é visado como ponto de partida para a produção. Mário de Andrade, escritor modernista e nosso objeto de estudo, também demonstrava grande preocupação com seus leitores. Constatamos isso em suas cartas e em alguns textos críticos.

Mas como será o leitor de Mário de Andrade? Um leitor simples como ele dizia que era sua linguagem ou um erudito como o próprio autor? Pensamos que é mais correto assegurar que o leitor de Mário é também um erudito que procurava compreender as artimanhas da linguagem usadas pelo literato. Isso fica claro em várias de suas afirmações sobre o leitor. A seguir, iremos analisar algumas dessas considerações a fim de realmente provarmos nossa hipótese: Mário exige um leitor erudito.

2.1- O leitor de Mário de Andrade

Em uma carta a Manuel Bandeira, de 26 de julho de 1925, o autor comenta que está escrevendo a sua estética musical. Nela menciona a

Estética, o Belo, a Arte, a Música e a Manifestação Artística. Andrade informa a Manuel Bandeira que toda a obra de arte é feita para interessar, ou seja, pensando no seu público. Para o contista “a manifestação artística só se dá quando a obra-de-arte chegou ao destino a que foi destinada” (ANDRADE, 2000, p. 222). Com isso, fica evidente que o autor modernista está pensando sim no seu leitor, caso contrário a produção artística não tem sentido. Mário, em outra carta a Bandeira, afirma novamente que lhe agrada muito pensar que aquilo que esta escrevendo é para os outros. Dessa forma, atingir o leitor era um dos projetos da criação marioandradeana.

Além disso, em um artigo crítico intitulado “Contos e contistas” (1938), que integra a obra *O empalhador de passarinho* (1972), Andrade elucida a relevância do leitor para a sobrevivência do conto. Nesse texto, Mário imagina como seria o leitor, principalmente o de contos, em uma livraria. Este deve ser aplaudido, porque a leitura destas narrativas, de certa forma, fatiga. Isso porque exigirá muito de quem está interagindo com o livro. Segundo ele,

> A leitura de vários contos seguidos nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade. (ANDRADE, 1972, p. 06).

Essa espécie de fadiga e esse penoso esforço de esquecer as personagens e mergulhar rapidamente em outra história podem fazer o leitor comum deixar de ler livros de contos. No entanto, o autor de *A escrava que não é Isaura* demonstra que o ato de fatigar-se com a leitura de livros de contos não ocorre com os livros de Machado de Assis, Monteiro Lobato e Afonso Arinos, pois continuam vendendo muito. O modernista defende que todo o conto, antes de ser publicado em livro, deveria ser experimentado na revista. Com isso, deixar-se-ia de publicar os livros de contos de autores que têm apenas um único texto bom. Passar-se-ia a publicar somente os livros dos grandes contistas. Há bons contistas e contos bons. Dessa forma, percebe-se que o modernista defende a ideia de o autor produzir pensando no leitor. Aliás, é fato corrente que todo escritor considera o seu público no momento de criar a sua história. E Mário também fez isso em seus textos, principalmente em sua contística.

O primeiro livro de contos de Mário de Andrade, intitulado *Primeiro Andar,* foi publicado em 1926, auge do movimento modernista. No entanto, as histórias ali reunidas remetem a um momento anterior ao modernismo, calcadas no Realismo-Naturalismo e lembrando um pouco o Pré-modernismo, de Monteiro Lobato. Nas palavras do próprio Mário de Andrade, *Primeiro Andar* foram "façanhas de experiência literária, com muita literatice muita frase enfeitada" (Apud: RABELLO, 1999, p. 16).

Os contos do livro foram escritos entre 1914 e 1922, todavia só foram publicados em 1926. Vale lembrar que o livro teve uma edição revisada pelo autor em 1943, da qual retirou algumas histórias e acrescentou outras. A edição que iremos trabalhar é de 1932, portanto a segunda, e inclui o conto "O besouro e a rosa". Mário de Andrade considerou esta segunda edição falsa, uma vez que a editora, segundo ele, apenas trocou a capa do livro e não fez as correções que o autor sugeriu. Na revisão feita pelo autor, houve inclusive a troca do nome da obra para *Obra Imatura* e o conto "O Besouro e a rosa" foi transferido para o segundo livro de contos *Contos de Belazarte (1934)*. Nas histórias de *Primeiro Andar* fica visível a pesquisa de linguagem e uma nova forma de narrar. Temos em algumas delas um narrador distanciado e irônico.

Voltando às considerações sobre o leitor na obra literária, já neste primeiro livro Andrade tem a intenção de causar um efeito no leitor, fato este que, como vimos antes, lembra a teoria de Poe. O conto "Eva" que é estruturado como uma peça teatral, já de antemão causa o famoso efeito no leitor. Isso porque esperamos entrar em contato com uma narrativa organizada em prosa, como um conto tradicional, com um início, uma situação-problema, um desenrolar, um clímax e um desfecho final. Todavia, não é isso o que acontece. Na verdade, deparamo-nos com algo que lembra o gênero dramático. As personagens nos são apresentadas através de descrições, como é feito em uma peça de teatro. Alguns contos possuem esta estrutura e outros não. Observemos um pequeno trecho:

> Eva- Meia-dúzia de anos mais dois. Muito brasileira. Do famoso moreno alaranjado que é a milhor fruta da nossa terra. Grandes olhos móveis misteriosos promissores, marechais do amor. Cabeleira dum azul – marinho quasi preto, crespa

> enorme, reminiscência de algum antepassado longínquo ... menos português (P. A., p. 107).

Analisando a forma como a personagem é descrita recordamos a grande questão perseguida por Andrade em sua obra: a identidade nacional. O que é ser muito brasileira? Representa a sensualidade da mulher? Ou pode-se pensar em miscigenação cultural? O famoso alaranjado lembra o caju. Não estamos nos referindo à castanha e sim ao pseudofruto, carnudo e de cor amarelo-alaranjado.

Na alusão aos olhos de Eva, grandes e marechais do amor, temos a ideia de sensualidade e mistério através desse olhar, remetendo à personagem mais enigmática do nosso realismo: Capitu, de Machado de Assis. O interessante é a caracterização dos cabelos. São “quasi pretos", lembrando algum antepassado, e temos a ironia, não é português. O europeu não influenciou na consolidação dessa personagem tipicamente brasileira como o autor comenta. Talvez possamos pensar nas descrições feitas por Caminha das índias que tinham os cabelos muito pretos. Mais tarde no livro da maturidade, *Contos Novos*, há também referência aos cabelos. Como vimos em nosso primeiro capítulo, no conto “Tempo de Camisolinha” a complicação inicial do conto se dá por causa do corte de cabelo do menino Carlos. Em “Vestida de preto” Juca afunda-se nos cabelos pretos de Maria. Assim, notamos que esse é um detalhe importante na obra de Andrade.

Além disso, ao dizer o nome da personagem, o narrador pressupõe do leitor o conhecimento acerca do episódio bíblico de Adão e Eva. É a personagem feminina responsável por seduzir e conduzir o homem ao pecado provocando sua expulsão do Paraíso. No conto de Andrade, vemos de uma forma bem humorada isso. Eva é uma menina de meia dúzia de anos mais dois, portanto oito. Pode-se dizer uma criança. Contudo, a forma como é descrita sugere a sensualidade da mulher brasileira. Também salientamos o quanto Eva é ardilosa e não se deixa dominar em momento algum. É ela que convence Dona Júlia a deixar os dois (Eva e Julinho) irem brincar no pátio. A partir de um jogo de perguntas, a personagem feminina acaba fazendo com que Dona Júlia acredite que Julinho a está convidando para irem brincar em baixo das árvores.

No decorrer do conto, percebe-se cada vez mais o domínio de Eva perante a situação e perante o próprio Júlio. É Eva que o convida para passear no pomar e Júlio a alerta que não era para ficarem brincando no sol porque a mamãe havia dito. A submissão do personagem masculino fica ainda mais clara no momento em que Eva decide amarrar um lenço na cabeça de Júlio para proteger-se do sol. Vejamos:

> Julinho- Ih! que Sol! Pode dar dor-de-cabeça...
> Eva- Quer ficar fique! Dá dor-de-cabeça para quem é bobo... Me dê o lenço eu amarro na sua cabeça.
> (Ele deixa-se cobrir. Um longo silêncio enquanto atravessam o terreno das pereiras) (P. A., p. 111).

No trecho acima descrito notamos, além da submissão de Julinho, a sua fragilidade física, pois quem deveria colocar o lenço por ser de natureza mais delicada é Eva. No desenrolar do conto, a menina também irá reclamar do sol forte, mas dirá que isso não lhe importa. Julinho acaba lhe dando o lenço e recebe em troca uma provocação: “Sua cabeça não deve doer, dizem que os homens são mais fortes que as mulheres... Você acha?” (P. A., p. 112). O menino irá responder que sim, e Eva vai mordê-lo na mão. A reação de Julinho é bem esperada, fica reclamando de dor e informa que irá contar para sua mãe. Temos mais uma prova da natureza passiva de Julinho.

Eva mostra-se ainda mais esperta no momento em que faz Julinho apalpar a maçã no pé, empurrando-o e fazendo arrancar a fruta. A sequência do conto é uma espécie de jogo de sedução, pois a jovem morde a maçã e a oferece para o companheiro exatamente do mesmo lado já mordido. Porém, o ingênuo Julinho não aceita porque tem nojo, acaba mordendo o outro lado e não gosta. Essa parte do conto pode ser associada ao episódio bíblico da maçã, o momento que a serpente oferece a Eva o fruto proibido. Ao contrário da Bíblia, Julinho não gosta da maçã, contudo a morde, assim como Eva no paraíso.

Em seguida, Dona Júlia chama as crianças e Julinho fica transtornado. Eva, com a maior naturalidade solicita que o menino ainda não responda para a mãe. É a própria menina que irá responder. Esta passagem do conto, assim como o jogo de sedução de Eva com Julinho, lembra o romance *Dom*

Casmurro, de Machado de Assis. Eva lembra Capitu na ousadia e Julinho parece-se com Bentinho na passividade. O final do conto marioandradeano dialoga intertextualmente com os capítulos XIV e XV, intitulados “A inscrição” e “Outra vez repentina”, respectivamente, de *Dom Casmurro*. São nestes capítulos que Bento e Capitu, ainda crianças, brincam. Ela toma a iniciativa de escrever no muro Bento/Capitolina, e os dois dão as mãos. O pai da menina chega neste momento e Capitu disfarça muito bem, enquanto Bentinho fica sem reação. Tudo semelhante às atitudes de Eva e Julinho.

As reações de Julinho, de certa forma, podem ser esperadas e isso se constata já pela descrição que o autor do conto faz dele: “Julinho – Primo dela. Doze anos sem beleza a não ser a força que se desenvolve bebendo ar livre pelos poros, guardando Sol nas veias” (P. A., p. 107). Andrade é muito objetivo ao descrever a personagem, acentuando assim uma característica do movimento modernista. No entanto, com o pouco que temos já confirmamos que Julinho é bastante submisso, guarda sol nas veias porque não sai de dentro de casa, guarda desejos e vontades reprimidas, como constatamos na citação feita acima. Notamos a grande influência da figura materna sobre Julinho. O menino obedece-lhe rigorosamente. Isso também revela o lado dominador da mãe. O autor, quando a descreve no início do conto, apenas nos informa que ela é boa mãe. Claro que esta descrição bem objetiva é uma característica do movimento modernista. Precisamos apenas saber que Dona Júlia é uma boa mãe, o restante vamos descobrir com a leitura do conto, ou seja, o bom leitor verá nas entrelinhas algo mais nas atitudes dessa senhora. Eis alguns trechos:

> Eva – Ora vamos, sim? Você mora aqui, não gosta... Mas eu vivo na cidade sempre dentro de casa...
> Julinho – Mas mamãi não deixa...
> Eva – Peça para ela!
> Julinho - Então peça você!
> (...)
> Julinho – Ora! Você é uma pirralha que não vale nada. Ai! Ora Eva! Brinquedo de mordida não gosto! Olhe aí como ficou minha mão! Quando chegar em casa mostro para mamãi.
> (...)
> Julinho – Está verde. Você ouviu muito bem mamãi dizer que elas estão verdes.
> (...)

> Julinho – Eu não. Mamãi disse que não mexesse nas frutas. (P. A., p.108- 114).

Comprovamos que nessas passagens de fala de Julinho sempre que o menino é desafiado por Eva, e sua resposta é imediata e evidencia a submissão do menino à sua mãe, pois a mesma disse que não era para fazer. Julinho não ousa questioná-la, denotando sua submissão à figura feminina dominadora. Essa dominação da mulher também é percebida nas atitudes de Eva, como já mencionamos.

Andrade sugere ao leitor, através da personagem Julinho, a passividade do homem. A mulher domina nesse conto, tanto na personagem Eva como na mãe, Dona Júlia. Além disso, as personagens, mãe e filho, possuem um jogo de dominação através de seus nomes: Dona Júlia e Julinho. Júlia representa a mãe, a poderosa. A origem do seu nome é latina e está associada à energia. ”Dona” antes de seu nome representa mais poder, respeito. Já “Julinho”, o diminutivo de Júlio, pequeno, diminuto, mostrando sua condição de segundo, de obediência a algo maior, a mãe. O jogo com os nomes das personagens deixa clara a relação de poder da mulher em relação ao homem.

O interessante do conto é que há outra personagem que merece destaque para Mário de Andrade: o desejo. Reforçamos, também, que o personagem desejo é construído como uma alegoria, como um símbolo, isso porque ele não age na narrativa, não tem ação, apenas a personagem Eva é movida por esse sentimento que foi personificado pelo autor. Essa alusão à personagem alegórico remete a um procedimento comum na literatura medieval, particularmente no teatro de Gil Vicente, que é a presença das alegorias. Um exemplo é o *Auto da alma* (1518) no qual temos a simbólica caminhada da Alma entre o Anjo da Guarda e o Diabo. Aqui fica clara a luta entre o bem e o mal. Conforme Antonio José Saraiva, na obra *Introdução à Literatura Portuguesa (2001),* o simbolismo do teatro vicentino nesta obra está justamente no contraste entre o Diabo e o Anjo, como se isso representasse a luz e a sombra, o claro e o escuro, o profano e o sagrado.

Outra peça de Gil Vicente que também tem personagens alegóricos é o *Auto da Feira* (1536). Nesta temos uma grande feira na qual as personagens são anjos e um diabo. Os feirantes são representados pelos anjos e pelo diabo. Novamente temos o jogo de sagrado e profano, de bem e mal. Os compradores da feira são simbolizados por uma única personagem: Roma. Esta procura a paz.

Estas manifestações simbólicas no teatro de Gil Vicente podem ter influenciado Mário de Andrade ao criar a personagem desejo. Contudo, é importante ressaltar que são associações possíveis de o leitor fazer. Nem todos, conseguirão ler o conto marioandradeano fazendo essas relações. Para que isso aconteça é preciso conhecer a obra de Gil Vicente. Atentemos para a sua caracterização do personagem desejo:

> O Desejo- Demônio familiar. Nasce na comissura dos lábios das meninas. Divide-se em dois mais tarde e sai pelo mundo para que uma de suas partes eleve a dona ao altar enquanto a outra sacrifica os homens na ara (P. A., p. 107).

A descrição acima, de Andrade, para o sentimento de desejo chama a atenção porque o autor sugere que ele nasce apenas nos lábios das meninas, como se os meninos não tivessem desejo e fossem manipulados e enganados pelo sexo feminino. Além disso, predomina a ideologia patriarcal, na qual a mulher é vista como responsável pela tentação ao homem, mostrando o lado demoníaco da figura feminina. Na verdade, com essa atitude, evidencia-se o modo como era vista a mulher na época, ou seja, com um papel secundário, ou como mãe dominadora ou como mulher sedutora.

O fato de Julinho ser submisso à mãe e ela mostrar-se dominadora não ameniza em nada o modo como era vista na sociedade, pois continua tendo um papel secundário, visto que detém o poder somente sobre o filho. Para a mulher, só havia dois caminhos: ou dominar como mãe dentro do lar ou dominar com a sedução. Estas eram as duas formas de manifestar o poder feminino na sociedade patriarcal.

Ainda, é possível refletirmos a ironia e a sátira que o autor de *Macunaíma* está fazendo em relação ao tratamento dado à mulher na época e

a uma leitura religiosa da passagem bíblica de Adão e Eva. Na década de 20, a mulher não tinha tanta liberdade de expressão e era mais recatada, tinha um papel de menos destaque na vida social. Segundo o que afirma Rachel Soibert na obra *História das mulheres no Brasil* (2004), as características femininas da época identificavam uma mulher frágil, submissa e voltada para a maternidade, com um "comportamento que não maculasse sua honra" (SOIBERT, Apud: DEL PRIORE (org), 2004, p. 363). Já o homem era o oposto, forte e autoritário. No conto de Andrade temos exatamente o contrário, pois Eva é a forte e dominadora e Julinho o submisso e frágil. Há uma inversão em relação às convenções da época.

Além de tudo isso que mencionamos, o conto também pode ser lido através da relação intertextual com o conto machadiano "Adão e Eva". A história de Machado de Assis também é uma espécie de paródia da Bíblia. Temos uma reunião de amigos, na qual surge o comentário de que a mulher é mais curiosa que o homem. Em meio à discussão alguém sugere o texto bíblico de Adão e Eva. Contudo, o personagem Sr. Veloso irá dizer que a história bíblica de que temos conhecimento está errada e passa a relatar a verdadeira história.

Segundo o que é relatado, quem realmente inventou o mundo não foi Deus, e sim o Diabo. O primeiro apenas remediava as coisas que o "tinhoso" fazia. Conforme o relato do personagem Veloso, o juiz de fora, não foram Adão nem Eva os culpados, porque eles não se deixaram enganar e realmente entraram no Paraíso. Ao término da história, uma das personagens levanta novamente a dúvida se o relato ouvido realmente é verdadeiro.

A relação intertextual com o conto Eva está justamente na veia humorística que há nos dois textos. Machado recria a história bíblica e refere-se ao Diabo como sendo o grande criador, e Adão e Eva não teriam experimentado a tentação. Machado de uma forma bem irônica contesta a versão bíblica, criando uma grande paródia.

O mesmo podemos dizer de Mário de Andrade. O autor modernista modifica o texto da sagrada escritura dizendo que tudo acontece devido ao

grande vilão da história: o desejo. A alegoria do desejo como personagem central da narrativa move a menina Eva a fazer tudo o que fez. De certa forma, os dois textos, machadiano e o marioandradeano, aproximam-se por isto: pelo humor.

O autor de *Macunaíma*, engajado no movimento modernista, incorpora, em suas criações, o ar de deboche e o riso da sociedade da época. O conto em questão ironiza a sagrada escritura, reunindo os personagens bíblicos em duas crianças que vão brincar em baixo de macieiras. A intenção da menina Eva não fica totalmente clara, mas podemos inferir que é seduzir o menino Julinho. Quando a menina oferece a maçã para Julinho, confirma-se a relação com o texto sagrado.

Todavia, não podemos esquecer que o autor nos alerta, no início do conto, que todas as ações que irão se desenvolver na narrativa são consequência de uma personagem: o desejo. Vemos, assim, uma releitura parodística do episódio de Adão e Eva. É possível também entendermos o personagem desejo como um resquício do movimento simbolista. Sabemos que este movimento priorizava os elementos da natureza e os símbolos. Assim, O Desejo é alegorizado tomando a forma de um ente vivo, ele é personificado.

Através de uma leitura mais aprofundada do conto marioandradeano, constatamos que o texto exige muito do leitor. Não temos apenas o relato de brincadeiras de duas crianças. Essa é uma leitura muito simples. Andrade prevê um leitor que consiga fazer relações intertextuais, não só com Machado, mas também com a sagrada escritura. Além disso, permeiam as reflexões sobre a identidade nacional, bandeira do modernismo e do próprio autor.

Se pensarmos no efeito que o conto produz no leitor, vemos inúmeros. Desde a sua estruturação, o modelo dramático, e as diferentes leituras implícitas. Na verdade, é como se Mário fizesse uma espécie de jogo com o leitor, lembrando um pouco o que diz Iser em seu artigo *O jogo do texto*. Para Iser, os autores jogam com seus leitores. O campo para o jogo é o próprio texto. Segundo ele, o texto é um mundo que deverá ser decifrado pelo leitor. Para tanto, precisa instigar o leitor a imaginá-lo e a interpretá-lo. O mundo do

texto é ficcional. Portanto, deverá haver um contrato entre o mundo do leitor e o mundo do texto. O leitor não irá conceber o texto como um mundo real, mas sim como algo imaginado, como se fosse realidade, uma encenação como menciona o próprio Iser. Nas palavras do autor,

> Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto (...) O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. (ISER, Apud: LIMA, 2002, p.116).

O jogo de atração do leitor está no conto “Eva”. Somos convidados a discutir a questão da identidade nacional, através da caracterização da personagem Eva e da descrição do pomar da mãe de Julinho. Observemos a caracterização do pomar:

> Lá fora. Poucas árvores. Muitas arvoretas. Pomar ridiculamente europeu de cidade sulamericana civilizada. Há maças azedíssimas e retortas, pêssegos bichados, uvas que são limões e peras com sabor de água fervida. Dez ou mais jabuticabeiras demonstram o bom senso antigo de algum pomareiro anônimo e dão sombra valorizando a chácara com a doçura das suas frutas (P. A., p. 109-110).

Constatamos na descrição acima que o autor modernista ironiza e crítica à sociedade da época que valorizava as coisas vindas da Europa. O pomar do conto abrigava muitas arvoretas, pequenas árvores, as árvores imponentes seriam as jabuticabeiras. O clima tropical não favorece o cultivo de macieiras e de pessegueiros, estes se adaptam melhor às regiões mais frias, mas como eram cultivados na Europa, deveriam figurar entre as plantas em nossos pomares, não importava se os seus frutos eram ruins. Interessante que Mário diz que as jabuticabeiras não foram plantadas pela mãe de Julinho, mas sim por um antigo pomareiro. Isso revela a importância da tradição para resgatar a identidade nacional.

Aqui é interessante vermos o que diz o já citado Stuart Hall no capítulo anterior sobre a identidade. O autor jamaicano afirma no ensaio *Quem precisa de identidade?* (2007) que ela vive entre a emergência e a inversão. Isso porque para ser pensada modernamente não se pode deixar de considerar o

seu passado. De acordo com o senso comum, a identidade é construída a partir do “reconhecimento de alguma origem comum” (HALL, 2007, p. 106). Assim, determinada pessoa se identifica com algum grupo através de suas características, de sua forma de pensar entre outras coisas. Conforme Hall, “a identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção” (HALL, 2007, p. 106).

O autor também afirma que as identidades no mundo moderno são cada vez mais fragmentadas e estão sempre em processo de mudança. As identidades são cada vez mais construídas a partir da diferença. Como diz Hall,

> As identidades podem funcionar; ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda a identidade tem, à sua “margem” um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2007, p. 110).

Esse outro silenciado e articulado que falta no processo identitário pode ser aproximado, no caso de nossa identidade brasileira, ao passado que foi silenciado pelo colonizador. A cultura indígena foi esmagada, enterrada pelos portugueses, impôs-se algo novo e se extraiu tudo o que podia de nossas matas. Claro que Mário de Andrade não está dizendo para se voltar à cultura indígena, mas sim a valorização que esse povo dava à sua cultura, aos seus costumes e as suas tradições. Não vamos aqui aprofundar a discussão do processo colonizador, mas focar em nosso objetivo que é mostrar que faltava ao povo brasileiro a valorização do nacional, da tradição que estava esquecida em detrimento da cultura europeia. Para Antonio Candido,

> O nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos e autonomia e unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas polidas, mas incaracterísticas (CANDIDO, 2000, p. 27).

Assim, o nacionalismo de que fala Candido deve ser colocado em evidência. A literatura brasileira até então procurava sempre a valorização do nacional comparando-a ao modelo europeu, ou seja, os escritos e autores de nossa terra tematizavam em seus textos o Brasil, contudo com o viés europeu. Por isso, vê-se uma descrição utópica dos índios no Romantismo, a descrição de salões verdadeiramente europeus na sociedade carioca no Realismo entre tantos outros problemas. Faltava realmente dar valor às nossas lendas, aos nossos costumes, à nossa cultura e à miscigenação das raças. Essa última enriqueceu ainda mais o ambiente cultural brasileiro. Aliás, é a junção de costumes de todas essas raças que compõem a nossa nação que formam realmente a nossa cultura e que foram esquecidas.

Dessa forma, a proposta de Mário de Andrade e do movimento modernista era justamente tudo isso. Resgatar a tradição esquecida para a valorização do nacional. Andrade brinca no conto “Eva”, com o leitor, ao descrever o pomar europeu da casa da mãe de Julinho. Esse brincar tem a intenção de causar um efeito, mostrar o quanto ridícula é essa nossa atitude, deixando obscurecidas as coisas de nossa terra que tanto os europeus valorizaram.

Assim, não se precisava ter um pomar cheio de macieiras e pessegueiros, mas sim um pomar com plantas de nossa terra. Como nossa sociedade foi formada pela união de muitas raças, aceita-se até certo ponto a influência de muitas culturas. Contudo, após o processo de independência do Brasil não mais se precisava imitar o modelo europeu, podia-se agora cultuar somente o que já estava aqui.

Isso não foi feito, a cultura europeia continuou influenciando. Hall disse na citação acima que a identidade vive através da emergência e da inversão considerando sempre o passado. Ora esse pensamento aproxima-se de Andrade, a volta aos cultos da tradição, ou melhor, a valorização da cultura e o encontro da identidade brasileira, principalmente através da linguagem nacional.

Ao descrever o pomar no conto, descrição essa que pode parecer banal, o autor está apontando justamente para tudo isso e mostrando o quanto era ridículo um pomar brasileiro deste tipo. Deve-se pensar a identidade através da diferença, comparando as atitudes dos brasileiros com os europeus. Lá, na Europa, as maçãs e pêssegos ficavam docinhos devido ao clima; aqui no Brasil precisava-se da valorização de nossas frutas, de nossas árvores.

Com isso, é possível pensarmos a identidade brasileira através da diferença. O resgate do nacional deve acontecer a partir da diferença encontrada com a cultura europeia.

Dessa forma, podemos entender a identidade como um processo de identificação, em constante mudança, principalmente na era moderna. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman na obra *Identidad*e (2005), afirma que as identidades flutuam no ar. Algumas são de nossa escolha, outras são praticamente impostas pelas pessoas ao nosso redor. Além disso, toda identidade "só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto" (BAUMAN, 2005, p.21). É como se fosse um objetivo que precisa ser criado. Nas palavras de Bauman,

> Identificar-se com... significa dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar. Assim, talvez seja mais prudente portar identidade na forma como Richard Baxter, pregador puritano citado por Marx Weber, propôs que fossem usadas as riquezas mundanas: como um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento (BAUMAN, 2005, p.36-7).

Ora, se as identidades flutuam no ar como diz Bauman, elas também podem vestir este manto leve. Isso porque quando vamos fazer uma escolha há uma diversidade muito grande de temas. Para exemplificar, pensemos na diversidade religiosa, ou para não entrarmos em tanta polêmica, pensamos em gostos musicais. Hoje podemos ouvir diversos tipos de músicas com diferentes conjuntos. Quando optamos por um, não significa que eternamente só ouviremos aquele tipo de música. Escolhemos por nos identificarmos temporariamente com aquele conjunto. Assim vão surgindo as diferenças que irão contribuir para a formação de novas identidades. Na verdade, a cada nova escolha, podemos dizer que vestimos este manto.

Confrontando a afirmação de Bauman com o escritor Mário de Andrade, na obra *Macunaíma,* percebemos um pouco disso. O livro sempre representou e ainda representa um ícone do movimento modernista. O personagem Macunaíma possui uma identidade desde o seu nascimento, assim como seus irmãos. Quando os três tomam banho no rio e acabam mudando a sua cor, temos a representação da miscigenação das raças brasileiras. Pode-se dizer que se assume uma nova identidade. Posteriormente, o herói Macunaíma irá para a cidade em busca da muiraquitã e retornará, por fim, para a selva; temos aí a adaptação à outra identidade.

Já em relação ao conto "Eva" as constatações de Bauman podem ser comparadas às atitudes da personagem Eva. Sua descrição lembra a verdadeira mulher brasileira, como diz Andrade. Ao iniciarmos a leitura do conto, é apenas uma menina que quer brincar no quintal da casa com o primo. Claro que já se percebe a sua dominação e sua astúcia. Com o desenrolar da narrativa, as atitudes da simples menina vão se transformando e insinuando um jogo de sedução e malícia. Ao término do conto já não temos mais a impressão de uma menina, mas sim de uma mulher sedutora. Temos aí a adaptação à outra identidade.

Talvez possamos pensar essa construção da personagem Eva como uma forma de crítica de Andrade àqueles que só enxergam a mulher brasileira como objeto de sedução. Eva mostra que é muito mais que isso. Ela é alguém que tem atitude e sabe dominar, bem diferente do comportamento das mulheres da época.

Claro que essas são possíveis leituras para o texto marioandradeano. O leitor que aceitar o jogo do texto proposto por Andrade conseguirá fazer relações com Machado de Assis e com a própria Bíblia. Porém, para que isso aconteça, o leitor marioandradeano também deve conhecer os autores mencionados.

Com isso, percebemos que não é qualquer leitor que conseguirá jogar o jogo proposto por Mário de Andrade. Esse leitor tem que conhecer as obras para poder fazer inferências, com a *Bíblia* e *Dom Casmurro* para então verificar

a intertextualidade entre elas. Se o indivíduo não conseguir estabelecer relações teremos uma leitura ingênua do conto, pensando apenas em uma história singela de duas crianças.

Esse jogo do texto de Iser também pode ser notado no conto em questão principalmente por sua estrutura. Na verdade, como comentamos inicialmente, não estamos diante de um conto clássico, se pensarmos na estruturação de contos de Poe ou Maupassant e até do próprio Machado. Temos uma estrutura peculiar, moderna, bem ao estilo do modernismo brasileiro, rompendo com os valores tradicionais.

Mário de Andrade, além de expressar-se em estilo de conto moderno, que causa impressões no leitor, e exige muito deles, também cria um outro jogo, exigindo novamente um leitor mais apurado. Ao lermos os contos de *Primeiro Andar* que possuem a estrutura de gênero dramático, lembramos da obra *Fantoches* (1932), de Érico Veríssimo. Todavia, em Érico, todos os contos da obra são em forma dialogada, em Andrade apenas quatro histórias têm essa estruturação. Ressaltamos que ambos foram publicados no auge do movimento modernista. A obra de Mário de Andrade é de 1926.

As histórias de Érico Veríssimo tiveram uma nova edição em 1972, quando o autor acrescenta uma série de observações e desenhos. Frisamos que essas anotações foram inseridas em uma edição revista para comemorar os quarenta anos de publicação deste que foi o seu primeiro livro. Como Érico disse no prefácio “concluí que seria de algum interesse fazer, de meu próprio punho, algumas notas críticas ou simplesmente informativas às margens destas páginas” (VERÍSSIMO, 1972, p. 02)

Em um dos contos de *Fantoches*, intitulado “Faustino”, chama atenção a observação do autor de que as frases curtas dessa história e de outras do livro são uma influência tardia da Semana de Arte Moderna. Vale ressaltar que o autor gaúcho faz o seu comentário crítico “e, convenhamos, escrever assim, em frases curtas era mais fácil...” (VERÍSSIMO, 1997, p.130). A ironia fica no ar, e podemos dizer que isso também é um jogo do texto, e o leitor é levado a preencher essa lacuna, o que também remete ao texto de Mário de Andrade.

Sustentamos que o texto sintético permite maior participação do leitor, pois o sentido está nas entrelinhas e no que não está dito.

Aliás, as duas obras, *Primeiro Andar* e *Fantoches*, apelam muito ao leitor. As duas propõem um jogo do texto, do qual fala Iser, solicitando um leitor atento que tenha condições de fazer inferências e realmente esteja disposto a jogar este jogo, que para alguns leitores talvez se torne cansativo. Dizemos isso, pois se analisarmos a estruturação de *Fantoches* na sua edição revista em 1972 vemos que o leitor é convidado a montar uma espécie de quebra-cabeça, pois deve acompanhar a narração, as anotações ao lado da folha e os desenhos.

Já em *Primeiro Andar,* o leitor também deverá montar um quebra-cabeça e porque não dizer estar disposto a travar uma bela partida do jogo da memória. Podemos fazer essa afirmação pensando na relação intertextual que o leitor fará em alguns dos contos da obra. É como se o leitor tivesse que ter uma espécie de repertório, como diz Iser, a fim de fazer associações sobre o texto que leu. Contudo, como afirma Compagnon na obra *O Demônio da teoria* (2001), essa liberdade que o leitor tem sobre o texto está restrita aos pontos de indeterminação do texto lido, as lacunas que são apresentadas. No momento em que estas forem preenchidas o leitor não poderá ir além. E salientamos que assim o leitor decifrou o jogo do texto.

Essas artimanhas do texto podem solicitar a presença de um leitor mais atento e também de um leitor implícito, termo usado por Iser na obra *O ato da leitura* (1996). Segundo esse autor, o leitor implícito seria uma construção textual. “A concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (ISER, 1996, p. 73). Dessa forma, o papel do leitor estará implícito na estrutura do texto e na estrutura do ato da leitura. Para Iser,

> Esse esquema também revela que o papel do leitor, inscrito no texto, não pode coincidir com a ficção do leitor. Pois é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim o autor produz uma perspectiva complementar que enfatiza a construção perspectivística do texto. Na ficção do leitor mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com

> as outras perspectivas do texto; daí se pode deduzir que o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores dos textos. Nesse sentido, o esquema descrito do papel do leitor é uma estrutura do texto. Mas, como estrutura do texto, o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos (ISER, 1996, p. 75).

O sentido do texto é somente imaginável, ele está na consciência do receptor. É como se o leitor implícito pudesse guiar o leitor real a preencher as lacunas que o texto está apresentando a fim de reconstruí-lo. Se focarmos estas considerações na obra de Andrade, especificamente nos contos do livro *Primeiro Andar,* é isso que conseguimos perceber.

Tomemos como exemplo o primeiro conto do livro intitulado "Conto de Natal" (1914). Inicialmente nos deparamos com um narrador que está tecendo comentários sobre o que os jornais estão publicando e questionando o leitor se seriam dez horas da noite. Em seguida, já temos a descrição de um homem que está na Praça Antonio Prado e que, pelas informações, vinha de longe trazendo uma maleta. Observemos:

> Sírio ou judeu? Magro, meão na altura, dum moreno doentio abria admirativamente os olhos molhados de tristeza e calmos como um balsamo. Barba dura sem trato. Os lábios emoldurados no crespo dos cabelos moviam-se como si rezassem. O ombro direito mais baixo que o outro parecia suportar forte peso e quem lhe visse as costas das mãos notara duas cicatrizes como feitas por balas (P. A., p.03-04).

Quando nos deparamos com este tipo de descrição, percebemos que o texto está deixando muitas coisas nas entrelinhas, como se omitisse algumas informações a fim de deixar o receptor intrigado, provocando a sua participação. Os olhos do homem descrito dão a impressão de rezarem, sugerindo ser um homem religioso. Como o ombro direito é mais baixo, como se tivesse carregado peso e as mãos possuem cicatrizes já podemos pensar a quem se refere o texto. O leitor implícito ajuda o leitor real a construir a imagem de Jesus Cristo, pois somente ele pode ter esses traços. O que imaginamos talvez possa ser confirmado ao longo da narrativa uma vez que este mesmo homem pergunta a várias pessoas na rua se é noite de Natal e passa a procurar por um abrigo, batendo de casa em casa, como se esperasse

solidariedade das pessoas. Parece que solicita que alguém lhe estenda a mão e o acolha.

Entretanto, não é isso que acontece. Ninguém dá abrigo a este homem. Todos estão preocupados em se divertir na noite de Natal, em ir ao baile. É como se a solidariedade fosse esquecida. O jogo do texto vai mais além e nos permite fazer outras associações guiadas por esse leitor implícito.

Como o nosso personagem não é nomeado, pode-se assim dizer que não representa um indivíduo particular, mas muito mais um tipo universal. Depois de percorrer as ruas da cidade a procura de abrigo, entre em uma espécie de bar, com muita música, bebida e muitas mulheres. Nesse ambiente, no entanto, suas atitudes surpreendem, por contrariar a imagem até então sugerida, vejamos:

> O judeu bufando enterrara o chapéu na cabeça, abrira o fraque com tal veemência que os botões saltaram e tirando dum bolso interno uma trífida coréia de couro fustigara a espádua da mulher. Tal fora a energia da relhada que o sangue imediatamente brotara no vergão enquanto a infeliz uivava ajoelhando. O golpe arrebentara a gaze junto ao ombro (P. A., p. 10-11).

Ao nos defrontarmos com essa atitude não podemos mais pensar em Jesus Cristo. Como ele agrediria uma mulher? Temos um ato muito cruel. Porém, é isso que o texto está nos mostrando. Será que fizemos associações erradas? Bom, se pensarmos no desenrolar das ações, a agressão ou castigo é justificado. De certa forma, a atitude inesperada do judeu contraria a expectativa do leitor, contudo causa o famoso efeito do conto (teoria de Poe). Vemos alguém que está percorrendo as ruas da cidade, solitário no meio da multidão, solicitando auxílio às pessoas. E, sempre isso lhe é negado. A solidariedade foi esquecida, e as pessoas vivem apenas de luxúria e escândalos, isso insulta o Judeu, pois esperava que todos lhe estendessem as mãos. A história encerra-se com o homem sendo preso e os jornais do dia seguinte noticiando tudo.

O interessante desse conto é a crítica que Andrade faz aos jornais da época, dizendo que todos tinham estampados a mesma notícia com seus

sensacionalismos e exageros peculiares, chamando a atenção para os fatos em si, sem entrar em detalhes. Todavia, segundo o conto, a maleta que o homem carregava foi encontrada na rua, e os jornais destinaram uma breve nota a este fato, algo sem muita importância. Talvez o conteúdo dessa mala pudesse ser a peça fundamental que falta para montar o quebra-cabeça desse texto? Ou aumentar o caráter enigmático? Citamos:

> Um guarda-noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima delegacia, encontraram nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um trançado de ramos em que havia nodoas de sangue velho e restavam alguns espinhos (P. A., p. 13).

No término da história notamos que ela fecha com uma espécie de ciclo, visto que se encerra falando das publicações dos jornais, como uma crítica. Além disso, o conteúdo da mala explica as descrições feitas no início da história sobre o judeu. Os cravos carcomidos estão relacionados com as cicatrizes das mãos. A tábua com a inscrição que já está apagada pelo tempo é a mesma que Jesus usou na crucificação.

Também é possível entendermos a atitude violenta do Judeu como a sua incompreensão pela falta de tradição cultural do povo brasileiro. Sua atitude de percorrer as ruas é uma busca pela real comemoração da data, ou seja, as pessoas estão fazendo de tudo menos comemorando o natal como os orientais fariam. Isso é uma forma de Andrade mostrar que falta ao povo brasileiro voltar às tradições como forma de manter viva a nossa identidade. O entendimento da tradição relacionado à literatura nos remete as considerações de Antonio Candido na obra *Formação da Literatura Brasileira* (2000). Segundo o autor,

> Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação de uma continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há

> literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 2000, p. 24).

A longa citação de Candido enfatiza que sem a tradição não há literatura. Mário de Andrade sabia muito bem disso e valorizava a tradição; aliás, é através dela que se encontraria a identidade brasileira. O conto em questão mostra isso. O judeu não consegue ver em nenhum membro da sociedade alusão às comemorações natalinas. Sua ira se dá justamente pela falta dessa tradição.

A alegoria que o autor faz está na personagem central. O judeu, que pode ser entendido como uma possível representação de Jesus Cristo, vem à cidade na noite de Natal e não é reconhecido, além de não ver comemoração religiosa alguma para a data. O Judeu é a tradição que foi esquecida e precisa ser lembrada novamente a fim de se encontrar a verdadeira identidade nacional. Caberia aqui mais uma alusão ao *Instinto de Nacionalidade*, de Machado de Assis,

> Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho como errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam do assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura (ASSIS, 1999, p. 16).

O trecho do *Instinto de Nacionalidade* está criticando o uso exagerado da cor local feito por autores para descrever e tematizar sobre o Brasil. Na verdade, o autor está deixando claro que não são necessárias descrições para isso, o verdadeiro instinto de nacionalidade também está no assunto da obra. Assim, valorizar a tradição também se reflete na construção da identidade nacional. Por isso, o judeu sente-se tão perdido e não consegue entender as atitudes das pessoas ao seu redor.

Com isso, podemos dizer que o leitor implícito nos ajuda a fazer essas relações no texto. O conto marioandradeano propõe um desafio ao seu leitor, leva-o a tentar decifrá-lo e causa o famoso efeito do qual fala Poe. Esse efeito e o jogo com o leitor implícito também podem ser vistos no conto “Como um raio de sol”, da obra *Fantoches,* de Érico Veríssimo. Vamos lembrar que Mário publicou sua obra em 1926 e Veríssimo em 1932. Assim, pode-se dizer que o

texto do autor gaúcho pode ser considerado como contemporâneo do texto do paulista.

Isso fica evidente se considerarmos esse caráter lúdico do texto, de o leitor ser convidado a preencher lacunas e fazer associações e surpreender-se ao término da história que está lendo. É justamente isso que vemos no conto “Como um raio de sol”. O leitor depara-se com a história de um homem, que não é nomeado, denotando caráter universal e que pode ser aproximado do personagem de Andrade, do “Conto de Natal”. Na verdade, Veríssimo o denomina de Homem triste que mora em uma pensão ao lado de uma casa. Nesta casa ele observa todos os dias à janela uma moça muito bonita. Então, decide entrar na casa e conversar com a família para demonstrar o seu interesse por ela.

Contudo, só ficamos sabendo disso tudo com o desenrolar da narrativa. Esta, por sua vez, inicia-se com a denominação das três personagens envolvidas, o homem triste, o pai e a filha. Há o diálogo entre os dois personagens masculinos, e o pai informa ao homem triste que é impossível um relacionamento entre os dois. O interessado não entende o motivo, mas conforta-se que poderá ficar olhando a moça quando esta aparecer na janela. Após isso, o pai passa a conversar com a filha e a ler um romance para ela. Nesse momento, a jovem suspira e pergunta ao pai como está o dia, comenta que o príncipe do romance deveria ser muito bonito e como deveria ser também bonita a vida.

Assim, o conto revela ao leitor que a personagem feminina é cega e por isso seu pai não quer que ela se case. Todavia, não é dito explicitamente, fica nas entrelinhas a partir da fala dessa personagem. Érico Veríssimo em suas anotações à margem da narrativa comenta ao leitor que a moça cega teria sido feliz com o homem triste. Érico faz uma leitura atualizada do texto, pois o leitor já vive em outro tempo, tem outro tipo de experiência. De certa forma, esse final causa uma impressão forte no leitor. Não imaginamos ao longo da narrativa que o pai não quer que ela se case porque é cega. E o texto surpreende mais ainda, visto que o próprio autor passa a dialogar com o seu leitor, numa espécie de revelação dos segredos do texto. Esse leitor deve

realmente participar da leitura do texto, como o leitor de Mário de Andrade no "Conto de Natal". No entanto, em Mário cabe ao leitor preencher as lacunas do texto, visto que estamos diante de uma narrativa sintética, cheia de alegoria, com passagens enigmáticas.

Ambos os textos surpreendem seus leitores, o de Mário pela construção enigmática e alegórica e o de Veríssimo pelo diálogo com o leitor. Aliás, no autor gaúcho é possível identificar alguns traços do período modernista, como já referimos anteriormente, a frase sintética, objetiva. Gilda Bittencourt afirma em sua obra *O conto sul-rio-grandense* (1999) que alguns contos da obra Fantoches "sugerem irrealidade e fantasia, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Grimm, Perrault e Dickens" (BITTENCOURT, 1999, p. 40). Se pensarmos na narrativa analisada de Veríssimo, nota-se justamente o que Bittencourt enfatiza, visto que a moça cega sonha com o príncipe encantado da história que o pai está lhe narrando. Pode-se dizer que a jovem vive em seu mundo de fantasias e sonhos, como os príncipes e princesas dos contos de fadas.

Dessa forma, evidencia-se que os dois autores trabalham com algo que realmente encanta os seus leitores: o implícito. É como se fossem desafiados a desvendar as entrelinhas das narrativas. Assim, os dois contos aproximam-se pela estrutura sintética que faz o leitor mergulhar a fundo no texto e desvendar as nuances de ambas as narrativas. O leitor de Mário de Andrade não poderá ser ingênuo e contentar-se somente com uma única leitura de suas narrativas, elas sempre dizem muito mais e possibilitam relações intertextuais para aqueles que conhecem um pouco da nossa literatura brasileira e de outras nacionalidades também.

2.2- Contar por implicação

O conto marioandradeano tem uma inovação: o contar por implicação. Esta ideia é defendida por Merciel Bistol na obra *The Short Story (1972).* Este

contar por implicação exige também a participação do leitor no conto, já que as informações ficam nas entrelinhas, não se explica tudo, e o leitor deverá ir preenchendo as lacunas. A história intitulada “Caso Pansudo”, da obra *Primeiro Andar*, ilustra essa questão.

A narrativa de Andrade tem como eixo central a intriga entre vizinhos por causa do sumiço de uma porca. Como a porca de Felipão desaparece e ele pensa que o vizinho Nhô Rezende é o responsável por isso, resolve dar sumiço, esconder um dos filhos de Rezende. A história tem um desfecho triste, pois a porca aparece morta e, embora preso, na cadeia Felipão insiste em não contar em qual lugar escondeu o filho de Nhô Rezende. A fala da personagem termina com reticências, sugerindo algo mais... O leitor é chamado a concluir por si mesmo o conto. Além disso, o último parágrafo da narrativa é uma descrição do lugar onde está escondido o filho de Nhô Rezende. Continuamos na expectativa, será que alguém irá encontrá-lo? Temos um final aberto, como fala Bistol.

Lembrando o que diz o teórico na obra *The Short story* (1972), há quatro questões que devem ser levadas em consideração no momento de criar um conto: a convenção, o assunto, a construção e a linguagem. Sobre a convenção acrescenta que os novos contistas devem estar cientes das convenções que o gênero apresenta. Todo o escritor de contos deve saber utilizar as convenções que o conto tem e compreender suas limitações. Na verdade, adequar as suas ideias à estrutura da narrativa que envolve o conto, cabendo ao leitor compreender bem esta estrutura.

Para exemplificar, Bistol refere-se ao início das histórias. Quando se inicia uma narrativa por “Era uma vez”, sabemos antecipadamente com qual universo ficcional iremos nos deparar. Obrigatoriamente a história deverá ser repleta de seres maravilhosos, reis, rainhas, princesas, fadas, bruxas, gigantes e tanto outros seres que povoam o universo dos contos de fadas, maravilhosos ou populares. Tudo isso ocorre independente da época de produção do autor, ou seja, se estamos publicando atualmente ou no século passado, as histórias que se iniciam por “Era uma vez” sempre terão a mesma estrutura e os mesmos elementos além de remeterem a um tempo mítico.

Bistol também esclarece que uma das inovações do conto moderno foi o corte das inúmeras explicações que alguns relatos tinham. O contista não precisa mais ficar esclarecendo tudo em detalhes, são dados apenas indícios, ou alguma breve informação e isto já é o suficiente para o próprio leitor caracterizar a personagem, visualizar um lugar, etc. O autor cita Tchekhov no que concerne à explicação do conto, ou seja, o autor deve escrever para o leitor entender e não ficar dando tudo em detalhes. Segundo Bistol,

> Contar por meio de sugestão ou implicação é uma das convenções de estenografia mais importantes do conto moderno. Significa que um escritor de conto não nos diz diretamente coisas tanto quanto nos deixa adivinhar ou saber dando a entender. A vantagem técnica é óbvia. Toma um longo tempo contar qualquer coisa direta e explicitamente, é antes uma forma grosseira de expressar informação, e não prende nossa imaginação ou segura nossa atenção tão firmemente quando temos uma pista sutil. Contar nunca expande a mente com sugestão como a implicação faz.(...)
> Esta compreensão por sugestão e implicação é um dos grandes charmes do conto moderno. E, se acontece de o leitor ser uma pessoa que quer escrever contos, esta é uma das primeiras coisas a se aprender – que a informação deve ser expressa da maneira mais indireta possível.(BISTOL, 1972, p. 177-8)[10].

O escritor de contos, ao escrever, deve dar importância ao seu leitor e não pensar que este mesmo leitor é “preguiçoso” e não possa fazer inferências e construir suas próprias opiniões. Nas palavras de Bistol, contar por implicação ou sugestão é uma característica do conto moderno. Ele ainda ressalta a ideia de continuidade do conto. Na verdade, o conto, para o autor, deve parecer muito mais que um episódio ou disjunção. Assim, o final da narrativa é muito relevante, visto que deve sugerir algo mais, como se fosse um final aberto. Com isso, mantém-se a ideia de continuidade. Cada leitor poderá criar o seu final. Os finais impactantes e surpreendentes devem ser deixados de lado. Essa ideia do autor contraria a teoria do efeito de Poe. Para o último, o bom conto é aquele que mantém em suspense o seu leitor.

Esse tipo de final surpreendente ocorre no conto “Caso Pansudo”, de Andrade, pois jamais imaginaríamos que após ser preso Felipão não iria contar onde escondeu a criança. Aliás, tudo no conto surpreende, é como se

---

[10] A tradução do texto original foi feita por Cláudio Guedes Bochese.

tivéssemos em meio a um jogo de intrigas, não entre adultos, mas entre crianças. Como a porca de Felipão apareceu morta ele não diz o local do esconderijo do infante. Como se fosse uma espécie de chantagem que as crianças fazem quando querem ganhar alguma coisa. Além disso, fica nas entrelinhas, para o leitor atento, desvendar o questionamento sobre a crueldade humana. É como se o autor estivesse convidando seu receptor a discutir sobre uma das grandes mazelas da sociedade: a perversidade. Todo ser humano também tem seu lado mau e isso vem à tona aqui. Não estamos diante de uma simples briga entre vizinhos sobre um motivo banal: a morte de uma porca, que na verdade, ninguém sabe quem a matou. O que está em questão, de fato, é a maldade, os sentimentos ruins que levam o homem à banalização da vida humana. Mas, isso tudo só é possível inferir se o leitor estiver disposto a fazer o jogo que o autor lhe propõe.

É interessante frisar também que este final do conto marioandradeano revela certa melancolia do autor, pois nos chocamos ao imaginar a crueldade feita. Coloca no mesmo plano a vida humana e a do animal. Aliás, em outros contos, esse tom de tristeza, melancolia e descrença também aparecem, inicia em *Primeiro Andar* e chega ao ápice com *Contos Novos* e as histórias autobiográficas de Juca.

Em “Caso Pansudo” evidencia-se outra forte tendência do autor nesse primeiro livro, a filiação ao pré-modernismo, com uma narração bem regionalista, passada em ambiente rural, a briga entre vizinhos de uma cidade interiorana. As descrições feitas também devem ser salientadas, pois retomam um pouco do simbolismo, com cores e cheiros, como vimos no conto “Eva”.

Retomando o teórico Mercier Bistol, nos contos focalizados podemos notar a importância da harmonia que deve haver entre o contista e o leitor, isso faz parte da convenção de aceitação do que será narrado. Para ficar mais claro, o autor de *The Short Story* dá um exemplo bem simples citando Tchekhov que diz ser impossível representar no palco uma morte por envenenamento. O leitor, ou espectador aceita tudo como uma verdade, mas sabemos que não é, por mais apelos ao realismo científico que se tenha feito para representar esta cena. Mesmo que os atores procurem representar com

extrema veracidade uma morte por envenenamento, esta sempre será uma obra de ficção. Assim, teremos um simulacro da realidade.

Nas palavras de Bistol “todos estes truques para concluir estórias são, portanto, meramente formas de nos lembrar, ao final de uma estória, que havia mais do que nossos olhos viram” (BISTOL, 1972, p.186). Com isso, ele deixa claro que todo o escritor apela para um complexo de emoções e cabe ao leitor corresponder a elas. Se isto não acontece, não haverá ligação entre ele e o escritor.

Esse complexo de emoções é o que ocorre na história de Andrade. A agonia de Silvina, mãe da criança desaparecida, implorando a Felipão que conte onde escondeu o menino. O desespero do pai que chega a oferecer dinheiro e muitas outras porcas para que Felipão fale o que fez com o seu filho. A história é tão comovente que envolve todos os habitantes da localidade, numa espécie de mutirão para localizar o animal perdido. No momento que isso acontece é um alívio para todos. E, mais uma vez nos surpreendemos, visto que o animal é encontrado agonizando e acaba morrendo, uma vez que estava preso num lodaçal. Assim, imaginamos que agora o sofrimento de Nhô Rezende e sua esposa irá acabar, pois tudo o que Felipão queria era a porca. Contudo, como ela está morta, não informa onde escondeu o menino Martinho. Observemos um trecho do conto:

> Felipão contemplou silencioso o cadáver da porca. Duas lágrimas bem choradas entraram-lhe na coivara da barba. Depois olhando com raiva a Silvina, derrubou dos dentes:
> - Desgraçados! Agora é eu não conto! (P. A., p. 72).

É possível confirmar com o trecho acima a crueldade do homem. O leitor, ao deparar-se com isso, choca-se e não imagina que a narrativa terá este final. Realmente, o leitor aqui se defronta com um complexo de emoções muito forte. A narrativa sintética de Andrade está sugerindo muito mais do que está escrito. Não sabemos o que irá acontecer com Felipão, permanecerá preso? E o menino Martinho? Onde está? Nas últimas frases do conto o leitor fica sabendo onde está Martinho e a cena choca mais ainda.

> Na outra margem no escuro pouco denso da mata há uma pequena furna. Essa pedra fecha-lhe a entrada. Lá dentro

> sobre o chão verde liso está Martinho adormecido. Relaxa-lhe a expressão aterrorizada do rosto o sorriso cheio de sonho. Ao lado da bilha um último pedaço de pão a esfarinhar-se. Ratos. (P. A., p. 73).

Sabemos que tudo é ficção, contudo as cenas são descritas com tal maestria que realmente comovem o leitor. Sofremos com a agonia de Silvina que quer reencontrar seu filho. O rosto da criança aterrorizada nos incomoda. O incômodo maior é pensarmos que a maldade do homem pode chegar ao ponto de cometer uma atrocidade como essa narrada contra uma criança. O tratamento ficcional que Mário deu à crueldade humana nessa história chegou à realidade. Ficamos em estado de choque ao vermos que ao nosso redor podem existir muitos Felipões que praticam atos semelhantes.

Outro aspecto relevante são as caracterizações ou descrições. No ambiente do conto, elas não ganham espaço. Isso porque são irrelevantes. O conto deve passar a ideia de brevidade, por isso descrições detalhadas são dispensáveis. Para Bistol, não se deve procurar no conto por elas, já se sabe que não irão existir, é uma espécie de acordo entre escritor e leitor. Conforme Bistol,

> A caracterização é algo que não pode ser mais do que presumida em um conto. Se se olha para uma caracterização detalhada acha-se somente fantoches; portanto, não se procura por ela – outro acordo tácito entre escritor e leitor. Ao invés, nos é dado hieróglifos adicionais. Pode, por exemplo, nos ser dado situação, a qual sempre expõe algum temperamento ou caráter; ou conversação, a qual, se brilhar o bastante, a revela; ou gestos que a expressem – eles são gestos, e nada mais (BISTOL, 1972, p. 192).

A história do sumiço da criança envolve o leitor. Lemos desesperadamente a história a fim de sabermos se Martinho irá aparecer. Quando Felipão é preso imaginamos que tudo será resolvido, mas não é isso que ocorre. No momento em que a porca aparece morta, deduzimos, como leitores, que o mistério será resolvido, mas mais uma vez a expectativa é frustrada pois a personagem nega-se a contar onde está o menino. O conto termina e com ele ficamos como os leitores de Machado de Assis, com um gosto de amargo na boca, não conseguimos compreender até que ponto vai a maldade humana, já que Felipão não revelou o segredo e, em consequência, o

menino irá morrer na furna onde foi escondido. A crueldade imperou.

O conto de Andrade segue exatamente a proposta do Modernismo: frases sintéticas e brevidade. O não dito instiga o leitor. O final fica em suspenso, e o leitor não sabe se o Martinho será encontrado ou morrerá na furna cheia de ratos. Esse final em aberto intriga o leitor. Parece-nos que por se tratar de uma história ficcional ela deve terminar de modo feliz, como acontece nos chamados contos de fadas ou maravilhosos. O conto procura mostrar que as histórias nem sempre tem finais felizes, que a realidade é cruel, e a maldade humana vai muito além do que podemos esperar.

Quanto ao assunto apresentado por Andrade na narrativa "Caso Pansudo" não é extraordinário como estabelece Edgar Allan Poe. Entretanto, o assunto banal cresce e assume proporções trágicas, revelando a crueldade sem explicação de um homem. Relembrando o que diz Bistol sobre o assunto nos contos, o menos adequado seria a anedota[11]. Conforme o autor, toda a história calcada na anedota não rende muito, não chama atenção. Isso porque "a anedota é uma coisa terminada em si mesma, e tudo que parece necessário é colocar no papel de uma vez" (BISTOL,1972, p. 201). A anedota isolada não faz uma boa história, é preciso muito mais que isso. O uso deste recurso anedotal deve ser secundário na narrativa. Para Bistol, "todos escritores, enquanto escrevem, são moradores das cavernas; feiticeiros; fazedores de poções" (BISTOL, 1972, p.202). O assunto dos contos o autor, de modo geral, tira de suas próprias experiências de vida. Nas palavras de Bistol "à sua semelhança" (BISTOL, 1972, p. 208).

Além disso, Mercier Bistol afirma que o contador de histórias moderno mantém em suas narrativas a mesma estrutura das histórias tradicionais e dos contadores antigos, porém há uma nova roupagem nestes textos. O que ocorre é uma mudança de natureza dos elementos essenciais da narrativa. Para o autor,

> O contador de estória moderno, então, não dispensou incidente, anedota, ou enredo e todos seus concomitantes, mas *mudou* sua natureza. Ainda há aventura, mas agora é uma

[11] O autor considera como anedota as histórias que fazem rir, sem complicações e tramas como no conto. Esse recurso não prende a atenção do leitor.

> aventura da mente. Há suspense, mas é menos um suspense nervoso do que um suspense emocional ou intelectual. Há surpresa, e muita; porém não é mais a surpresa do homem que abre uma porta e descobre que um cadáver cai, mas a surpresa de um homem que abre um armário e descobre que um esqueleto cai. Há clímax, mas não é o clímax da mulher que encontra suas jóias perdidas na caixa de chapéus, mas o clímax da mulher que encontra sua felicidade perdida numa memória. Há ideia, mas não é a ideia do gangster que engana seu inimigo, mas o cidadão que engana seu amigo. (BISTOL, 1972, p. 213).

Bistol também faz considerações sobre o conto moderno, no qual se unem situação e construção. A técnica do conto moderno inclui mobilidade, a ideia de câmera, ângulo, como diz Bistol. Isso está relacionado ao fato de o narrador enfocar apenas um instante da personagem, como se realmente fosse uma câmera mostrando uma única posição, um único lado. Na história de Andrade, “Caso Pansudo” a câmera ângulo focaliza apenas o lado cruel e desumano de Felipão. Para Bistol, as três unidades, personagem, tempo e lugar, estão unidas em uma única cena. O narrador tem a função de câmera ângulo, evidenciando o personagem em um determinado lugar e um tempo específico. Tudo acontece como se fosse visto por uma câmera. O escritor ora se distancia de um personagem para dar luz a outro e vice-versa. Essa ideia de câmera relaciona-se ao conto moderno, ou seja, fixar um instante único. Assim, é a câmera fotográfica, registra momentos únicos. As personagens dos contos mostradas em ações únicas.

No conto todos os acontecimentos são concentrados. Segundo Bistol, “o conto é um elaborado pedaço auto-contido, e a linguagem é absorvida para combinar” (BISTOL, 1972, p. 258). A linguagem do conto, retomando as palavras de Bistol, deve ser a certa, ou seja, exata, não descrever de mais nem de menos, exatamente o suficiente para prender o leitor. O mesmo não acontece com a linguagem dos textos realistas que inspiravam muitos pré-modernistas. Isso porque o estilo do pormenor, das descrições torna o texto mais extenso. Como diz Bistol “é um passo para trás tecnicamente” (BISTOL,1972, p. 268).

Dessa forma, o escritor de contos, independente da escola literária à qual pertence, deve deixar de lado a extensão, ou seja, ali não cabem as

descrições. A linguagem deve fluir, a fim de causar o efeito do qual fala Poe. Nas palavras de Bistol, “linguagem deve, sob desafio, expandir sua voltagem normal se tornando, no sentido literal, mais radiante livrando-se de novas extensões de significado como estrelas explodindo” (BISTOL, 1972, p. 268).

Este deixar de lado as extensões citadas por Bistol também são focos de discussões de Andrade. Aliás, Mário foi um dos responsáveis por tornar a língua culta realmente brasileira. Na verdade, o autor procurou trazer para a norma formal alguns usos da linguagem informal que, de certo modo, já estavam incorporados ao nosso jeito de falar.

No artigo “A língua viva” (10/03/40) publicado na obra O *empalhador de passarinho* (1972) o autor modernista assinala que a linguagem é um instrumento vivo e sempre se modifica. A língua culta funciona como uma língua morta, cultivada pela tradição, assim como o latim. A língua culta não é a usada em casa, na rua ou no diálogo com os amigos. Usamos a língua culta somente para escrever, é aquela que decoramos na escola. Quando usamos a língua culta em um texto estamos, segundo Andrade, dirigindo-nos aos professores de Coimbra, aos literatos, aos filósofos e não ao barbeiro, ao amigo mais íntimo entre outros. A linguagem culta só enriquece dentro de uma época e em relação a esta mesma época.

O autor também discute que a linguagem culta se modifica com o tempo e de acordo com o seu propósito, ou seja, um texto científico não terá a mesma ênfase e as mesmas palavras de um poema. Nas palavras de Mário de Andrade,

> Além de sua sensibilidade, é na fonte riquíssima de todas as linguagens parciais de uma língua, que o artista vai encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintáxica, que lhe permitem da sua expressão, da sua arte (ANDRADE, 1972, p. 214).

Em carta a Manuel Bandeira, ele menciona o uso dos neologismos em sua produção. Na verdade, não era sua intenção criá-los, eles vão nascendo no momento em que se precisam deles. E, ao falar da pontuação também a Bandeira em carta, o paulista assegura que prefere frases mais enxutas. Na poesia aboliu as vírgulas e a pontuação. Tudo tem a intenção de dar

musicalidade, clareza e leveza ao que está escrevendo. Novamente, confirma-se que tudo isso é com o propósito de atingir o leitor. Ora se o escritor tem uma linguagem difícil, com vocabulário refinado, frases repletas de inversões, não será lido pela maioria. Para atingir o maior número possível de leitores Mário utilizou estes recursos e abrasileirou a língua nacional, como ele mesmo disse.

Esse abrasileiramento da língua nacional Mário aplica à sua obra tal como aparece no conto mencionado anteriormente, "Caso Pansudo". O conto possui, ainda, uma característica quanto à linguagem bem peculiar, visto que procura imitar a fala do caipira, do interiorano que troca o r pelo l, como em "Sirvina" e em "prantinha", corroborando a afirmação que fizemos anteriormente da tendência pré-modernista do autor, o regionalismo. Também a narrativa traz as inovações e o abrasileiramento de termos como Ta'í, num, si, minino entre tantos outros. O uso da linguagem regionalista está ligado ao pré-modernismo, tendência que influenciou alguns autores.

O conto "Caso Pansudo" pode ser relacionado, por exemplo, com as narrativas regionalistas de Monteiro Lobato, principalmente na obra *Urupês*. Ali temos histórias do interior paulistano, tematizando a vida simples, a fala errada do caipira e a melancolia. Isso porque muitos dos contos de Lobato terminam com um final triste, assim como algumas histórias de Mário em *Primeiro Andar*. Vale lembrar que o livro de Lobato apresentará um dos personagens mais famosos de nossa literatura, o popular Jeca Tatu[12]. Este, como sabemos, é um caipira, analfabeto que não gosta muito de trabalhar, e poderíamos dizer marginalizado, diríamos que vive a lei do menor esforço, e representa, na visão do autor, o homem típico do interior.

Além disso, as descrições das personagens não são concisas, como é a característica do movimento modernista, além da paisagem, evidenciando o pormenor, e o ambiente rural, o que caracteriza a influência do pré-modernismo como já sugerimos anteriormente. O conto em questão, "Caso Pansudo", inicia da seguinte forma:

> Nhô rezende era dono de propícias terras lá para as bandas

[12] Não cabe aqui exaurir a descrição da personagem Jeca Tatu, visto que não é nosso foco de estudo.

> de Apiaí. Não se importava com o café pois a porcada e as plantações de arroz iam-no mais do que arranjado enriquecendo. Seus campos marginavam a Ribeira em doce aclive onde as rezes ruminavam distraindo a monotonia das almargens sob a arrogância outiçada dos pinheiros. Mais para o alto fugindo aos alagadiços a mata recobria a crista das colinas. Na filigrana das ramagens os macacos e os tucanos em convívio anunciavam com a matinada loquaz cada novo dia sempre portador de novo lucro e bem-estar (P. A., p. 63).

Quando nos deparamos com este início, parece-nos que estamos realmente diante de um conto pré-modernista pela descrição minuciosa da paisagem e das imagens que a narrativa sugere. A abertura do conto marioandradeano tem essa influência visto que nesse período era comum as descrições das paisagens e histórias com ambiente rural, basta lembrarmos as narrativas de Monteiro Lobato. O conto é de 1918, anterior, portanto, ao movimento modernista, mas neste período já se evidenciavam algumas ideias que depois formaram as bandeiras do movimento. A diversidade de narrativas que compõem a obra *Primeiro Andar* é muito grande, demonstrando uma falta de definição do autor em relação à temática das narrativas e também à estruturação das mesmas. Isso pode denotar já uma insatisfação com as formas vigentes e uma tentativa de criar algo novo, que se configurou como ideal modernista.

2.3- O conto como fotografia

Mário de Andrade além de ter inovado na linguagem também trouxe outras contribuições para o conto moderno, como o contar por implicação e a grande consideração dada ao leitor. Aliás, nenhum autor produz nada sem pensar em seu leitor. Mário exige de seu leitor, suas narrativas pedem atenção, possibilitam relações intertextuais. O leitor de Mário envolve-se com suas narrativas, é convidado a preencher muitas lacunas, a entrar no jogo do texto, como já mencionamos e, como vínhamos investigando anteriormente, a deixar-se conduzir pela linguagem, como um “caracol da linguagem” (CORTAZAR, 1974, p.149), usando a expressão de Cortazar. Este autor apresenta teorias

importantes sobre o conto que valem a pena relembrarmos aqui a fim de entendermos melhor alguns procedimentos narrativos usados por Andrade em sua contística.

Júlio Cortazar no ensaio *Alguns aspectos do conto* (1974) sustenta considerações importantes sobre o gênero conto. Segundo ele, o gênero é difícil de ser classificado e impreciso na sua definição. Cortazar define metaforicamente o conto como um “caracol da linguagem” (CORTAZAR, 1974, p.149) voltado para si mesmo. Diz, também, que é necessário ter uma ideia do conto como se fosse uma batalha entre o homem e a forma escrita desta vida. Nas palavras do autor “o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo em que uma vida sintetizada, algo como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTAZAR, 1974, p.150).

Percebemos que Cortazar se utiliza de metáforas a fim de definir o que vem a ser conto. Esta narrativa entendida como um “caracol da linguagem” pressupõe a imagem de um círculo, voltado para si mesmo. Ora o conto tem uma estrutura específica, uma esfera de ação única, com uma linguagem que também caracteriza esta estrutura. Isso porque o conto, conforme a maior parte de seus teóricos, deve priorizar a brevidade, o acontecimento único, e um só problema. As descrições exageradas não têm espaço no conto, por isso o uso da expressão “caracol da linguagem”. A narrativa procura manter sempre a mesma estrutura, voltada para si mesma.

O autor aconselha que devemos ter a ideia do conto como se fosse uma batalha. O conto é uma síntese de um determinado momento, e se caracteriza pela brevidade, tem a focalização de uma câmera fotográfica, é a síntese de um momento único. Também pode ser entendido como uma vida sintetizada em função da própria estrutura da narrativa.

Cortázar metaforiza a sua definição de conto ao dizer que a narrativa é o resultado “de um tremor de água dentro de um cristal”. Como o cristal é um sólido, um tremor de água será algo breve, passageiro, assim como deve ser o conto. Assim, Cortazar está se referindo à ideia de brevidade e fugacidade do

conto.

O autor também metaforiza sua definição comparando o resultado da narrativa contística como “uma fugacidade dentro da permanência” (CORTAZAR, 1974, p.150). Algo que é permanente geralmente se associa à ideia de cristal, sólido. Fugacidade vem de fugaz que é transitório e que acaba. O conto é algo que acaba dentro do inacabável. É uma espécie de recorte de um universo. Aqui cabe bem a definição de conto como fotografia. O simulacro instantâneo de cena do real.

As metáforas de Cortazar podem ser associadas à definição de conto, a que vimos nos referindo até aqui. Uma narrativa curta, breve, de um único acontecimento, mas que é marcante faz a diferença. Narrar um conto não é apenas contar uma simples e breve história, narrar um conto é mexer com estruturas sólidas. Esse mexer com estruturas sólidas está relacionado às impressões que a narrativa irá causar. Não basta apenas causar um simples efeito. O bom conto desestabiliza o leitor, faz pensar, instiga. Narrar um conto é criar, de certa forma, o efeito de que Poe fala. É estruturar as ações de modo a tornarem-se significativas para o ser humano.

Um bom exemplo disso tudo que apresenta Cortazar é o conto marioandradeano “Por trás da porta” (1918) que pertence à obra *Primeiro Andar* (1932)[13]. Nesta narrativa acentua-se, também, a produção de um efeito, lembrando Poe e o conto “Eva”. Isso ocorre porque, assim como no conto “Eva”, temos uma história estruturada para ser representada, como uma peça teatral. Tudo se inicia como a descrição das personagens, apenas cinco. A seguir, ocorre a primeira cena com um breve relato do ambiente no qual irão se desenvolver as ações. O mesmo acontece com a segunda e última cena da narrativa. Esta estruturação, como já mencionamos anteriormente, produz um estranhamento no leitor, uma vez que não estamos acostumados a ler este tipo de história como um conto. Todavia, podemos assegurar que estamos diante de um conto devido à maneira como se dá o desenrolar da narrativa. Há poucas personagens e uma única esfera de ação. O fato de a narrativa se apresentar como uma peça de teatro facilita a rapidez na leitura e dá uma ideia

[13] Na revisão para sua *Obra Imatura* o autor excluiu este conto. Como estamos trabalhando com a obra de 1932, iremos considerá-lo.

de ação e movimento, típicos do conto moderno que não tem a intenção de descrever os detalhes, mas apenas apresentar o que é essencial.

Retomando as considerações de Cortazar, o conto de Andrade em estudo é uma narrativa curta de um único acontecimento, porém este faz a diferença, principalmente no modo de apresentar as ações. Após a descrição do ambiente na primeira cena, imediatamente já entramos em contato com as personagens. Estão todos na sala, exceto Helena, a filha mais velha do casal, sentados conversando, mãe, pai, irmão mais novo ainda criança e a avó. O assunto da conversa gira em torno da personagem Helena, a filha do casal. Os pais estão em dúvida se devem ou não acordá-la, uma vez que já são dez horas da manhã. Os adultos concordam que devem deixar a jovem dormir mais um pouco, visto que nos últimos dias estava meio adoentada e triste. O pai argumenta que a razão de sua tristeza é porque ele não a deixou casar com o moço de quem ela gostava. Portanto, para a família, a doença de Helena tem causa conhecida, doença de amor que já durava vários meses. A conversa se estende entre a mãe, o pai e a avó: acordar ou não Helena. De repente, é mencionado o fato de que a moça poderia estar morta no quarto. No entanto, esta possibilidade logo é descartada. A seguir, cogita-se outra hipótese: Helena poderia ter fugido. Assim, o pai toma a atitude de levantar da cadeira e ir até o aposento da moça. A mãe e a avó fazem o mesmo. Para a surpresa de todos, encontram a cama arrumada e uma carta. Helena havia fugido.

Durante todo o desenrolar da narrativa, o leitor sempre é mantido em suspense, a cada vez que o pai ou a mãe de Helena dizem que irão acordá-la, ficamos na expectativa do que será encontrado atrás da porta fechada. A cada nova hipótese cria-se um novo momento de tensão. O mistério acaba quando se descobre que realmente a moça havia fugido.

Aqui se aplica o que Cortazar disse anteriormente: o conto é algo acabado que está dentro do inacabável, ou seja, a curiosidade do leitor chega ao fim quando se descobre que Helena não está no quarto. Porém, isso representa o inacabado diante da perplexidade dos pais com o fato. O conto termina assim, ficamos sem resposta para o que aconteceu a seguir com os pais de Helena e com a própria personagem. Na verdade, ao longo de toda a

narrativa cria-se no leitor a expectativa do que irá acontecer com a personagem Helena. Ao chegarmos ao término do conto e sabermos que a personagem fugiu, instaura-se novamente a expectativa para sabermos o que acontecerá com a jovem e com os seus pais. Isso representa o final inacabado o qual menciona Cortázar. Aliás, como estávamos analisando até o presente momento de nossa pesquisa, esta é uma característica do período modernista e da contística de Andrade, uma vez que os contos estudados procuram dizer muito nas entrelinhas, sempre sugerindo mais do que está dito.

O conto "Por trás da porta" já na sua estruturação consegue prender o seu leitor. Tudo isso é feito pelo fato de que a conversa dos pais na sala e da avó gira em torno de outra personagem que não está ali. Sabemos pouco sobre a jovem, apenas a descrição no início da história. Assim, a ansiedade é muito grande, queremos que o pai vá logo até o quarto e a encontre para podermos matar nossa curiosidade. Todavia, não é o que acontece. A cada novo parágrafo aumenta o mistério e o leitor fica mais curioso, querendo saber os atos de Helena. A narrativa termina e o mistério permanece, intrigando ainda mais o leitor.

Outro fato interessante desse conto são as atitudes do pai em relação ao filho Boaventura, o mais novo do casal. Como toda criança de três anos o menino quer brincar, alheio a tudo que ocorre à sua volta. Os pais quase não dão atenção, preocupados apenas com a moça Helena. Em um momento específico, quando o menino trata o pai por você, notamos a autoridade deste que diz que eles não são iguais. Parece-nos que com a criança indefesa fica mais fácil fazê-la obedecer. Já com a filha mais velha isso não ocorre. A moça foge justamente porque os pais não querem permitir o seu namoro. Vejamos este trecho do conto no qual o pai assume a sua autoridade com os filhos:

> Pai- Hei-de seguir a educação que a senhora mesma me deu. No meu tempo havia muito mais respeito e muito menos imoralidade, isso é que é. Vejam Helena... Si tivesse recebido uma educação mais solta, à moderna, nem sei o que faria com esse capricho! Mas minha autoridade foi suficiente. Teve que baixar a cabeça. Aceitou o que eu quis. E que é só para bem dela! (P. A., p. 82).

Com este trecho comprovamos que o pai quer demonstrar sua

autoridade na educação dos filhos, porém, com o desfecho da narrativa e com as atitudes dessa personagem, reiteramos que não é isso o que ocorre. Vemos um pai que, mesmo tentando ser autoritário, não conseguiu impedir que a filha fugisse de casa para ser feliz com o homem que amava. Com o filho mais novo, vê-se uma tentativa de não errar novamente. O menino tem medo, entretanto fica difícil saber se o medo é em relação ao pai, ou à circunstância que esta presenciando, uma vez que vê todos desesperados pelo fato da irmã não estar no quarto.

A descrição do pai no início da narrativa já aponta para o fracasso de sua autoridade com os filhos, uma vez que é caracterizado como "Medalha antiga. A barba o lusco-fusco da primeira velhice. Autoridade artificial muito física" (P. A., p.77). A narrativa de antemão já nos dá pistas das atitudes fracassadas do pai. A autoridade paterna provavelmente só é conseguida através da força física. No entanto, isso não é suficiente para inibir as atitudes da filha Helena.

A história em si remete a uma fotografia de um momento único, como lembra Cortazar, cujo significado transcende os limites do conto. Essa ideia de fotografia de um momento único nos faz pensar no conto "Caso Pansudo". Ali temos como fotografia do real, a briga entre vizinhos e a vingança cruel de um deles.

Na verdade, não há grandes acontecimentos ou fatos extraordinários nestes contos ("Por trás da porta" e "Caso Pansudo"). Podemos até fazer uma associação com o conto "O Bilhete Premiado" ou "O Bilhete de Loteria", de Tchekhov. Nesse conto não há praticamente ação e sim o diálogo entre marido e mulher. O homem pega o jornal e passa a conferir o bilhete de loteria que a mulher lhe entregou. O tempo é restrito, tudo se dá entre a conferência do bilhete, o número do mesmo e a série. As ações são os sonhos do casal, o que poderiam comprar se o bilhete estivesse premiado. Notamos que a narrativa de Tchekhov não envolve muitas ações e muitos personagens, apenas uma simples conversa, na qual aparentemente nada acontece. Aparentemente, porque veremos que as ações são poucas, todavia o que vem à tona é a psicologia das personagens. O relacionamento do casal é enfatizado e suas

desavenças vão aparecendo.

O mesmo ocorre no conto “Por trás da porta”, de Mário de Andrade. Ações propriamente não existem, há um diálogo na sala, entre três adultos se devem ou não acordar a filha que está dormindo. Com o diálogo é possível inferir a psicologia das personagens e o conflito que a família vive com a revolta da filha por não poder casar com o rapaz que havia escolhido. Ficam à mostra um pai autoritário e uma mãe submissa. Também nota-se o traço irônico do autor, principalmente no que diz respeito à descrição das personagens. Acompanhamos o texto de Andrade,

> Mãe – 37 anos. A nulidade de certas mães. Eco do marido e trata-o por senhor. Papel de lua.
>
> Avó- Mãe dele. 70 anos. Imenso e cansado perdão. (P. A., p. 77).

Com o trecho acima é possível examinarmos que, na descrição dada antes de iniciar o conto, já sabemos de antemão algumas características psicológicas do pai e da mãe de Helena. Com o decorrer da narrativa estas mesmas características previamente apontadas serão confirmadas. Aliás, merece destaque o fato de que a personagem central do conto, Helena, na verdade, só aparece descrita pelo olhar dos seus pais, uma vez que ela não participa das ações. Inicialmente, isso é feito pelo narrador e após por seus pais e pela avó. Observemos a descrição inicial de Helena,

> Helena- 20 anos. Filha do casal. Tipo de transição. Humildade cheia de revoltas evanescentes. Grandes olhos negros de marnel. Sensualidade na testa curta. Na grossura dos dedos, na agudez dos joelhos (P. A., p. 77).

A descrição da personagem Helena destaca-se em relação às outras. Entretanto, comprova-se algo característico do período modernista, a objetividade, estilo telegráfico, escassez de palavras; todavia, as que ali estão representam a essência da personagem. Sugere-se uma influência do estilo simbolista, algo bem característico dessa obra marioandradeana, os olhos de Helena. Olhos negros de marnel. A palavra marnel significa coberto de água, uma espécie de lamaçal. Ora se os olhos da personagem Helena são negros como o marnel representa enigmas, são profundos, como se dissessem algo

mais. E, realmente, dizem, visto que a moça não aceita o noivo que o pai lhe designou e acaba fugindo para ser feliz com outro. O interessante de tudo isso é que a personagem não participa dos fatos. Isso porque não há ações realizadas por Helena.

Os grandes olhos de marnel que Andrade traça podem ser relacionados aos olhos da personagem Eva do conto homônimo. Neste relato os olhos da menina são "grandes olhos móveis misteriosos promissores, marechais do amor" (P. A., p. 107). Notamos que em ambas as personagens a alusão aos olhos está ligada à sensualidade. São pretos, como se guardassem enigmas e representassem a mulher brasileira. É claro que não podemos deixar de mencionar que tudo isso lembra os olhos da enigmática personagem machadiana: Capitu, com seus olhos de ressaca. A intertextualidade com o Bruxo do Cosme Velho fica evidente. Aqui novamente frisamos que a leitura desse conto exige a participação de um leitor atento, disposto a ler nas entrelinhas e fazer relações intertextuais.

É possível entendermos a referência aos olhos como um traço da escola simbolista. Sabemos que os dois contos mencionados, "Eva" e "Por trás da porta" integram o primeiro livro de contos do autor. Já salientamos em outro momento de nossa pesquisa, que as produções desse livro guardam resquícios do período anterior. Isso tudo talvez seja uma tentativa de mostrar uma nova forma de pensar a literatura, ou seja, com uma nova perspectiva, mas com o viés da tradição.

Sabemos que a escola simbolista valorizava a forma e as cores, o significado e o símbolo. Quando Andrade utiliza essa técnica está procurando mostrar que o seu entendimento de conto moderno deve valorizar também a tradição. O que de melhor ficou das escolas anteriores e juntamente com isso, dá-se uma nova roupagem para o conto criticando a sociedade que valorizava demais a cultura europeia. Além disso, esse novo entendimento do conto valorizava a ideia de fotografia defendida por Cortázar.

Além disso, vê-se clara alusão à sensualidade da mulher ao enfocar algumas partes do corpo da jovem Helena. Ela é sensual pela testa curta, pela

grossura dos dedos e pela agudez dos joelhos. Cabe ao leitor, aqui imaginar como realmente é o corpo dessa personagem. Na verdade, Andrade está novamente exigindo a participação do leitor em sua narrativa. Nós devemos desvendar como é o corpo dessa mulher, as pistas foram dadas. É como se retomássemos o contar por implicação de Bistol. E não podemos esquecer que essa descrição da personagem Helena é uma espécie de fotografia de um instante, como diz Cortazar.

Além de associar a imagem do conto a uma fotografia, Cortazar argumenta que o contista ganha por *knock-out,* enquanto o romancista, por pontos. Esta afirmação do autor pode ser justificada ao interesse do povo argentino pelas lutas de boxe. Toda a luta de boxe que termina por *knock-out* é rápida, não se perde muito tempo. Para o adversário não existe muito tempo de defesa. O boxeador parte para cima do "inimigo" muito rapidamente, com várias sequências de golpes e encerra o combate em poucos minutos. A luta vencida por pontos requer muito mais tempo, há possibilidades de defesa e ao término avaliar-se-á qual competidor fez mais pontos. Assim, é muito mais disputada que o *knock-out.*

Por sua vez, o romance é uma grande narrativa, com uma estrutura complexa, maior número de personagens, espaço e tempo abrangentes. De certa forma, o romance vai ganhando o leitor aos poucos, conforme vai se desenrolando sua história. Já o conto é rápido e vai direto ao desfecho, sem delongas. O conto deve ganhar o leitor desde o seu início, isso porque como sua estruturação é condensada, não se tem muito tempo para fascinar mais demoradamente quem está lendo. Ou se ganha o leitor logo, visto que a narrativa é breve, ou não se consegue obter o efeito desejado, e o conto é um insucesso.

O conto deve ser breve, o espaço e o tempo da narrativa também serão condensados e devem causar tensão. "Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas" (CORTAZAR, 1974, p.152). Em contrapartida, o conto que chama a atenção o faz principalmente pela temática e pelo efeito que essa mesma temática pode causar conjugada com a técnica literária empregada

pelo autor. O tema do conto não precisa ser algo excepcional, pode ser simples, do cotidiano, ou nas palavras de Cortazar, "...um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência" (CORTAZAR, 1974, p.154). Um bom conto é aquele que vai além da simples história que conta. É aquele que exige a participação do leitor, que o envolve com sua narrativa.

O conto "Por trás da porta", de Andrade, revela exatamente isso que Cortazar está afirmando, mostra muito mais do que a história conta. Vamos novamente lembrar a descrição da personagem Helena. Poucas palavras que revelam muito e mantêm o leitor ligado na narrativa desde o seu início, tentando desvendar os mistérios que envolvem esta personagem. Além disso, a história narrada é simples, mas construída de tal modo a prender a atenção de quem está lendo.

Ainda no entender de Cortazar, o conto para ser bom deve ficar na memória do leitor. Deve ter algo que chame a atenção, muito mais que um mero assunto do cotidiano, algo infinitamente maior, universal. "Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória" (CORTAZAR, 1974, p.155). O autor prossegue seu estudo argumentando como sabemos se o tema do conto é relevante ou não. Conforme suas palavras, o escritor de contos é que deverá julgar se determinado tema dará um bom conto ou não. "Todo o conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador" (CORTAZAR, 1974, p.156).

Além de produzir um efeito e ter uma boa temática, o conto deve tocar o leitor, ou seja, deve haver uma interação entre o autor, o texto e o leitor. Julio Cortazar diz que, para o contista, para conseguir interagir com o leitor é preciso "um estilo baseado na intensidade e na tensão" (CORTAZAR, 1974, p.157). O autor define intensidade como a eliminação de delongas, de descrições desnecessárias. O recheio de que os romances estão repletos. Tudo deve no conto apontar para o drama, sem descrições desnecessárias. Assim, cada contista irá criar seu estilo único para conquistar o leitor.

Este é de suma importância para Cortazar. Não basta ao escritor de contos escolher um bom tema, criar a forma definitiva do conto e não considerar o leitor. O último, para Cortazar, é considerado o “elo final do processo criador” (CORTAZAR, 1974, p.157). Quem, de certa forma, irá julgar a narração é quem irá ler. Para tocar o leitor é necessário o ofício de escritor. Não basta escrever um tema que comoveu. Para encantar o leitor é essencial aquilo que já mencionamos anteriormente, intensidade e tensão. O escritor deve ter um estilo de escrita que cause no leitor essas duas sensações com a leitura.

A intensidade e a tensão são vistas no conto “Por trás da porta” em inúmeros momentos da narrativa. A cada tentativa do pai de Helena em ir ver o motivo pelo qual a filha ainda não levantou esse efeito se cria. Cada nova hipótese gera uma nova tensão. O próprio desfecho é o momento de tensão e de efeito, Helena fugiu. O que acontecerá? O leitor é chamado novamente a participar da história de Andrade. Este final surpreendente suscita mais questionamentos em quem está lendo.

Em outro ensaio intitulado *Do conto breve e seus arredores*, Cortazar diz que o conto tem uma forma fechada, esférica. Segundo ele, a situação narrativa que envolve o conto deve dar-se dentro dessa estrutura. O conto prioriza a economia dos meios. Além disso, deve fascinar o leitor desde o seu início. Nas palavras de Cortazar, “deve-se sair de um conto assim como de um ato de amor, esgotado, fora da realidade” (CORTAZAR, 1974, p.231).

O bom conto é aquele que se desprende do autor, “como uma bolha de sabão do pito do gesso” (CORTAZAR, 1974, p.229-230). Dessa forma, a estrutura narrativa do conto breve não é a mesma do romance. Claro que a extensão já é uma condição básica para diferenciarmos uma narrativa de outra. Porém, no romance aquilo que não está bem explicado poderá ser feito mais adiante, temos uma estruturação típica para isso. No conto isso não ocorre, por ser breve as informações devem ser objetivas e precisas. A estrutura do conto depende de fatores tais como a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto. Os contos que seguem esta estrutura, segundo Cortazar, deixam marcas no leitor, como se fossem criaturas vivas com vida própria. Este é o

bom conto breve. Todas essas características mostram que Mário constrói seus contos seguindo um padrão tradicional, que se origina em Poe e que Cortázar retoma em sua grande maioria.

2.4- As teses sobre o conto

Como vimos, anteriormente, não somente Mário de Andrade construiu sua obra pensando em seu leitor; Cortazar também o fez, assim como os outros teóricos vistos. O leitor é uma preocupação primordial de todo o escritor. Contudo, algumas narrativas exigem muito de seus receptores, e a de Mário de Andrade é uma delas. Talvez as teses que o teórico e escritor argentino Ricardo Piglia formulou para o conto nos ajudem a entender o jogo do texto marioandradeano. Vale à pena relembrar o que diz o autor.

Ricardo Piglia na obra *O laboratório do escritor* (1994) formulou teses para definir o conto. De certa forma, as ideias de Piglia giram em torno das histórias que um conto pode conter. Essa explicação não invalida o argumento que diz que o conto deve ter uma única esfera de ação. Contudo, um bom conto, segundo Piglia, possui uma história dentro da outra. Segundo o autor, “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (PIGLIA, 1994, p. 39).

Na verdade, o autor está dizendo que um conto sempre guarda uma espécie de segunda história que está de tal forma imbricada na primeira que o leitor só perceberá quando alguns indícios da segunda vierem à tona.

Esta feição de contos como uma história dentro da outra lembra os contos orais, e Mário de Andrade também tem alguns contos que assim se revelam. Um bom exemplo é o conto “O ladrão”, que integra a obra *Contos Novos* (1946). Esta narrativa focaliza o mexerico, a fofoca. Há uma perseguição, em um subúrbio da cidade, a um suposto ladrão. O interessante é que ninguém viu o meliante, algumas pessoas que ali estão na rua acompanhando a perseguição nem sabem o que está realmente acontecendo,

foram apenas atraídos pelo barulho. Vemos uma variada descrição de tipos brasileiros. Dizemos tipos, referindo-nos etnicamente a algumas raças. Desfilam juntos no relato a “italianona” espalhafatosa, o rapaz protegido pela mãe por ter asma, a portuguesa adúltera e tantos outros. Todos estes tipos reunidos comentam sobre o ladrão, porém ninguém o viu e tudo termina com um cafezinho em plena madrugada no meio da rua.

O conto permite verificar a técnica de Piglia de uma história oculta dentro da outra. Isso porque a intenção inicial é mostrar a perseguição a um ladrão. Todo o núcleo narrativo concentra-se justamente nisso, perseguir o suposto ladrão. Temos uma história com muita ação, bastante agitação dos moradores de um subúrbio, ou de um cortiço, na corrida atrás do ladrão. Esse evento une os moradores do bairro, e o ladrão acaba sendo esquecido.

A partir do momento em que o indivíduo está sendo perseguido, vale lembrar que ninguém o avistou, todos comentam ter visto apenas um vulto, que supostamente entra em uma residência; no entanto, parece-nos que esta perseguição vai ficando em segundo plano. A partir daí, irão desfilar na narrativa os diversos tipos que compõem a população deste lugar. Assim, virá a “italianona” que ajudará a mulher que teve a casa invadida pelo ladrão que, imaginam, deve estar em seu telhado. A portuguesa provocante que despertará o interesse dos homens, entre eles o guarda, o rapaz asmático que quer ajudar a encontrar o ladrão, mas se lembra das suas crises e acaba desistindo e, por último, o rapaz que toca valsa.

A história inicial de perseguição ao suspeito fica em segundo plano e surge com mais ênfase o desfile dos moradores do lugar. O que segue é uma verdadeira análise psicológica dessas pessoas, lembrando um pouco Aluísio de Azevedo, na obra *O Cortiço,* isso pensando na ideia de apresentar o coletivo. Vejamos algumas descrições que mais se destacam:

> A italiana de uma das casas operárias defronte, vira tudo, nem se resguardava: veio no camisolão, abriu com energia passagem pelos homens, agarrou a menina nos braços, escudando-a com os ombros contra tiros possíveis, fugira pra casa. (...) A italiana já trazia as crianças se rindo, falando alto, gesticulando muito, insistindo na oferta do leite. Pois a italiana assim mesmo conseguiu vencer a reserva da outra, e invadiu

> a cozinha preparando um café (C. N., p. 35-40).
> Veio chegando, era a vergonha do quarteirão, a mulher do português das galinhas. Era uma rica, linda com aqueles beiços largos, enquanto o Fernandes quarentão lá partia no Ford passar três, quatro dias na granja de Santo André. Ela quem disse ir com ele! Chegava o entregador da Noite, batia, entrava. Ela fazia questão de não ter criada, comia de pensão, tão rica! Vinha o mulato da marmita pois entrava! E depois diz-que vivia sempre com doença chamando cada vez era um médico novo, desses que ainda não tem automóvel. Até o padeirinho da tarde, que tinha só... quinze? Dezesseis anos? Entrava, ficava tempo lá dentro (C. N., p. 39).

Nos longos excertos acima comprovamos como são descritas as personagens que habitam o local onde se esconde o suposto ladrão do bairro. São verdadeiros tipos, representam uma classe, ou seja, qual bairro ou subúrbio em que não há uma mulher de mais idade sempre disposta a ajudar, a italiana, e qual bairro não tem uma mulher que engana o marido. Pode-se dizer que as duas mulheres estão caracterizadas de tal modo a formar uma espécie de estereótipo de raças. A italiana que é espalhafatosa, nada discreta, e a portuguesa com a sensualidade, a volúpia. Aliás, a última lembra um pouco a personagem Rita Baiana, do livro *O Cortiço*. É claro, Rita representa a mulher brasileira, sedutora. A comparação entre as duas pode ser feita pensando na sensualidade, no poder de sedução que ambas exercem.

Nas entrelinhas, nota-se que temos uma história dentro da outra ou duas histórias correndo paralelas. Contudo, isso não é evidente. Tudo se inicia com a corrida atrás do ladrão, este não é caracterizado e a partir do momento em que os perseguidores constatam que o meliante está no telhado de uma casa do subúrbio, a narrativa passa a enfocar os moradores daquele lugar. Estes se tornam mais importantes que o ladrão. A história que até então estava nas entrelinhas do conto, agiganta-se, e o leitor passa a acompanhar o desfile de tipos que habitavam aquele local. Lembrando o que diz Ricardo Piglia, “o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 1994, p. 39). “A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada” (PIGLIA, 1994, p. 39).

É justamente isso que vimos no conto de Andrade, uma narrativa cifrada com a intenção de trazer à tona a psicologia de tipos que podem identificar tipos humanos, habitantes da cidade de São Paulo. E, em alguns

momentos, o jogo de máscaras no qual vivem os cidadãos da sociedade. Analisemos as atitudes do guarda:

> E o guarda, sem saber que era mesmo ditado pela portuguesa, heróico se sacrificou. Destacou-se do grupo insaciável, foi acompanhar a senhora (a portuguesa bem que o estaria admirando), foi ajudar a senhora mais a italiana a fechar tudo Até não havia necessidade dela dormir na casa da outra, ele ficava guardando, não arredava pé. E sem querer, dominado pelos desejos, virou a cara, olhou lá do outro lado da calçada a portuguesa fácil. Talvez ela ficasse ali conversando com ele, primeiro só conversando, até de manhã... (C. N., p. 40).
> O guarda se irritou, qual! não tinha futuro! assim com tanta gente ali... Perdera o café. Ainda inventou ir até a casa, saber se a senhora não precisava de nada. Mas a italiana olhara pra ele com tanta ofensa, a xícara bem agarrada na mão, que um pudor o esmagou. Ficou esmagado, desgostoso de si, com um princípio de raiva da portuguesa. De raiva, deu um trilo no apito e se foi, rondando os seus domínios (C. N., p. 41-41).

Essas descrições do guarda revelam o seu comportamento diante da situação, ou seja, o mais importante para todos era conquistar a portuguesa e não ajudar à senhora que teve a casa invadida pelo ladrão, que, na verdade, nunca invadiu nada e também nunca apareceu. É possível entendermos as atitudes comparadas à grande maioria da população, se relacionadas ao famoso jeitinho brasileiro, a tentativa de tirar vantagem de tudo. Ora o guarda ali estava para desempenhar a sua função que era prender o ladrão. Como aparece a portuguesa "linda com aqueles beiços largos" (...) Foi um silêncio no grupo assim que ela chegou. As duas operárias honestas se retiraram com fragor facilitando os homens" (C. N., p. 39), seu foco passa a ser outro, ele quer impressionar a mulher. Destaca-se o seu lado machista de querer deixar transparecer autoridade somente para impressionar o sexo oposto.

A forma como o guarda passa a atuar, querendo ajudar a mulher que teve a casa invadida somente para causar impacto na portuguesa, mostra que seu objetivo é ficar conversando com ela até tarde, na tentativa de tirar proveito da situação. O "jeito", conforme DaMatta é uma maneira encontrada pelo cidadão a fim de resolver seus problemas. Para tudo dá-se um jeitinho, resolve-se de uma maneira. Em algumas ocasiões o famoso "jeitinho" é invocado quando se estabelece uma relação de proximidade com a outra pessoa. Geralmente, recorre-se ao jeitinho pelo não cumprimento de alguma lei. A

afinidade e a amizade com a outra pessoa passam a ser o principal elo para se estabelecer o jeitinho. Assim, resolve-se o problema.

Junto com o “jeitinho” estabelece-se algo bem peculiar em nosso país, a malandragem. “O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis” (DAMATTA, 1986, p. 102). A malandragem é um traço da identidade brasileira. O malandro é um personagem nacional. Quem já não ouviu falar de Pedro Malazartes (embora a sua origem não seja brasileira e sim ibérica), Leonardo Pataca e Macunaíma entre tantos outros. Em nosso país, há muitos malandros tentando sobreviver todos os dias, burlando regras, enganando e resolvendo os problemas com o famoso “jeitinho”. Segundo DaMatta,

> A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconseqüente de todos nós, brasileiros. Ou uma revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governa a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres (DAMATTA, 1986, p. 105).

Como vimos nesta citação de DaMatta, o guarda do conto de Mário vai sobrevivendo, tentando levar vantagem e, como bom brasileiro que é, saiu-se muito bem com o fato, uma vez que não conseguiu conquistar a portuguesa, foi embora, como bom malandro, atrás de outra, imperando em seus domínios. Nada mais havia por fazer naquela rua, o ladrão não foi encontrado, e a mulher já iria voltar para a casa que havia abandonado.

Com isso, demonstra-se que todos os tipos descritos no conto e por nós comentados queriam ajudar a mulher que teve a casa invadida, porém, todos apresentavam problemas. Na verdade, as personagens descritas por Andrade neste bairro representam tipos sociais, que fazem parte de uma coletividade. Assim, é possível reconhecer traços de identidade desse bairro, onde todos são solícitos uns com os outros. Cada um com suas peculiaridades, com seus problemas particulares.

Isso tudo é o que DaMatta chama de relação entre a casa e a rua. Segundo o autor, a identidade do brasileiro constrói-se duplamente, ou seja, a partir da sociedade e do indivíduo. A coletividade dita as regras, como devemos falar, dançar, cantar, e outros. No entanto, em meio a tudo isso, cada indivíduo o faz a seu modo, deixando os seus traços particulares. Por isso, nossa identidade deve levar em conta os "dados quantitativos e os dados sensíveis e qualitativos" (DAMATTA, 1986, p. 19). Para DaMatta, "o que faz um ser humano realizar-se concretamente como brasileiro é a sua disponibilidade de ser assim" (DAMATTA, 1986, p. 18).

O autor ainda aponta que, para entender o brasileiro, é preciso pensar na sua relação da casa com a rua e vice-versa. DaMatta elucida que a relação do homem com a rua ocorre de duas formas. A primeira entende a rua como espaço de lazer e a segunda como movimento, contrastando com a casa que é o lugar calmo e tranquilo.

Além disso, na casa somos únicos e insubstituíveis. Vivemos em família, num grupo fechado. Temos uma tradição a seguir e honrar, assim como valores. O interessante é que em cada casa se observa a identidade pessoal de cada família. DaMatta comenta que, embora as casas sejam todas iguais, como em conjuntos habitacionais, cada moradia será singular por dentro, refletindo, de certa forma, os gostos de seus moradores. Para ele,

> Como espaço moral e importante, a casa se exprime numa rede complexa e fascinante de símbolos que são parte da cosmologia brasileira, isto é, de sua ordem mais profunda e perene. Assim, a casa demarca um espaço definitivamente amoroso onde a harmonia deve reinar sobre a confusão, a competição e a desordem (DAMATTA, 1986, p. 27).

Conforme o autor é na casa que o brasileiro também produz a sua identidade. Vive-se em uma sociedade e, de certa forma, procuramos nos identificar com ela, como já mencionamos; no entanto, a casa é o lugar de nossa individualidade, e cada uma tem seus símbolos, seus santos, suas cores e cheiros característicos de cada pessoa.

Assim, a relação casa e rua pode ser vista no conto marioandradeano. A italiana e a mulher que teve a sua casa invadida representam a casa, onde

impera a moral e os bons costumes. Já a portuguesa provocante e o guarda, a rua.

A estudiosa Ivone Daré Rabello, já citada ao longo de nossa pesquisa, faz importantes considerações sobre a presença de dois grupos no conto “O ladrão”. Os dois grupos seriam constituídos a partir da chegada da mulher do português. Assim, temos ao seu redor os homens que querem impressioná-la e a veem como objeto de desejo e o grupo da italiana preocupado em ser solidário com a mulher que teve a casa invadida. Isso aponta para a relação casa e rua de DaMatta. Acompanhemos as palavras de Ivone Daré Rabello,

> A partir da presença da mulher do português, o narrador fecha o cerco e mostra a diluição do grupo que parecia coeso enquanto defendia a lei da propriedade privada. Além disso, destaca o fato de se formarem, em meio ao clima geral de dissolução de festa, dois grupos antagônicos: o que se centraliza na italiana, defensora da família e do resguardo, e o que fica à volta da mulher disponível aos desejos. Uma está rodeada de homens, sensualidade à mostra; a outra canaliza os que se alinharam à interdição. A moral instituída se confronta com a transgressão, e a luta se condensa em dois espaços: a porta da casa protegida, domínio do grupo da italiana e confirmação do espaço íntimo; a rua, espaço público em que o desejo circula sem portais (RABELLO, 1999, p. 144).

A longa citação ao texto de Rabello confirma a relação casa e rua. Além disso, vai ao encontro do que DaMatta apresenta como sendo a relação que um mesmo indivíduo tem na rua e na casa. Na verdade, quando se está em casa tem-se toda uma moral, um pudor. Assim, comentar determinados assuntos dentro da própria casa segue um rigor estabelecido pela própria sociedade, principalmente quando se está diante da família. Já a rua é o local onde tudo é possível, não temos limites e não somos conhecidos. Como diz DaMatta “a rua devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família” (DAMATTA, 1997, p. 55).

Por isso, quando tudo está resolvido e a mulher que teve a sua casa invadida pelo suposto ladrão retorna para o seu lar, a italiana não oferece café para o grupo que está ao redor da portuguesa. Ela representa a rua e a sua

transgressão a todas as regras, o proibido, assim fica excluído. A diferença entre as duas mulheres já é marcada no momento que o autor as caracteriza. Se lembrarmos dessas descrições que fizemos anteriormente veremos que a italiana possui um ar maternal, quer ajudar, protege as crianças de um suposto tiro. Já a mulher do português traz a sensualidade explícita, não viaja junto com o marido, fica sempre sozinha e recebe muitos médicos em sua casa, sempre novinhos. Com isso, constatamos que o autor enfatiza que as duas mulheres representam estereótipos. Uma é a certinha, a mãe de família, por isso a associação com a casa. Já a outra é o pecado, a rua. Ambas são personagens tipos.

O conto de Andrade tem essa intenção de apresentar um desfile de tipos brasileiros que estão relacionados entre si dentro de uma coletividade. Com o decorrer da narrativa vemos a individualidade de cada uma dessas personagens, como se a identidade deles viesse à tona. Podemos dizer que há algo maior que os une, porém cada um dos integrantes dessa comunidade mantém suas especificidades. Hall em uma abordagem mais moderna de identidade assinala que,

> É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma "identidade" em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2007, p. 109).

Com a citação de Hall constatamos que a identidade é produzida a partir da diferença e do jogo de poder. Os habitantes desse bairro paulista do conto marioandradeano identificam-se através das diferenças específicas de cada um deles. Porém, estão todos juntos através de uma identidade única, ou como Hall diz "sem costuras, inteiriça". Naquele momento, todos querem ajudar a mulher que teve sua casa invadida. De certa forma, o conceito de Hall aproxima-se da noção de identidade de DaMatta, pois ambos falam em

coletividade e individualidade, ou seja, uma identidade coletiva, na rua e outra individual em casa.

Já em Mário de Andrade percebe-se a noção de identidade que se aproxima de Hall e de DaMatta por considerar a ideia de coletivo e individual. O conto foca isso, a identidade do povo do subúrbio é uma em sua coletividade e, a partir dela, o autor modernista vai apresentando nas minúcias a individualidade de cada uma das pessoas que formam esse todo, ou seja, os moradores daquele subúrbio.

Essa união de identidade coletiva e individual lembra dois conceitos bastante discutidos pelos Estudos Culturais, são eles: nação e povo. Segundo Homi Bhabha, na obra *O local da cultura* (1998),

> O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo;o povo consiste em "objetos" históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem construída no passado; o povo consiste também em "sujeitos" de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (BHABHA, 1998, p.206-7).

A nação é formada pelo povo que, na verdade, são grupos sociais aliados em torno de um ideal, formando uma comunidade, mesmo que ela seja imaginada ou não. Entendemos o povo como a junção de várias pessoas reunidas que trazem algumas coisas em comum, porém mantendo a individualidade. Isso porque as relações no mundo estão surgindo de uma nova forma, visto que temos hoje um mundo fragmentado, está emergindo uma visão mais pluralista.

Percebemos que essa é uma visão moderna sobre o conceito de povo e os grupos sociais que o formam. Mário de Andrade, pode-se dizer, tangencia essa visão moderna. Seu conto procura enfatizar justamente isso. Há várias

histórias individuais dentro desse conto que mostra a perseguição a um ladrão pelas ruas do subúrbio paulistano. A intenção do autor modernista é evidenciar como foi se configurando o povo a partir das inúmeras mudanças que ocorreram na cidade paulistana entre as décadas de 30 e 40. O próprio autor diz em nota no término do conto que este se originou de uma de suas croniquetas publicadas no Diário Nacional de São Paulo em 1931. Com isso, Andrade quer mostrar que o povo para constituir a idéia de nação deve buscar a sua identidade na sua cultura.

A aparente história banal do conto "O ladrão" ganha proporções à medida que pretende discutir justamente o sentido que o povo, nação dá à sua importância como tal. Na verdade, Andrade com essa simples história quer enfocar como nos vemos enquanto povo e também enquanto nação. Qual é nossa verdadeira identidade nacional? O povo que compõe a população do bairro do subúrbio paulistano do conto em questão é solidário com os demais, contudo cada um dos indivíduos ali presentes tem a sua particularidade e seus problemas colocados à mostra. Vale lembrar que nesse último livro de contos a discussão da identidade nacional para Andrade tem outra feição. Não se restringe a críticas sobre a utilização do modelo europeu, mas enfatiza a psicologia das personagens e o modo como essas se identificam dentro da coletividade. É assim que Mário entende a identidade nacional.

Voltando aos apontamentos modernos sobre nação e povo, presentes nas narrativas de Mário, é interessante entendermos o pensamento de Clifford Geertz. Segundo ele, como o mundo em que vivemos é uma espécie de colcha de retalhos, não existem mais narrativas mestras sobre a identidade, a tradição, a cultura e sim temos "acontecimentos, pessoas e fórmulas passageiras" (GEERTZ, 2001, p. 194). Vivemos em constantes divergências. Hoje há o que Charles Taylor chama de diversidade profunda. Para Clifford Geertz, vivemos num mundo "desmontado ou em processo de desmonte, cheio de identidades irrequietas e ligações incertas" (GEERTZ, 2001, p. 198). O autor também afirma que devemos reconhecer a diferença e entendê-la como algo que abarca o semelhante, dando-lhe forma. A diferença é algo que mantém a

identidade individual de cada um e mantém o povo unido. Geertz traz a seguinte definição para a palavra povo:

> A palavra “povo” segue uma trajetória semelhante, indo de uma definição generalizada e indistinta de “populacho”, “multidão” ou “plebe”, passando pelas caracterizações bem mais específicas de “pessoas em relação a um superior ou a alguém a quem pertencem” e “todo o corpo de cidadãos qualificados como uma fonte de poder”, até chegar, mais uma vez, ao coletivo unitário, “corpo de pessoas que compõem uma comunidade, tribo, raça [grupo étnico] ou nação” (GEERTZ, 2001, p. 204) .

A ideia de povo está diretamente relacionada com a ideia de nação. O povo, um aglomerado de pessoas com suas identidades particulares formam a nação que possui uma identidade coletiva. Na verdade, um ideal que une muitas pessoas forma a coletividade. Segundo Bhabha, a ideia de nação tem a função de rechear os espaços vazios deixados pelo desenraizamento das comunidades. O autor fala em escrever a narrativa da nação a partir do povo. Este ocupa um espaço-nação.

Isso está ligado com a ideia de Andrade. O povo precisa ter noção de sua cultura para constituir uma nação, como já afirmamos anteriormente. Dessa forma, salientar na narrativa a individualidade de cada uma das personagens que compõem esse bairro paulistano é uma maneira de dizer que a origem da identidade de cada um deles está atrelada à sua cultura.

Bhabha também traz a ideia de que a nação passou de símbolo da modernidade para “sintoma da etnografia do contemporâneo” (BHABHA, 1998, p. 209). Dessa forma, a nação terá a função de representar o povo e também de construí-lo. Além disso, o autor ainda comenta que a nação não se apresenta sempre de forma homogênea, visto que as pessoas que a compõem, muitas vezes, podem divergir entre si. As comunidades que fazem parte da nação apresentam diferenças culturais surgindo, dessa forma, os discursos das minorias. Bhabha chama tudo isso de escrita-dupla ou disseminação. Sendo assim, o autor acredita que “a figura liminar do espaço-nação asseguraria que nenhuma ideologia política pudesse reivindicar autoridade transcendente ou metafísica para si” (BHABA, 1998, p. 210).

Voltando as afirmações de Geertz temos uma definição de nação bem próxima da definição de Bhabha, Nas palavras de Geertz,

> Ampla aglomeração de pessoas, tão estreitamente associadas umas às outras pela ascendência, linguagem ou história comuns, que formam uma raça ou povo distinto, em geral organizado como um Estado político separado e ocupando um território definido (GEERTZ, 2001, p. 204).

O que Geertz assinala acima, lembrando que é uma visão moderna sobre o assunto, relaciona-se a Mário de Andrade. O povo é uma aglomeração de pessoas que representam um Estado. As personagens do conto "O ladrão" constituem o povo do subúrbio paulistano. O que se pretende na narrativa é mostrar que muitas vezes esse povo não tem consciência de si mesmo e de sua ação. A aparente perseguição ao ladrão foi abandonada e viu-se uma pequena representação de um povo solidário. Contudo, paralelamente à solidariedade ingênua à mulher que teve sua casa invadida pelo suposto ladrão, veem-se também os interesses disfarçados de cada um dos envolvidos.

Assim, talvez se possa afirmar que Mário desenvolve uma grande pesquisa com o objetivo de enfocar o imaginário popular brasileiro que é o verdadeiro resgate da identidade nacional. Isso é uma maneira de trazer à tona a cultura do povo. Por isso, há o desfile de diversos personagens tipos no conto "O ladrão". A identidade para Mário nesse momento de sua produção literária é pensar o povo, o pensar a nação através da sua própria cultura e do seu imaginário.

Em outra história do mesmo livro, *Contos Novos*, também fica evidente a técnica de Piglia, de uma história dentro da outra; é o caso do conto "Atrás da Catedral de Ruão". Piglia diz que "a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário" (PIGLIA, 1994, p. 37).

Este conto singular de Andrade enfoca a sexualidade não resolvida de uma professora de francês, é uma espécie de análise psicológica da personagem. Lembra as tristezas dos contos de *Belazarte*. No entanto, além de simples análise psicológica, o conto esconde uma grande crítica social à

sociedade paulistana através das aulas de francês de Mademoiselle e do trabalho com a linguagem, uma vez que boa parte do conto está escrito em francês. Porém, assinalamos que o fato de o leitor não saber francês não prejudicará em nada o entendimento do conto. O uso do francês é mais uma crítica bem humorada do autor.

Andrade faz um jogo interessante da linguagem. A alternância do francês com o português aparentemente confunde o leitor ingênuo. Contudo, com o desenrolar da narrativa, comprovamos que não é necessário dominar o idioma estrangeiro para entender o cerne do conto, como já referimos. A presença da língua francesa no conto é uma bem-humorada crítica a determinado segmento da sociedade paulistana que pensava que falar outro idioma dava *status*. Ao mesmo tempo tudo isso denota a triste história de Mademoiselle, uma imigrante que veio para o Brasil, e para se sustentar precisa ficar bajulando moças da sociedade, que não são tão ricas assim, para conseguir sobreviver.

A história que está nas entrelinhas é a sexualidade não resolvida da professora de francês. O conto inicia com a personagem central dando aula. Estão as três, a professora e as duas alunas lendo. Os diálogos são sempre em francês, e a professora faz brincadeiras com as moças provocando o riso. Esta, pode-se dizer, é a primeira história. A segunda vai agigantar-se a partir do momento em que Mademoiselle deixa a casa das suas alunas em uma ocasião à noite. Ao pegar o bonde passa a imaginar os perigos que poderia enfrentar. Lembra-se da moça que foi violentada atrás da Catedral de Ruão, na França. E já completamente perturbada desce algumas paradas antes da sua.

Com isso, o leitor passa a acompanhar as alucinações da professora que imagina estar sendo seguida e consequentemente atacada. Ao término do conto percebemos que nada disso aconteceu. Tudo não passou de fantasia da mente perturbada de Mademoiselle. Eis alguns trechos:

> 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. (...) Mas o outro

> monstro agora alargava muito o passo e ela percebeu, a intenção dele era estirar a perna de repente, trançar na dela bem trançado e com a rasteira ela caía de costas pronta e ele tombava sobre ela na ação imensa. (...) Nunca mais que havia de passar por trás das igrejas, e no dia seguinte as meninas desnorteadas topavam com aquela professorinha de dantes, longínqua, pura, branda (C. N., p. 69-70).

Fica claro no final do trecho que Mademoiselle era pura e casta, mas seus pensamentos sempre a traíam. Na verdade, o desejo da professora era que as alucinações se realizassem. Também, chamam à atenção as idas e vindas da narrativa. Em um momento o homem está atacando a professora, rasgando-lhe a roupa. Já no instante seguinte, ela volta à realidade e avista a entrada de sua pensão. Está normal, nada aconteceu. Na verdade, essas alternâncias da narrativa mostram os momentos de sonho misturados com a sua realidade. Rabello assinala que o grande personagem desse conto é a própria linguagem, pois ela se mistura; temos a fala do narrador e em seguida já os pensamentos de Mademoiselle e o desejo reprimido. Para Rabello,

> E justamente aquilo que não se doma – pulsões sexuais transferidas – e é estilizado pela linguagem ordenadora do narrador, é transformado pelo trabalho estético e dá forma ao conto. Assim, o que surge em aparência como perda de ordenação linear da narrativa, justamente por isso é expressão do poder máximo da literatura: engendrar palavras vivas, umedecidas com o material visguento de que tratam. A plasticidade da linguagem literária dialeticamente amolda-se a esse material, dando representação à dinâmica pulsional que atua para fora dos limites da delimitação temporal, o sempre reprimido (RABELLO, 1999, p. 115-6).

Dessa maneira, a oscilação da narrativa é uma técnica a fim de ilustrar o desejo reprimido da personagem. É um jogo que pode confundir o leitor mais ingênuo, porém o atento, acostumado ao texto marioandradeano não se surpreende. Tudo não passa de aprimoramento da técnica de narração, uma vez que estamos lendo um conto da maturidade.

O ataque, as maiores alucinações de Mademoiselle ocorrem atrás da catedral de Ruão, lugar escondido, escuso. Assim, era o desejo para a personagem: contido, oculto, por isso atrás da catedral. Nota-se que a perseguição foi à noite. A noite esconde os mistérios, o perigo, o inconsciente vem à tona libertando as forças instintivas que devem ser reprimidas durante o

dia. Por isso, é à noite que a personagem principal deixa sua mente perturbada manifestar-se e vive seus devaneios.

Também é interessante ressaltar que os devaneios de Mademoiselle ocorrem na rua. Sabemos que a rua é o ambiente onde tudo é permitido; retomando o que foi dito por DaMattta, ela é o local onde imperam os malandros, os meliantes, enfim, as convenções são esquecidas. Para o autor,

> (...) o universo da rua – como tal ocorre com o mundo da casa- é mais que um espaço físico e demarcado e universalmente reconhecido. Pois para nós, brasileiros, a rua forma uma espécie de perspectiva pela qual o mundo pode ser lido e interpretado (DAMATTA, 1986, p. 30)

Os supostos ataques sofridos somente na mente de Mademoiselle só poderiam acontecer na rua. É lá que tudo é permitido, pois na casa das meninas onde dava aulas de francês deveriam imperar as convenções sociais. Lá ela era apenas uma solteirona recatada que dava aulas para sobreviver. Já na rua sua mente perturbada aflorava, como se esse ambiente permitisse o exagero.

Além disso, quando iniciamos a leitura do conto não imaginamos que iremos nos deparar com uma personagem de tamanha complexidade como a professora. A forma como ela é descrita lembra apenas uma simples professora que procura ensinar francês e boas maneiras para suas alunas. Pode-se pensar, inclusive, que a temática mais relevante do conto é a crítica ao uso da língua francesa. Claro que isso também aparece, mas é tão sutil que desaparece diante da psicologia da personagem principal que vai tomando proporções enormes. Nas palavras de Rabello,

> O narrador nos revela, então, sua Mademoiselle em pleno delírio sexual. A professora é invadida pelo que não viveu e, andando pelas imediações da Igreja de Santa Cecília, seu corpo é tomado de desejo. E ela apenas sonha, sonha, e espirra, para então, definitivamente só e virgem, retornar a sua pensãozinha e, na tragediazinha de sua vida cotidiana, dar-se conta de sua condição (RABELLO, 1999, p. 105).

O assunto do conto é esse, temos uma história dentro da outra, como já afirmamos. Interessante que nossa personagem complexa não apresenta um nome, apenas Mademoiselle, remetendo, dessa maneira, a uma

impessoalidade. Como ela, há outras em nosso país, que escondem segredos.

É possível associarmos a temática do conto com a questão da identidade, contudo afirmamos que aqui Andrade a aborda com outro viés. Já comentamos que o fato de o conto ter passagens em francês não interfere em nada o seu entendimento. Tudo não passa de uma crítica à sociedade paulista que insistia em imitar hábitos europeus.

Ressaltamos que a crítica nesse conto é desenvolvida de modo diferente. No conto já analisado no capítulo anterior, “Brasília”, da obra *Primeiro Andar*, Andrade enfatizava o quanto era ridículo a sociedade paulista imitar os franceses. O autor modernista defendia uma volta à tradição para se encontrar a origem da identidade nacional. A personagem principal Iolanda é descrita com muita objetividade, bem ao estilo modernista, com frases curtas. Vê-se, também, a influência da escola simbolista, visto que a personagem é comparada a uma flor. Contudo, toda a narrativa se resume aos encontros da moça com o francês que está em busca da verdadeira mulher brasileira, aquela que não fala o francês e conserva as características de nossa terra.

Iolanda surpreende-nos ao final do conto, pois falava francês fluente e tudo o que procurava fazer era uma imitação das mulheres da Europa. Não há nessa personagem um conflito existencial, algo mais perturbador. Seu comportamento é previsível. Já a personagem feminina do conto “Atrás da Catedral de Ruão” é bem mais complexa e elaborada. Há um estudo, toda uma pesquisa do autor Mário de Andrade em relação às doenças patológicas, pode-se dizer uma forte influência de Freud. Ela possui densidade psicológica, é complexa. Temos também objetividade nas descrições, porém vemos um jogo de linguagem que antes não ocorria.

Nesse conto a perspectiva é outra. Temos a triste história de uma imigrante que precisa dar aulas de francês, sua língua materna, para sobreviver em nosso país. Aqui a critica à identidade nacional caminha juntamente com a psicologia da personagem. O autor modernista não está preocupado apenas em contestar a imitação do modelo europeu. Isso até acontece, mas está em segundo plano.

Desse modo, é possível dizer que assim como o entendimento de conto foi sendo aperfeiçoado por Mário de Andrade, o seu entendimento de identidade nacional também o foi. Não se fica mais apenas criticando a sociedade brasileira por falar o francês e não valorizar a sua origem. Agora, no conto da maturidade isso é feito através da densidade psicológica das personagens.

Se formos enfocar as descrições feitas pelo autor em outro conto da obra *Primeiro Andar,* "Eva", para a personagem de nome homônimo e as descrições em "Atrás da catedral de Ruão" para Mademoiselle, constatamos que no último há muito mais que densidade psicológica exacerbada, vemos talvez um estudo inspirado nas teses freudianas. No primeiro conto, pode-se ousar dizer que Mário estava trabalhando a linguagem, a técnica, e criticava a sociedade por causa da imitação. Esse era o entendimento da identidade. Agora, no conto da maturidade, a identidade assume outra proporção, ela é concebida com a triste história de uma estrangeira esquecida em nosso país, algo em decadência. Para Rabello a influência de Freud na caracterização da personagem Mademoiselle é crucial. Segundo ela, "o Mário de Andrade leitor de Freud, criador de Mademoiselle, se revela aí, no ato de dar corpo a uma personagem que não se sabe equivocada e que vivencia devaneios escatológicos na cidade erotizada" (RABELLO, 1999, p. 120).

As fantasias da mulher lembram casos de esquizofrenia, o medo de perseguição, o imaginar coisas e gestos possíveis de pessoas que estão circulando pela rua. Essa complexidade é muito maior no conto do que a crítica à valorização da cultura europeia. Reforçando mais uma vez a critica de Mário ao uso da língua francesa pelos paulistanos, deixando evidente que o principal é a ênfase na psicologia das personagens focada em seus *Contos Novos*.

Retomando os esclarecimentos de Ricardo Piglia, "o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície" (PIGLIA, 1994, p. 37). Ao lermos isso parece que estamos descrevendo o que ocorre com o leitor marioandradeano ao chegar ao final dessa narrativa. Surpreendemo-nos por encontrar uma Mademoiselle tão perturbada e abalada, doente. Não parece a mesma professora que dava risinhos contidos junto com

suas alunas e não falava determinadas palavras, apenas as insinuava.

O acontecimento prosaico, uma solteirona que vive em uma pensão e é acompanhante de moças, ensinando-lhe o francês a fim de sobreviver, revela algo mais complexo e profundo. O assunto do conto marioandradeano, de certa forma, é banal, contudo foi narrado com tal maestria, de modo a prender o leitor, a instigá-lo a desvendar os enigmas da mente de Mademoiselle.

Ainda, é interessante salientar que o tema do conto é universal, uma solteirona com a sexualidade mal resolvida. Mademoiselle não tem nome, assim como as personagens do conto "O ladrão", que representam tipos sociais envolvidos em relações humanas.

Através desse percurso em que nos valemos de alguns teóricos do conto procuramos mostrar como se dá a relação do autor com o leitor na narrativa, especificamente a relação de Mário de Andrade com o seu leitor. Por isso, é possível afirmarmos que Mário de Andrade ao escrever seus contos, sempre levou em consideração seu leitor. Aliás, esse não é qualquer leitor, como foi mencionado na abertura desse capítulo. O leitor de Mário deve ser um eclético, assim como o próprio autor o era.

Isso pode ser verificado na maneira como as narrativas são criadas. O texto marioandradeano instiga o leitor constantemente, sugere nas entrelinhas. O leitor de Mário de Andrade não pode ser ingênuo, ele precisa de mais uma leitura para conseguir absorver o texto, preencher as lacunas que ali foram deixadas, para assim construir o sentido global, ou para responder adequadamente àquilo que o autor está propondo ao seu leitor. Para encerrar, é oportuno recorrer a uma frase célebre de Henry James, citado por Lígia Cademartori na obra *O professor e a literatura (2009)*: "a casa de ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas (JAMES, 2003, p. 160, apud: CADEMARTORI, 2009, p. 45). O texto de Andrade é assim, com muitas janelas e cabe ao leitor entrar em cada uma delas, dependendo do seu repertório de leitura. Ligia Cademartori diz que,

> A imagem de muitas janelas sugere existirem incontáveis

> modos de contar uma história. E é inevitável associar a imagem do binóculo às imagens mentais que as histórias deixam em nós, permitindo que, indiscretos, examinemos pequenas coisas escondidas ou disfarçadas na construção devassando o modelo criado, insinuando-nos nas frestas deixadas pelo escritor para que possamos inventar também (CADEMARTORI, 2009, p. 46).

Capítulo 3

> Toda a tentativa de abrasileiramento psicológico e necessariamente temático, lingüístico etc, etc., é consciente. Tive intenção de, e tenho. Falo francamente este defeito técnico porque só tiro razões de felicidade dele. Porque de fato sou um homem perfeitamente do mundo (Andrade em carta a Augusto Meyer).

3- Oralidade e memória

O conto moderno para Mário de Andrade, como mencionamos nos outros capítulos, deve ser breve, conciso e fazer o leitor pensar. Andrade foi aperfeiçoando a técnica narrativa ao longo dos anos até a perfeição formal que atinge em *Contos Novos,* que foi analisado por nós em nosso primeiro capítulo. Todavia, antes de chegar ao primor da técnica, o autor utilizou alguns recursos em seus contos que merecem ser estudados. Um deles é a oralidade. A obra *Contos de Belazarte* prioriza essa técnica narrativa, parece que estamos ouvindo a história da boca de um contador bem próximo do leitor. Isso aproxima o leitor do conto. Assim, nosso propósito nesse capítulo é mostrar como Mário de Andrade trabalhou com a oralidade e com a memória na obra *Contos de Belazarte* e como isso estimula a aproximação do leitor em suas histórias. Além disso, será nosso foco mostrar como a arte de contar dessa forma foi importante para consolidar a perfeição formal atingida em *Contos Novos.*

A oralidade é inerente ao ato de contar, desde as primeiras manifestações da narrativa. Os relatos eram narrados oralmente para um determinado público de ouvintes. Portanto, não se pode falar em oralidade sem falar em conto popular/ oral. Esta foi a primeira manifestação de narrativa. Vale lembrar que a oralidade antecede em muito tempo o relato escrito. Somente depois do advento da escrita é que as narrativas orais passaram a ser

registradas, fixando e concretizando o acervo literário dos povos. Recordando uma afirmação de Nádia Battella Gotlib na obra *Teoria do conto* (1985),

> A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário (GOTLIB, 1985, p. 13).

Ainda hoje, há contos populares/ orais que convivem lado a lado com os contos literários. Uma forma não extinguiu a outra. Sabemos que o primeiro pode influenciar o segundo, mas nunca um conto literário passará a ser popular. Isso porque cada autor mantém em suas narrativas seu estilo de escrita. Os contos de Mário de Andrade possuem algum viés popular, por isso é importante revermos a teoria de André Jolles, que considera o popular uma forma simples e o literário a forma artística.

Para os irmãos Grimm, conforme cita Jolles[14], a poesia antiga era uma criação do povo, portanto era a expressão espontânea de uma coletividade popular. O artístico é feito através do trabalho de um único autor, e este também pode expressar sentimentos de uma coletividade. Porém, não serão espontâneos de um grupo.

O conto entendido como uma forma simples mantém certa pluralidade, está sempre em renovação cada vez que é recontado. Isso o mantém sempre novo. Além disso, os acontecimentos do conto só podem dar-se no seu universo. “Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo” (JOLLES, 1976, p. 193). Outro gênero não comporta seus fatos:

> Sempre que uma Forma Simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma Artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade (JOLLES, 1976, p. 197).

---

[14] Para maiores informações consultar a obra: JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Os relatos orais provêm de contadores. Ao fixar a forma simples, os contadores passam a ser narradores. Geralmente, eles podem ser comparados aos sábios, ou aos conselheiros, visto que sempre têm um ensinamento para transmitir a quem está escutando, no caso dos contadores, ou lendo, no caso dos narradores. No entanto, como ensina Benjamin, "para formular o conselho é necessário antes de mais nada, saber narrar a estória" (BENJAMIN, 1975, p. 65).

É característica fundamental do narrador saber narrar a história, porque quanto mais o narrador usar características subjetivas das personagens relacionadas com os sentimentos ou até mesmo com juízo de valor, mais difícil será para o ouvinte reproduzir aquilo que escutou ou comparar com suas experiências diárias. O narrador deve contar a história de modo natural, tornando o conto algo sempre novo; é a pluralidade, segundo Jolles. Assim, a forma simples estará sempre em renovação constante, com o que Benjamin também concorda:

> Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as estórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-las depois (BENJAMIN, 1975, p. 68).

A narrativa, para atingir essa naturalidade, deve primeiro apoderar-se do narrador, ou seja, a pessoa que narra a história deve familiarizar-se com ela para depois poder transmiti-la. Assim, teremos a pluralidade da forma simples e o verdadeiro significado do conto: instigar a contá-lo de novo. A cada vez que o conto é reproduzido, de certa forma, ele adquire as feições de seus narradores, como a pintura tem a marca de seu artista, segundo Walter Benjamin. Talvez, seja por isso que, muitas vezes, o mesmo conto tenha várias versões diferentes, dependendo do lugar onde é narrado. Já que o conto adquire as feições de seu narrador, ele não é tão conciso como a notícia ou a informação, que são recebidas e logo depois transmitidas aos outros. O conto precisa instigar a ser contado, pois "narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas" (BENJAMIN, 1975, p. 68).

O conto só é (re)contado a partir do momento em que instigar o ouvinte/ leitor. Por isso, a narrativa popular passa de geração em geração, pois é objetiva e evidencia o maravilhoso, o encantamento, o nosso imaginário. Porém, para ser reproduzido, o conto popular apela para a memória. São as recordações guardadas em nossa memória que passam de geração em geração e tornam viva a essência do conto popular. De acordo com Benjamin, a "recordação fornece os elementos àquela rede, formada ao fim pelo conjunto de todas as estórias (...) Eis a memória épica e o caráter artístico da narrativa" (BENJAMIN, 1975, p. 73).

A ideia de recordação de Benjamin para os relatos orais entendemos comparada à ideia de efeito de Poe. Ora como isso pode ter relação? O efeito é fundamental para que o conto literário seja bom, para chamar atenção do leitor. O conto deve ter um final impactante a fim de conquistar quem está lendo. Como temos uma narrativa breve, o contista deve despertar a atenção desde o início. Isto instigará a lembrança da narrativa. No conto popular acontece algo bem parecido, pois para que o conto fique na memória de quem está ouvindo ele deverá ser bem contado e instigar a repetição.

Analisando um pouco as culturas puramente orais, é acertado revermos o que diz Walter Ong no texto *Psicodinâmica da oralidade* (1998). Segundo o autor, nas culturas orais primárias deve-se primeiro refletir sobre a natureza do som. Para Ong "não há como deter e possuir o som" (ONG, 1998, p. 42). Este existe no momento que passa a deixar de existir. Quando pronunciamos uma palavra, ou melhor, a primeira sílaba de uma palavra já desaparece no instante seguinte que pronunciamos a segunda sílaba e assim sucessivamente.

Nas culturas orais a palavra é fundamental, e ela é expressa a partir do som, pois a escrita não existe. Assim, a palavra tem um grande poder, e o som é dinâmico. Nas palavras de Ong,

> O fato de os povos orais comumente – e muito provavelmente em todo o mundo- julgarem as palavras dotadas de uma potencialidade mágica está estreitamente ligado, pelo menos inconscientemente, a sua percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, dotada de um poder (ONG, 1998, p. 43).

As culturas orais não possuem um registro para que se possa consultar no momento de recordar. Dessa forma, tudo o que é feito está relacionado à comunicação. Para tanto, para que se possa recordar deve-se seguir padrões mnemônicos específicos de uma tradição oral. Com isso, irão se enfatizar as repetições, os ritmos, enfim algo que possa facilmente ser retido na memória e repetido. Conforme as afirmações de Walter Ong, o texto oral deve ter ritmo, pois isso ajuda na memorização. Além disso, o pensamento na cultura oral deve seguir uma estrutura aditiva de soma de ideias e acréscimo de adjetivos (não teremos uma princesa, mas uma bela princesa).

Também é possível identificarmos a repetição ou redundância; na verdade nas culturas orais fica difícil recuperar o que foi dito, isso porque ao terminar de pronunciar a palavra ela já deixa de existir. Assim, quando o contador se repete, mantém vivo o contexto. Nas palavras de Ong "As culturas orais estimulam a fluência, o excesso, a loquacidade" (ONG, 1998, p. 52).

Outro elemento do pensamento da cultura oral é a conformação mental conservadora ou tradicionalista (as histórias que são contadas por um contador não carecem de originalidade. Esta aparece justamente no momento de contar a história e adequá-la ao seu público de acordo com a sua época introduzindo elementos novos ou não à narrativa. Dessa forma, surgem diversas versões de uma mesma história). Essas histórias geralmente devem ser próximas ao cotidiano da vida humana. Não se pode esquecer o tom agonístico – as culturas orais utilizam esse recurso a fim de chamar atenção. Assim, é comum ver narrativas com desafios violentos entre as personagens, combates verbais, contadores que desafiam seus ouvintes através de provérbios. Como diz Ong "A narrativa oral é muitas vezes caracterizada por uma descrição entusiástica da violência física" (ONG, 1998, p. 55).

As culturas orais possuem o que Ong chama de característica homeostática, ou seja, vivem no presente somente com as memórias que lhe são interessantes, as que não são mais relevantes descartam-se.

A memorização nas culturas orais dá-se a partir de fórmulas, ou seja, o material fixo na mente do contador é reproduzido oralmente sempre de

diferentes maneiras. Porém, o cerne será sempre o mesmo. Isso ocorre porque há uma espécie de fórmula que direciona quem irá contar. Walter Ong afirma que (...) “literal ou não, a memorização oral está sujeita à variação proveniente de pressões sociais diretas. Os narradores narram o que o público deseja ou permite” (ONG, 1998, p. 80).

Além disso, é sabido que a memória oral trabalha com personagens fortes e heroicos, claro que todos são tipos, a princesa ingênua e bela, o lobo perverso, o caçador heroico e astuto e assim por diante. Dessa forma, esses personagens e suas histórias são sempre lembrados.

O recurso da oralidade foi utilizado por muitos escritores. A ideia de um narrador que está contando/ narrando algo como se estivéssemos realmente ouvindo a história ao nosso lado é bastante comum. Mário de Andrade fez isso nos *Contos de Belazarte*. Claro que, juntamente com isso, as narrativas desse livro mantêm a individualidade do autor modernista e tudo aquilo que era defendido por ele.

3.1- Oralidade em *Contos de Belazarte*

> Pois eu acho que tem. Você já sabe que sou cristão... Essas coisas de felicidade e infelicidade não tem significado nenhum, si a gente compara consigo mesmo. Infelicidade é fenômeno de relação, só mesmo a gente olhando pro vizinho é que diz o “atendite et videte”. Macaco, olhe o rabo! isso sim, me parece o cruzamento da filosofia cristã com a precisão de felicidade neste mundo duro. Inda é bom quando a gente inventa a ilusão da vaidade, e, em vez de falar que é mais desinfeliz, fala que é mais feliz... (Nízia Figueira, sua criada).

Os contos de *Belazarte* publicados em 1934 retratam certa melancolia do autor. O foco central das histórias é a periferia paulista. Na verdade, há uma descrição de tipos. Podem-se reconhecer os diversos tipos étnicos que compõem o povo paulistano. Dessa forma, a grande temática da obra são os conflitos, aparentemente insignificantes, do subúrbio. O desenvolvimento e o

progresso causaram o empobrecimento da população, e é isso o essencial dos contos de Belazarte. A obra de Mário de Andrade “é a representação literária daquilo que de fato significava a modernização do país” (RABELLO, 1999, p. 29).

Não há uma descrição da alta sociedade em si, mas exclusivamente do subúrbio marginalizado paulista, temática esta do conto urbano. Assim, fica à mostra a não preocupação do autor com a escrita formal, pois ocorre a presença do estilo coloquial, o emprego errado de pronomes, priorizando a fala espontânea do povo. Isso se percebe também nas concordâncias e regências das palavras e expressões ao longo das narrativas. É como se estivéssemos ouvindo um relato oral. Isso fica claro porque todos os contos iniciam da mesma forma: *“Belazarte me contou”.* Alusão frequente aos relatos orais, alguém contou e agora será passado adiante. Fica evidente que este narrador ouviu o relato de alguém e agora este será repassado de forma escrita. Temos a passagem do oral para o escrito. Nas palavras de Ivone Daré Rabello,

> As consequências do artifício trazem conquistas importantes. Ao sabor da conversa, o enredo centrado na causalidade rigorosa acaba por se diluir, pois a voz de Belazarte vai e vem na cronologia, em comentários digressivos. A objetividade acaba ficando em plano secundário, e o diapasão acompanha o tom subjetivo (RABELLO, 1999, p. 21).

As histórias ali narradas são apresentadas por um narrador em terceira pessoa, intruso. Dizemos intruso, porque em inúmeros casos ao longo das narrativas percebemos suas opiniões e juízos de valor, como se estivesse julgando os atos das personagens.

Alguns contos estão relacionados entre si, ou seja, algumas personagens que aparecem em uma história voltam na narrativa seguinte. É o caso do primeiro conto do livro “O Besouro e a Rosa”. Neste, lá no fim do relato o narrador menciona a personagem Carmela, a qual consola João. Este, por sua vez, não teve seu amor correspondido por Rosa, que acaba se casando com outra pessoa. Carmela será a personagem principal do próximo texto intitulado “Jaburu malandro”. João, que deveria ser o par amoroso de Rosa, neste conto é o par de Carmela. Novamente, a história de João não tem um final feliz, já que ele não fica com Carmela.

O terceiro conto do livro é intitulado “Caím, Caím e o resto” e relata a briga de morte dos irmãos Aldo e Tino. Em algum momento da história, comenta-se sobre uma personagem, como se fosse algo insignificante, apenas um detalhe. Através desse detalhe somos informados que Teresinha irá casar com Alfredo. Como estas personagens ainda não tinham aparecido antes no conto, isso passa despercebido. No entanto, Aldo aparece morto. O responsável pela sua morte é Alfredo, o marido de Teresinha. A partir deste momento, esta personagem passa a ter grande importância na narrativa. O foco da história não é mais a vida dos irmãos e sim a de Teresinha. Dessa forma, a narrativa vai se encerrar com os comentários sobre a vida dessa personagem. A história de Teresinha é retomada no sexto conto do livro sob o título de “Piá não sofre? Sofre”. Neste, o narrador inicia informando como ficou a vida de Teresinha após seu marido ser condenado e preso. O enfoque maior nesta narrativa está no filho de Teresinha, Paulino, cuja infância triste e degradada pela infelicidade da mãe é posta em evidência.

De modo geral todos os contos deste livro têm algo em comum. Terminam quase sempre da mesma forma: *E Rosa foi muito infeliz, E Carmela foi muito infeliz, E Teresinha foi muito infeliz*. Aqueles que não se encerram desta maneira também trazem relatos tristes com finais mais tristes ainda. O único que termina dizendo que a personagem era muito feliz é o último intitulado “Nízia Figueira, sua criada”. Contudo, o texto ali descrito não tem nada de felicidade. Isso porque a moça tem uma existência insignificante, ou seja, vive com uma prima e com o tempo passa a ingerir bebidas alcoólicas. No momento em que estão embriagadas as duas mulheres são extremamente felizes, pois se esquecem de sua triste condição. Por isso, o conto termina com a indicação de que Nízia foi muito feliz.

Todos esses términos das narrativas de Belazarte que dizem que as personagens foram muito infelizes fazem uma espécie de inversão dos contos de fadas. Nessa última narrativa o final feliz é algo obrigatório, todos são felizes para sempre. Já nas histórias de Andrade que procuram retratar a realidade do subúrbio paulistano, o feliz para sempre não existe. Os *Contos de Belazarte*

trazem uma melancolia muito grande, o foco central é o povo marginalizado e a pequena burguesia. Segundo Telê Ancona Lopez,

> No Belazarte que prolonga o modernismo no ritmo de relato oral, na fala brasileira crivada de italianismos – experimentação e identificação por parte do trio – na colagem do volante de circo, o comentário do narrador não só dialogiza o discurso, o que é um mérito, como desvia a ação dos componentes básicos dela, ao tecer considerações de ordem moral, julgando, enfim. (ANDRADE, 1988, p. 09).

Após esse breve panorama da obra, passaremos a algumas considerações mais específicas analisando as narrativas. Primeiramente, é importante ressaltar a questão da oralidade nas narrativas desse segundo livro de contos de Mário de Andrade. Todos os textos lembram o conto oral, como já mencionamos anteriormente, pela maneira que se iniciam: “Belazarte me contou...”. O narrador ouviu esta história de alguém e agora irá nos reproduzir.

Contudo, frisamos que a história que virá a seguir não é calcada na oralidade. Não podemos afirmar que estamos diante de contos orais, visto que a estruturação é bem diferente. Além disso, o texto exige muito do leitor, como todo texto de Andrade, retomando o que abordamos no segundo capítulo de nosso estudo.

A linguagem que predomina nessas histórias é simples, algumas expressões remetem à fala coloquial do paulistano, todavia isto é uma característica de Mário, uma forma de abrasileirar a língua portuguesa, como ele mesmo disse. Essas marcas textuais não são suficientes para sustentarmos a tese de que os relatos desse livro são orais.

É interessante comentar também o título do livro: *Contos de Belazarte*. Sabe-se que inicialmente Andrade publicou alguns dos contos do livro na revista América Brasileira do Rio de Janeiro, em 1923 e no ano seguinte, algumas crônicas, entre elas estava “O besouro e a rosa” que o próprio autor intitulou de A primeira história de Belazarte. Essas crônicas levavam como título “Crônicas de Malazarte”. Nesses textos o autor cria diferentes focos narrativos. Segundo Telê Ancona Lopez,

> Malazarte e Belazarte, amigos íntimos, fazem a verdade da arte – a recriação do real na invenção e na fantasia. Belazarte é o cronista dos outros, a ficção. Malazarte é o cronista de si e do tempo dele; subverte e imagina dentro da arte, reflete, teoriza. (...) Belazarte, aquele que conta oralmente para ter as histórias concretizadas no papel pelo cronista-narrador da ficção, e Malazarte, o que fala e é contado sempre dentro da discussão sobre a arte desdobrando o mundo do cronista-narrador e historiador jornalístico, possuem, os dois, no estrato fônico dos nomes, a palavra azar (ANDRADE, 1988, p. 08).

Assim, surgiram os contos de Belazarte. Percebemos que há uma relação irônica entre os nomes Belazarte x Malazarte feita por Mário. Como já comentamos a proposta foi dar vida ao subúrbio paulistano dos anos 20, aos conflitos vividos pelo povo com a modernização e o empobrecimento e a degradação da camada popular. Teremos dramas individuais e coletivos, que representam uma fatia da sociedade, histórias de seres esquecidos e marginalizados pelo sistema vigente. Com isso, veremos um narrador intruso, que toma partido e sabe muito sobre a vida das personagens. Aqui é válido remetermos às considerações de Rabello sobre o título do livro,

> Imediatamente, o nome remete a um suposto símbolo de nacionalidade, ou mesmo da transnacionalidade, pelo viés da literatura popular. Como se sabe, Malazarte é personagem atrevida, mentirosa, amoral e muito simpática, versão do malandro que, de um jeito ou de outro, sempre acaba se dando bem em meio à persistente miséria, a começar pelo fato de não entrar para o mundo dos assalariados. Ao inverter o sinal para Belazarte, Mário de Andrade parece insinuar que a mentira, o atrevimento e a amoralidade não dão muito certo quando se focaliza a realidade social (RABELLO, 1999, p. 27).

Segundo Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1972), a origem de Pedro Malazarte é Ibérica. Os contos populares da Península Ibérica trazem essa personagem. Ele é o exemplo típico de alguém astucioso, invencível, o verdadeiro malandro. Cascudo diz que Malazarte “é o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avarentos, os parvos, os orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói” (CASCUDO, 1972, p. 536). A mais remota menção que temos sobre essa personagem vem de Portugal no ano de 1132, através do Cancioneiro do Vaticano. Sabe-se que chegou ao Brasil pelos portugueses e espanhóis.

Já Roberto DaMatta na obra *Carnavais, malandros e he*róis (1997) faz uma análise sociológica da personagem Pedro Malazarte. Para o sociólogo, Malazarte é o malandro, "frequentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana" (DAMATTA, 1997, p. 264). Ainda segundo DaMatta (p. 274) Pedro Malazarte seria um herói sem nenhum caráter, bem ao estilo de Macunaíma. Na verdade, Malazarte seria um "perseguidor dos poderosos" a fim de tornar mais justo o relacionamento do rico com o pobre. Sua marca, ou melhor, sua grande virtude seria transformar todo o acontecimento desvantajoso em vantagem, procurando sempre se sair bem de todas as situações. DaMatta assinala que o estudo da personagem Malazarte.

> (...) representa também um modelo de sobrevivência e sucesso, mas não de integração final na ordem estrutural. Malazartes fica nos interstícios, recusando os pontos focais da sociedade. Nesse sentido, nosso personagem pode ser tomado como modelo prototípico do malandro e do herói das zonas ambíguas da ordem social, quando é difícil dizer onde está o certo e o errado, o justo e o injusto (DAMATTA, 1997, p. 276).

Dessa forma, associamos o título do livro Belazarte com sua oposição Malazarte às atitudes das personagens dos contos. O Malazarte seria o malandro que procura sempre tirar vantagem de tudo, mas não é isso que vemos nos contos marioandradeanos. O Belazarte seria justamente o oposto, a personagem que irá batalhar de modo honesto pelas injustiças sociais. Um bom exemplo é a personagem Teresinha, que aparece em "Caim, Caim e o resto" e em "Piá não sofre, sofre?". Do seu jeito ela procura levar a vida sem enganar ninguém. Não tem amor pelo filho, sofre com toda a sua pobreza e acaba virando "prostituta". Isso tudo ocorre porque a vida não lhe deu uma chance melhor, mas nem por isso ela engana os outros, procura sobreviver dentro de suas limitações.

Assim como acontece na narrativa de Teresinha, os contos de Belazarte estão recheados de Pedro Malazartes ao contrário, ou seja, muitos tipos sociais que procuram ganhar a vida de modo honesto, mesmo passando por inúmeras dificuldades. Retomando as afirmações de Rabello "Malazarte caricaturizava a consciência eufórica, tendente à alegria permanente que vê na

aldeia a grande cidade industrial; Belazarte, a rabugice tristonha de quem nas casas tijoladas da aldeia vê taperas" (RABELLO, 1999, p. 27).

3.1.2- A primeira e a segunda história de Belazarte

O primeiro conto do livro *Contos de Belazarte* intitula-se "O besouro e a rosa", texto escrito em 1923. Ali temos a história da menina-moça Rosa que vive na casa de duas solteironas. A menina foi morar com as senhoras quando sua mãe morreu ou, como diz o narrador, quando a mãe não pode mais criá-la. Rosa faz todo o serviço da casa, bem do seu jeito, às vezes bem, outras, não. A menina-moça cresce e não percebe isso, assim como as solteironas também não o percebem. Porém, o padeiro João nota que Rosa está diferente, demonstra amor por ela, mas esta não corresponde. Certo dia, a moça tem o seu quarto invadido por um Besouro e acaba perdendo a sua ingenuidade. Assim, pode-se dizer que Rosa passa por uma espécie de metamorfose e quer ansiosamente casar, para não ficar solteirona como as tias. Rosa encontra Pedro Mulatão e termina por casar com ele. A história encerra-se da seguinte forma: "Rosa foi muito infeliz".

Numa leitura mais atenta, é possível constatarmos que a narrativa possui traços da oralidade. Contudo, como já afirmamos, não se trata de um conto oral. O narrador se utiliza de alguns artifícios da oralidade, para chamar a atenção para sua história, desde o seu início com "Belazarte me contou". A seguir, há a intenção de garantir credibilidade ao que se está narrando, por isso temos: "Não acredito em bicho maligno mas besouro... Não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa..." (C. B., p. 11).

Mário de Andrade, em carta a Augusto Meyer, em 28/08/1931, afirma que os contos de Belazarte foram escritos em linguagem forçadamente brasileira, porém isso é justificável, visto que são contados pelo próprio Belazarte, portando não é uma linguagem literária. "Um bocado virtuosístico como estilo, mas os contos me parecem humanos. Aliás quase todos são

acontecidos – o que si não valoriza o livro, me dificulta muito julgá-lo porque reconheço nele comoções minhas, que vivi" (ANDRADE, 1968, p. 93). Com isso, constatamos que a intenção de Mário era realmente utilizar uma linguagem mais próxima da língua do povo, a fim de atingir toda a população e não somente uma camada de intelectuais. Tudo é justificável porque as histórias ali narradas focalizam o povo simples, os esquecidos pela sociedade urbanizada.

O que vem a seguir na narrativa é a descrição da personagem Rosa. Esse início lembra um pouco a técnica narrativa aprimorada em *Contos Novos*, com o narrador-personagem Juca no conto "Vestida de preto" dizendo que não sabe se o que vai contar é conto, mas que é verdade. Assim, procura-se estabelecer um jogo de verdade com o leitor. Deve-se acreditar naquilo que será apresentado a seguir. O que chama atenção nesse narrador são justamente as suas intromissões ao longo da narrativa, mostrando que conhece muito bem as personagens. Observemos:

> Parece incrível, não? porém nosso mundo está cheio desses incríveis: Rosa mocetona já, era infantil e de pureza infantil. Que as purezas como as morais são muitas e diferentes... Mudam com os tempos e com a idade da gente... (...)
> Foi então que João pôs reparo na mudança da Rosa. Estava outra. Inteiramente mulher com pernas bem delineadas e dois seios agudos se contando na lisura da blusa que nem rubi de anel dentro da luva. Isto é... João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que se sentem na obrigação de esmiuçar com senvergonhice essas coisas (C. B., p. 11-14).

Analisando os trechos acima, vemos as intromissões do narrador que tem consciência do que faz além de nos chamar atenção o fato das inúmeras reticências. Primeiramente, os juízos de valor que aparecem podem ser entendidos como uma forma de explicar as atitudes das personagens. As purezas morais mudam com o tempo e com a idade. Isso já antecipa a mudança de Rosa. Além disso, quando o padeiro João percebe algo diferente na menina-moça, o narrador o descreve comparando-o a uma rosa: "João era quasi uma Rosa também. Só que tinha pai e mai, isso ensina a gente" (C. B., p. 15). Esse fato soa como uma justificativa para as atitudes posteriores de Rosa. Como a menina não tinha pai nem mãe não sabe escolher as coisas corretas e

está fadada à infelicidade. As reticências ao longo da história podem ser entendidas como um artifício do autor para chamar atenção do leitor incitando-o a completar os vazios do não dito. Elas exigem um leitor mais atento que consiga preencher essas lacunas.

Voltando à análise da personagem Rosa, atentamos para as suas mudanças de comportamento após ser atacada pelo besouro. O medo de ficar solteira a invade de tal forma que ao sair com as tias pela rua procura por um homem. O primeiro que encontra será aquele que irá casar.

> No outro dia dona Ana pensa que carece passear a moça. Vão na missa. Rosa segue na frente e vai namorar todos os homens que encontra. Tem de prender um. Qualquer. Tem de prender um pra não ficar solteira. Na venda de seu Costa, Pedro mulatão já veio beber a primeira pinga do dia. Rosa tira uma linha pra ele que mais parece de mulher-da-vida. Pedro Mulatão sente um desejo fácil daquele corpo, segue atrás. Rosa sabe disso. Quem é aquele homem? Isso não sabe. Nem que soubesse do vagabundo beberrão, é o primeiro homem que encontra, carece agarrá-lo sinão morre solteira (C. B., p. 20-1).

O fato de Rosa buscar desesperadamente um marido denota a sua condição degradada, ou seja, como despertou para sexualidade com a visita do besouro, é preciso casar logo para não ficar como as tias. Sua condição social não possibilita encontrar um homem melhor. Rosa é pobre, vive de favor na casa das solteironas, faz o serviço de casa, sem pai nem mãe. O narrador já enfatizou que o fato de não ter pai nem mãe levou-a a tomar decisões impulsivas. Como circula pela periferia só poderá casar com alguém dali. O mais correto seria com o padeiro João que foi descrito como honesto, trabalhador e um bom homem. Porém, quando foi pedida em casamento por ele, a menina-moça ainda não tinha despertado para sexualidade e não aceita. Quando isso acontece, o primeiro homem que vê é Pedro Mulatão.

Além disso, é interessante analisarmos o nome da personagem principal, Rosa. Esse nome remete a flor rosa. Geralmente, a flor rosa está associada à paixão, principalmente se for vermelha. Podemos relacionar a infância da personagem ao botão de rosa, o qual vai desabrochando com o tempo. Quando adquire sua maturidade é uma linda flor que encanta e seduz, com seu perfume e beleza, assim como a personagem do conto em questão.

Com o passar dos dias, a linda flor vai murchando e perdendo seu encanto. Podemos afirmar que foi o mesmo que ocorreu com Rosa. Depois de desabrochar e transformar-se em uma mulher sedutora, ela se casa e vive muito infeliz, perdendo o seu brilho e sua beleza.

O texto enfoca um problema social, a mulher sem possibilidade de ascensão social. O casamento é a única forma de libertar-se da triste vida que levava. O final não é nada surpreendente se pensarmos nas características dadas pelo narrador para Pedro Mulatão. Ora se o homem era mau-caráter, vivia bebendo e era um "vagabundo", claro que o casamento não seria um sonho. Não estamos diante de um conto de fadas, Pedro Mulatão não é um príncipe encantado. Ele é um homem simples, rude, como os inúmeros que povoam os subúrbios, com muitos defeitos. Por isso esta união está fadada a ser infeliz. Ao lado disso, Rosa não ficou solteira, confirmando o destino de muitas moças da classe mais baixa.

De certa forma, o discurso marioandradeano nessa narrativa focaliza a camada inferior da sociedade. Nosso narrador dá voz ao povo, aos excluídos. Uma voz perturbadora que nos choca, parece até melancólica. Entretanto, é apenas uma maneira de reagir às infelicidades da vida, ou melhor, de aceitar a sua verdadeira condição. Segundo o próprio narrador, Rosa já estava fadada à infelicidade porque não tinha pai nem mãe.

Essa técnica de dar voz aos excluídos, utilizando o recurso da oralidade, como se realmente existisse um narrador contando oralmente a história para nós, faz com que os fatos não tenham uma linearidade. Na verdade, quando estamos contando algo e presenciamos outro fato mais importante à nossa volta, paramos de contar e damos mais atenção a esse novo fato. Isso ocorre mais ao término do conto, após sabermos que Rosa irá casar com Pedro Mulatão. Somos informados de como João, o outro pretendente, ficou sabendo da história. Assim, o narrador esquece a história de Rosa e focaliza apenas essa outra personagem. Vejamos:

> (...) João tem repugnância de si mesmo. De tarde quando volta do serviço, a Carmela chama ele na cerca. Fala que João não deve de beber mais assim porque a mãe chora muito. Carmela chora também. (...)

> Ia me esquecendo da Rosa... Conto o resto do que sucedeu com o João um outro dia (C. B., p. 22).

Comprovamos que o fato desvia-se da linearidade dos acontecimentos narrados, é um artifício do narrador. Ora, se a intenção do autor é fazer com que a história se expresse com a linguagem do povo, isso é perfeitamente aceitável. Quando estamos ouvindo uma história é bem normal o contador deixar de lado o foco central e passar a relatar outro evento. Após, retoma-se o foco para a finalização.

A técnica narrativa utilizada por Andrade é a da oralidade, o narrador é alguém do povo. Se o propósito do autor era trazer à tona o subúrbio paulistano, os problemas da urbanização para estas pessoas, nada mais natural que o narrador fosse alguém desse meio. Por isso, ao narrar, o narrador utiliza algumas técnicas, como a performance, ideia essa analisada por Paul Zumthor na obra *Performance, recepção, leitura* (2000). Segundo o autor, a performance está relacionada com a competência oral. Esta competência é o saber ser, ou seja, aquilo que comanda uma presença e uma conduta. Performance é reconhecimento, conforme Zumthor , "a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" (ZUMTHOR, 2000, p.36). Ela se situa num tempo cultural e situacional além de ser uma conduta que um sujeito assume, também está ligada ao conhecimento, na verdade, ela o modifica.

A forma muda a cada performance. Pode-se dizer que ela é um modo vivo de comunicação e é heterogênea. De modo geral, refere-se a um acontecimento oral e gestual. Como diz Zumthor, "a noção de performance, encontraremos sempre aí um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo" (ZUMTHOR, 2000, p.45). Além de ligar-se ao corpo, a performance liga-se por meio dele ao espaço.

Assim, é possível afirmar que o contador de histórias utiliza a performance para envolver o seu ouvinte. O narrador dos contos marioandradeanos nesse livro procura instigar o leitor, não somente a preencher lacunas nas narrativas, mas também a participar da história como um ouvinte. O modo de narrar é peculiar, lembra os antigos contadores de

histórias. Alguém me contou e agora eu vou narrar do meu jeito. Ao fazer isso, o narrador assume uma performance, e como assinala Zumthor, ela é a marca de um meio de comunicação.

Esse meio de comunicação que a performance marca não necessariamente deve ser entendido na modalidade oral. A performance também pode ocorrer no modo como narrador faz seu texto chegar ao leitor, ou seja, recursos que o narrador utiliza para contar a sua história, para torná-la mais interessante para seu leitor. E isso é percebido no conto marioandradeano, é uma técnica narrativa utilizada pelo autor. Já enfatizamos anteriormente que o narrador dialoga com o leitor, principalmente quando está descrevendo a personagem Rosa. Repetiremos a citação feita anteriormente a fim de esclarecermos melhor isso tudo,

> João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que se sentem na obrigação de esmiuçar com senvergonhice essas coisas (C. B., p. 11-14).

Constatamos com o trecho acima que o próprio narrador se intitula um contador, assim sendo fica claro que ele utiliza recursos da oralidade, como a performance, com a intenção de prender a atenção do leitor. Isso é uma técnica narrativa usada por Andrade para tornar o receptor do texto cada vez mais próximo do narrado e assim interagindo com o conto.

Dessa forma, fica mais fácil discutir as questões da identidade nacional, da cultura, do resgate de nossas tradições, pois parece que as responsabilidades são passadas para o leitor. É com ele que o narrador quer discutir questões que o envolvem. Questões essas que estão no dia-a-dia do povo do subúrbio paulistano.

Além disso, não podemos deixar de frisar que é o aperfeiçoamento de uma técnica de narrar. Se no livro *Primeiro Andar* as narrativas questionavam o gênero conto em si, pois eram estruturadas como peças de teatro, recheadas de descrições, aqui se abandona tudo isso e causa-se impacto no leitor, através do contador de histórias, cada vez mais próximo de quem está ouvindo/

lendo. Retomando as afirmações de Zumthor, o texto produz um efeito no leitor, vejamos:

> O que produz a concretização de um texto dotado de carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm (ZUMTHOR, 2000, p. 62).

A citação de Zumthor de certo modo está corroborando a concretização de nossas hipóteses de investigação. Primeiro: todo autor produz pensando em seu leitor, e este leitor é convidado a participar do texto. Mário de Andrade o convida a preencher as lacunas da sua narrativa, as muitas janelas que o texto abre, nas palavras de Henry James. Segundo, a técnica narrativa usada por Andrade foi sendo aperfeiçoada ao longo dos anos, sempre com a intenção de discutir os problemas do ser humano. Terceiro, a sua concepção de identidade também foi mudando o seu foco.

Assim, o conto "O Besouro e a Rosa" é construído tendo como técnica narrativa a oralidade. Temos um narrador que se diz contador e para isso utiliza toda uma performance no ato de narrar a sua história com a intenção de causar um efeito no leitor. Esse efeito pode ser semântico e causar transformações no seu ouvinte/leitor. Zumthor diz que o texto deve instigar a uma possibilidade de (re) construção, senão ele não é poético. Nas suas palavras,

> A leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas (ZUMTHOR, 2000, p. 66).

Ler um texto também é uma maneira de apreender uma performance. Essa, geralmente, é mais visível na contação de uma história de modo oral. Contudo, ao narrar um conto, o autor pode utilizar também da performance para ganhar o seu leitor. Para isso, o leitor utilizará recursos semânticos de reconstrução daquilo que leu. O conto em questão atrai primeiramente pelas brincadeiras que o narrador vai fazendo, como já frisamos acima na citação. A

segunda atração dá-se pela visita totalmente metafórica do besouro à moça Rosa. A terceira atração pela discussão da temática focalizada, a única possibilidade de ascensão social para Rosa só poderia ser o casamento. Como isso é feito com o homem errado ela só pode ser muito infeliz. Recorrendo mais uma vez as palavras de Zumthor, “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la”(ZUMTHOR, 2000, p. 83).

Assim sendo, o narrador/ contador criado por Andrade no conto em análise procura despertar em seu ouvinte/ leitor o prazer de ler. Tudo é feito através da focalização dos personagens do subúrbio paulistano que nada tem de simples, muito pelo contrário, são personagens complexos e densos. Rosa não é uma simples menina-moça que despertou a sensualidade. Ela representa uma classe de mulheres, uma coletividade. Sua triste condição não permite que nada de diferente seja feito. Só poderá casar com alguém do bairro, sendo “ordinário” ou não. Isso não importa, visto que será infeliz, pois sua natureza não permite que outra coisa venha a acontecer.

Quando o narrador passa a focalizar as atitudes de João, outra personagem aparece na história, Carmela. Conforme já comentamos, ela será a personagem principal da segunda história de Belazarte intitulada “Jaburu malandro”.

Nesse conto o narrador novamente inicia fazendo comentários e comparações interessantes as quais são perfeitamente condizentes com a camada social que está enfocando. Segundo ele, algumas vidas são sempre bem arrumadinhas como as gavetas, mesmo no escuro somos capazes de encontrar aquilo que procuramos. No entanto, quando aparece alguém que bagunça tudo, não encontramos mais nada. A partir disso, Belazarte questiona se lembramos do João, aquele que gostava da Rosa, aquela que casou com o Pedro Mulatão. Acentuamos que isso é uma performance assumida pelo narrador/ contador Belazarte. Tudo isso numa linguagem bem informal. Teremos então a descrição da moça Carmela, aquela que consolou o João por ter perdido a Rosa.

> Ora a Carmela... será que ela gostava mesmo do João? Difícil de saber. Era moça bonita, isso era, desses tipos de italiana que envelhecem muito cedo, isto é, envelhecem não, engordam, ficam chatas e enjoativas. Porém nos dezenove, que gostosura! Forte, um pouco baixa, beiços tão repartidinhos no centro, um trevo encarnado! Cabelo mais preto nem de brasileira! (C. B., p. 25).

Nota-se que a descrição de Carmela frisa muito sua sensualidade, coisa que em Rosa só será despertado após a visita do Besouro. A seguir, o conto procura deixar claro que a moça Carmela, de certa forma, tinha um compromisso com João. Parece que eram até noivos. Tudo transcorre muito bem até o momento que chega à cidade um circo. Todos vão ao circo, que passa a ser o acontecimento mais importante daquele local.

Um dos irmãos de Carmela estava desaparecido e reaparece junto com o circo. O homem-cobra é a atração que mais chama atenção da moça quando ela vai à apresentação do circo. Almeidinha é o seu nome. Como o irmão de Carmela trabalha no circo, leva o homem-cobra para a sua casa e o apresenta para a moça. Sabe-se que os dois passam a se encontrar e a jovem lhe propõe casamento. Num belo dia, o homem-cobra abandona o circo, vai embora para bem longe. Carmela se desespera, sua família mais ainda. Correm muitos boatos sobre o seu envolvimento com o homem-cobra, e nunca mais ela conseguiu casar com ninguém. Sabe-se apenas que foi muito infeliz como Rosa.

Interessante é o nome da personagem feminina, Carmela, que vem do hebraico. Assim como o nome Rosa lembra a sensualidade e, segundo o que mencionamos, mantém a beleza por algum tempo, até murchar, Carmela também parece predestinada. Como Rosa, Carmela também foi muito infeliz. Conforme Kátia Klassen,

> O título da história por si só, fazendo uma referência a Capistrano de Abreu, e à tendência dos pensadores da época como Paulo Prado, de associar à história do Brasil a símbolos, no caso o jaburu, anuncia um destino (...) Assim visto, o símbolo apenas nos faria pena, mas o adjetivo malandro remete o imaginário do leitor a um tipo ambivalente em sua representação, um tipo que conjuga a imobilidade e a pasmaceira com pretensão e capacidade de articulação. Este conjunto de propriedades do Jaburu Malandro definem a contra-parte Carmela: crédula, móbil, porém contrista. A

> possibilidade do vôo (jaburu) versus o irremovível da montanha (Monte Carmelo) (KLASSEN, 2006, p. 07).

Observando as considerações de Kátia Klassen no artigo *Falar de meninas*: uma leitura de Mário de Andrade, percebemos no conto tudo que é abordado. O envolvimento de Carmela na trama com o homem-cobra é uma possibilidade de ascensão social. Lembrando o título do conto, "Jaburu malandro", a ave que iria dar a chance de Carmela desvencilhar-se do ambiente no qual estava inserida. Como ele é malandro essa possibilidade não se concretiza e temos o triste fim do conto: Carmela foi muito infeliz.

Se analisarmos o nome dado ao personagem masculino, homem-cobra como era o seu apelido, podemos fazer algumas inferências. A cobra é um réptil nada confiável, está sempre pronta para dar o seu bote e tem muitos truques para enganar. Se fizermos a associação com a serpente que aparece para Eva no episódio bíblico de Adão e Eva, é este réptil o responsável por induzir Eva a cometer o pecado. Assim, cobra/ serpente está sempre relacionado à sedução, à traição e ao engano. O homem-cobra recebeu esse nome provavelmente a partir do espetáculo que desenvolvia no circo, contorcia-se como uma cobra. Porém, em sentido conotativo, é o homem que engana e seduz. É justamente isso que o Almeidinha, o famoso homem-cobra, faz com Carmela. Observemos a descrição do personagem em sua primeira aparição no circo:

> O artista veio correndo lá de dentro, com um maio todo de lantejoulas, listrado de verde e amarelo. Era o homem-cobra. Fez o gesto em curva, braços no ar, deformação do antigo beijo público... é pena... tradição que já vai se perdendo... Tipo esquisito o Homem-cobra...esquio esguio. Assim de maio, então, era ver uma lamina. Tudo lantejoula menos a cabeça, até as mãos! Feio não era. Esse gênero de brasileiro quasi branco já, bem pálido. Cabelo liso, grosso, rutilando azul. O nariz não é chato mais, mesmo delicado de tão pequenino. Aliás a gente só via os olhos, puxa! Negros, enormes! Aumentados pelas olheiras. Tomavam a cara toda. Carmela sentiu uma admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... malestar (C. B., p. 29-30)

O exame mais de perto do trecho evidencia que o homem-cobra já despertava interesse pelo ar de mistério e a personagem feminina ficou incomodada com ele. Também nos é informado que Almeidinha é um tipo

esquisito, e a narrativa possui muitas reticências ao longo de sua descrição. Isso tudo já é um indício de que há algo de enigmático nessa personagem, talvez prevendo a sua reação futura de abandonar Carmela.

Outro fato que chama atenção na descrição do homem-cobra são os seus olhos, são negros. A cor preta ou negra geralmente esconde mistérios. Esses mesmos olhos despertaram a atenção de Carmela e causaram o malestar na moça. Algo no homem-cobra a incomodava e também lhe chamava atenção. Outro dado importante, é que os encontros de Carmela com o Almeidinha só ocorriam à noite, o preto dos olhos lembra a escuridão da noite e somente nela é que os encontros poderiam acontecer. Aliás, durante esses encontros, quem primeiro tomou iniciativa foi a jovem. O homem-cobra passou assobiando em frente à sua casa e foi ela quem abriu a janela para conversar e logo já saiu o primeiro beijo. Depois de alguns encontros, quando a moça lhe fala em casamento temos a surpresa: o homem-cobre vai embora, foge da cidade na calada da noite, na escuridão, sem ao menos dar satisfação.

Vale ressaltar que o nosso narrador também faz comentários interessantes sobre os olhos da personagem Carmela, no momento em que sua mãe a proíbe de ir aos espetáculos do circo, observemos:

> Dona Lina tinha razão. Quando Carmela apareceu, o irregular do corado, manchas soltas, falavam que isso não é vida que se dê pra uma rapariga de dezenove anos. Pelos olhos ninguém podia pensar isso porque brilhavam mais ainda. Estavam caindo pros lados das faces num requebro doce, descansado, de pessoa feliz. Não digo mais linda, porém, assim, a boniteza de Carmela se ... se humanizara. Isso: perdera aquele convencional de pintura, pra adquirir certa violência de malvadez. Não sei si por causa de olhar, ou por causa da pantomima, agente se punha matutando sobre os salteadores da Calábria. Não havia razão pra isso, os pais dela eram gente dos arredores de Genova... (C. B., p. 39).

Essa longa citação é bastante significativa e nos obriga a fazer muitas relações. Primeiramente os olhos da personagem Carmela, que na descrição feita pelo narrador no início do conto não pareciam, agora já denotavam certo brilho. Também, estavam caindo pros lados. Isso é um recurso do narrador para causar mais impacto e algo bem característico da linguagem oral, bem ao estilo do contador de histórias. Seus olhos com mais brilho estão em

consonância com o que está vivendo, deslumbrados pelo homem-cobra. Não importa que não pode ir mais aos espetáculos do circo, o importante são os encontros com Almeidinha à noite, após o espetáculo. Aliás, mais uma vez o narrador chama atenção para a beleza da personagem Carmela. Agora, após descobrir o amor pelo homem-cobra sua beleza se humanizara e ressaltamos as reticências na narrativa. Parece-nos que antes de descobrir o amor, a jovem era uma pintura, como o próprio narrador nos informa, agora, ela usa de artifícios, pois a família imagina que a moça esta dormindo, mas não está. Na verdade, está à espera do assobio do homem-cobra, para se encontrarem. Isso mostra que Carmela usa de artifícios para tentar seduzir o homem-cobra, pois isso era a sua única possibilidade de ascensão social.

Além disso, é preciso relembrar que para as mulheres da sua classe o casamento é a única forma de ascensão social. Não podemos esquecer que a rua era considerada também um perigo para as moças de família, pois podiam ficar faladas. Conforme frisa Rachel Soibert na obra *Histórias das mulheres no Brasil (1997*) “a rua simbolizava o espaço do desvio, das tentações, devendo as mães pobres, segundo os médicos e juristas, exercer vigilância constante sobre suas filhas” (SOIBERT, Apud: DEL PRIORE, 1997, p. 365).

Outro dado importante nesse trecho citado é a informação que o narrador acrescenta sobre esse mesmo olhar de Carmela, pois ele desperta uma pantomima ou algo sobre os salteadores da Calabria. Na verdade, seu olhar pode ser entendido como o olhar dos salteadores, que está sempre em alerta, pronto para enganar.

Assim, a alusão que o autor modernista faz aos olhos de Carmela está relacionada com isso tudo. A moça, quando desperta para o amor com o homem-cobra, passa a enganar todos, pois mantendo a porta do quarto fechada, faz com que todos pensem que está dormindo. Porém, não é isso que ocorre, a jovem encontra-se toda a noite, após o espetáculo do circo, em sua janela, com ele. Interessante que ao fazer isso, Carmela não tem medo de ficar falada pela vizinhança. De certa forma, tudo são indícios de que a jovem não era tão inocente como pensávamos e não foi enganada pelo homem-cobra.

É possível inferirmos isso, visto que o Almeidinha nunca prometeu nada a Carmela, estava apenas se divertindo e sempre foi dela a iniciativa para tudo, vejamos:

> Mas os beijos grandes, os beijos engulidos, era a diabinha que dava. Ele se deixava enlambusar. Mestra e discípulo, não? Aquela que inocentinha que não trabalhava nas fábricas, quem que havia de dizer!... Eis a inocência no que dá: não vê que a moça aprendida trocava o João pelo Homem-cobra... Si este penetrasse no quarto, creio que nenhum gesto de recusa encontraria no caminho, Carmela estava louca. Só a loucura explica uma loucura dessas. (...) E perdidas, umas frases de intimidade. Ela gemendo:
> - Eu gosto tanto de você!
> - Eu também.
> Engraçado a ambigüidade das respostas elípticas! Gostava de quem? Da namorada ou dele mesmo?... (C. B., p. 41).

Na longa citação, além de percebermos as intromissões do narrador, comprova-se que realmente o homem-cobra nunca tomou a iniciativa com Carmela, sempre foi a moça que comandou a situação. Essa sua atitude lembra a personagem Eva, do conto homônimo. Ambas, Carmela e Eva tomam a iniciativa de assediar os homens, Almeidinha e Julinho. Isso mostra a construção da personagem feminina marioandradeana, ou seja, a descrição das duas está envolta na sedução. Kátia Klassen afirma que "Carmela seria o exemplo mais forte desta visão social impressa no discurso de Mário: moças reféns tanto do desejo de liberdade como das condições impostas para a decência e inclusão social" (KLASSEN, 2006, p. 07).

Quando Almeidinha passa à noite assobiando em frente a sua casa, é dela a iniciativa de ir até a janela para conversar e tudo foi surgindo. Interessante que o mesmo narrador que julga Carmela também a traz a informação de que o pai da moça era dos arredores da cidade de Genova, assim sua índole seria boa e não enganaria ninguém.

Diante disso, assinalamos como Mário de Andrade insere a discussão da identidade e principalmente, da influência dos estrangeiros em nossa formação. As descrições da italiana Carmela são meramente físicas, e isso justifica as suas atitudes corresponderem aos italianos enganadores da região da Calábria, ou seja, o olhar de quem quer enganar para conseguir alcançar os

seus objetivos: casar. Seu pai é de Genova, gente boa em que podemos confiar. Entretanto, não é isso que a moça faz, engana a todos de sua família para se encontrar com o homem-cobra, um desconhecido. Com isso, o conto marioandradeano enfoca as atitudes do imigrante italiano no Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, ou seja, assinala-se a construção do tipo italiano na identidade brasileira. A professora Maria Caterina Pincherle, da Universidade de Roma no artigo *O linguajar multifário*: os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade (2008), afirma que,

> Embora descritos em sua singularidade, seu temperamento e suas relações afetivas próprias, estes imigrantes são encarnações literárias do estereótipo nacional que se criou aos poucos na cidade: trabalhadores, alegres, cheios de uma paixão que pode chegar a tornar-se violência. Porém, sua italianidade, por si resumível a singulares traços, tem uma função diferente em cada conto, constituindo desde um mero fator de caracterização exterior até um fator decisivo no desenvolvimento do enredo (PINCHERLE, 2008, p. 122).

As ações da personagem Carmela realmente são um fator decisivo no desenrolar do conto, contudo o narrador destaca apenas em suas descrições a sua forma física. Talvez isso seja uma maneira de justificar as suas ações, uma vez que foi ela quem tomou a iniciativa com Almeidinha. Carmela e sua família são descritos como estereótipos nacionais. Isso porque os italianos geralmente são expansivos demais, falam e gesticulam muito, ainda mais se pensarmos que o conto está evidenciando a camada menos privilegiada da população, os habitantes do subúrbio paulistano. E temos mais um fato para corroborar nossa afirmação de que Carmela representa um estereótipo, uma vez que ao término do conto o narrador diz que:

> A essa hora já tivera tempo quente na casa dos Quaglias, Pietro levara a notícia. Carmela abriu uma boca que não tinha; ataque, gente do povo não sabe ter, caiu numa choradeira de desespero, só vendo! Descobriram tudo. Não que ela contasse, porém era muito fácil adivinhar. Soluçava gritando querendo sair prá rua chamando pelo Meidinha. Tiveram certeza de uma calúnia exagerada, pavorosa, que só o tempo desmentiu (C. B., p. 43).

Com o trecho acima se assinala a ideia de estereótipo que Andrade constrói no conto. Carmela tipifica a imigrante italiana em nosso país. O interessante é a argumentação do narrador de que pobre, gente do povo “não

sabia ter ataque", assim predominava o escândalo, a gritaria. Talvez uma maneira de afirmar que o povo não sabia dissimular e vivia tudo com intensidade, deixando aflorar as suas emoções.

Se o recurso narrativo utilizado pelo autor modernista é a oralidade, nada mais normal que Carmela seja uma representante nata dessa categoria. Por isso, quando sua família descobre o seu envolvimento com o homem-cobra ocorre uma grande confusão, todos gritam ao mesmo tempo, fazem um verdadeiro escândalo. Essa é uma atitude típica dos descendestes de italianos, o falar muito alto, a expansividade excessiva. Novamente, assim como no conto "O ladrão" temos a representação de um tipo social que compõe o povo do subúrbio paulistano.

Um fato é bem importante nessa história, Carmela não precisa trabalhar como as moças italianas de seu bairro que ouviam todo o tipo de grosserias dos homens. Isso demonstra a condição social das mulheres do subúrbio da época. Eram fadadas ao fracasso e não podiam ficar "faladas" caso contrário não iriam se casar. É o que acontece com Carmela. Vejamos o que diz o narrador:

> Pietro andava fechando porta, fechando quanta janela encontrava, pra ninguém de fora ouvir mas boato corre ninguém sabe como, as paredes tem ouvidos... E língua muito leviana, isso é que é. Os rapazes principiaram olhando pra Carmela dum jeito especial, e ficavam se rindo uns pros outros. Até propostas lhe fizeram. E ninguém mais não quis casar com ela. E só vendo como ela procurava!... uma verdadeira ... nem sei o quê! (C. B., p. 43-4).

O fato narrado reflete a ideologia da época em relação ao comportamento das mulheres. De acordo com essa ideologia vigente era uma vergonha ter uma filha "falada" e a consequência disso era o "castigo" de nunca mais casar. É isso que ocorre com Carmela. Como fez coisas que não eram permitidas pela moral vigente, passou a ser motivo de fofocas no bairro e sofreu a rejeição do grupo. O narrador utiliza uma história do dia-a-dia para mostrar o que acontece à mulher que não segue os preceitos da sociedade machista e paternalista.

Tanto Rosa quanto Carmela podem ser vistas como a voz perturbadora de um grupo social. Para Kátia Klassen “Mário recupera a voz destes desvalidos e coloca o leitor em face de um discurso do pobre e sobre o pobre que nasce das impossibilidades de inserção destes no mundo moderno” (KLASSEN, 2006, p. 03). O narrador Belazarte faz questão de deixar bem evidente que a moça Carmela nunca mais conseguiu casar e ficou falada no bairro. É válido lembrar que essa personagem apresenta uma contradição dentro da esfera social que representa, pois, como foi descrito acima na citação do conto, não trabalhava, estava à espera de um casamento. Já as outras moças que tinham a mesma condição social que ela trabalhavam e sofriam com as brincadeiras e insinuações que recebiam. A sociedade patriarcal ainda exercia forte influência às normas do comportamento. Para as meninas, moças da época, o casamento era a única forma de que dispunham para conseguirem o sucesso.

Chamam atenção também a fatalidade, a inevitabilidade da condição feminina e o papel que ela está destinada na sociedade patriarcal e machista. Portanto, vemos traçados perfis femininos que se assemelham; ambas eram destinadas a casarem e terem filhos, uma vida pobre, sem acesso à cultura, à diversão entre outras coisas. Na época em que viviam, ser mulher e pobre era uma condição desfavorável, sem muitas possibilidades de sucesso. E, isto continua até hoje.

Antonio Candido afirma que Mário de Andrade representa uma tentativa de inserir no discurso modernista a voz do povo através do recurso da oralidade. Segundo Cândido,

> A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo que os intelectuais iam se tornando cientes dela (CANDIDO, 2000, p. 123).

A citação de Candido ratifica o interesse de Andrade em retratar o popular. Como as camadas populares começavam a ganhar visibilidade, como fala Candido, nada mais evidente que Andrade procurasse descrever mais a fundo os conflitos psicológicos pelos quais passavam algumas dessas pessoas. Pode-se dizer que as personagens femininas, Rosa e Carmela, são representantes femininas de classe desfavorecidas, nas décadas iniciais do século XX. Focalizam-se conflitos individuais que se projetam no plano do coletivo.

Entendem-se suas atitudes (de Carmela e de Rosa) à medida que buscavam ansiosamente um casamento. Assim, não se importavam em tomar atitudes e quebrar padrões impostos pela sociedade, uma vez que sabiam que se assim não o fizessem talvez estivessem fadadas a ficarem sozinhas. Rachel Soibet afirma que

> As atividades das mulheres populares desdobravam em sua própria maneira de pensar e de viver, contribuindo para que procedessem de forma menos inibida que as de outra classe social, o que se configurava através de um linguajar "mais solto", maior liberdade de locomoção e iniciativa nas decisões (SOIBERT, Apud: DEL PRIORE,1997, p. 367).

Assim, é por isso que Rosa toma sozinha a iniciativa de se casar com o primeiro homem que encontrar. Carmela também age por conta própria quando decide abrir a janela e conversar com o Almeidinha. Aliás, não são apenas conversas, mas sim um namoro que parte dela a iniciativa. Como as duas pertencem a uma classe mais desfavorecida, é normal que a narrativa apresente uma linguagem mais popular.

Se Mário tinha por objetivo retratar a vida do segmento mais popular do povo paulistano, nada mais coerente que uma linguagem simples, como uma conversa, para narrar o que acontecia no subúrbio. Uma linguagem literária, formal com um narrador onisciente talvez parecesse deslocada, estranha. Ficaria mais natural adotar o ângulo de ação da classe popular, como forma de dar mais veracidade à história contada. Segundo Kátia Klassen,

> Rosa e Carmela pertencem a um núcleo familiar, pertencem a uma estrutura ordenadora e gerenciadora do comportamento, estrutura que estabelece regras, limites, punições, recompensas

> e talvez, por esta razão seus desejos estão, no texto, sempre abeirando os limites do desejo e do pudor (KLASSEN,2006, p.9).

Dessa forma, utilizar a linguagem informal, como se realmente alguém estivesse contando a história ao nosso lado é um recurso narrativo, uma tentativa de ganhar o leitor. Mário afirma, em carta a Augusto Meyer em 28 de fevereiro de 1932, que o seu maior prazer é ser lido. Com isso, justifica-se a técnica usada na construção dos *Contos de Belazarte*, que aproxima ainda mais o leitor de sua obra e de seus recursos. Para Ivone Rabello,

> Um dos propósitos de *Os contos de Belazarte* parece ter sido discordar do clima de euforia que dominava a produção literária dos anos 20. Escolhendo suas personagens nas camadas subalternas, tratadas por certa literatura modernista como tipos, ou diminuídos em sua densidade psicológica, Mário de Andrade buscou dar representação a conflitos psíquicos, a conflitos particulares originados da mudança dos costumes e, principalmente, aos dilemas reais trazidos pelo desenvolvimento da grande cidade às custas do empobrecimento e degradação das camadas populares (RABELLO, 1999, p. 28).

3.2- Memória e oralidade

> A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. (...) A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 1994, p. 53-4).

Quando Mário de Andrade utiliza em suas narrativas a técnica de um narrador oral, ou seja, alguém que parece estar contando ao lado do leitor a história, inclui também a questão da memória. É nela que guardamos as boas histórias para repassá-las aos outros mantendo viva a literatura.

O recurso da oralidade que o autor modernista utiliza em *Contos de Belazarte* está associado à memória. É nela que o contador guarda as histórias para recontá-las aos seus ouvintes. O livro em questão possui, como já

afirmamos, um contador que ouviu as histórias de alguém e agora está narrando, em forma de texto escrito para os seus leitores. Temos a passagem do oral para o escrito. Como diz Ecléa Bosi, “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39). É com base nesse fragmento que ficou daquilo que ouviu que Belazarte passará a narrar a sua história. Contudo, antes de analisarmos o conto “Caím, Caím e o resto” é necessário entendermos um pouco o funcionamento sobre memória.

Um dos mais famosos estudiosos da memória, Maurice Halbwachs, traz-nos o conceito de memória coletiva e memória individual em sua obra *A memória coletiva (2006)*. A primeira é aquela evocada a partir de um grupo de pessoas, ou seja, recordamos algo a partir da nossa identificação com aquele grupo. Assim, os italianos, embora não vivam na Itália, identificam-se com os costumes de lá, porque está em sua lembrança a identificação com as pessoas daquele lugar. Já a memória individual diz respeito às recordações que temos em nossa mente em nossa vida pessoal.

Segundo o autor, para se ativar a memória coletiva é preciso que as lembranças de um grupo sejam de todos os seus integrantes, aqueles acontecimentos mais individuais não fazem parte do grupo, e, com certeza não serão lembrados pela maioria de seus indivíduos. Em alguns casos, para encontrarmos certas lembranças é necessário que consigamos voltar ao local onde elas foram adquiridas, ou então refazer esse caminho, nem que seja mentalmente. Assim, o fato de dizer que nunca mais se pensou em determinada coisa é porque nunca mais se conseguiu reagrupar as imagens daquele local.

Algumas lembranças podem aparecer em nossa mente porque outros nos fazem recordá-las. Contudo, estes outros não precisam necessariamente estar presentes materialmente, podem ser evocados a partir da memória coletiva. Isso pode ser explicado uma vez que quando fazemos parte de um grupo, em algum momento suas lembranças ficam em nossa memória e no presente estão fazendo significado, por isso são recordadas e ainda exercem influência sobre nós. Segundo Halbwachs,

> Para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa, como dizíamos, é preciso que as lembranças desses grupos não deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem meu passado. Cada um de nós pertence ao mesmo tempo a muitos grupos, mais ou menos amplos. Ora, se fixamos nossa atenção nos grupos maiores, como a nação por exemplo, embora a nossa vida e a de nossos pais ou nossos amigos estejam contidas na vida da nação, não se pode dizer que esta se interesse pelos destinos individuais de cada um de seus membros. Admitamos que a história nacional seja um resumo fiel dos acontecimentos mais importantes que modificaram a vida de uma nação, que se distingue das histórias locais, provinciais, urbanas pelo fato de reter apenas os fatos que interessam ao conjunto de cidadãos – ou melhor, dos cidadãos, enquanto membros da nação (HALBWACHS, 2006, p. 98-9).

Com a citação acima constatamos que para se recorrer à memória coletiva é preciso que tenhamos alguma lembrança do passado. Assim, os acontecimentos individuais devem ter relação com os acontecimentos de um grupo de pessoas no passado. Também sabemos que as histórias locais são lembradas apenas quando interessam a um grupo de pessoas de um determinado local. Sabemos que as pessoas em uma sociedade pertencem a muitos grupos ao mesmo tempo e cada um desses grupos se divide em outros. Dessa forma, surgem em cada grupo muitas outras memórias coletivas originais, que se mantém por algum tempo por interessarem a alguns membros do grupo que não são numerosos. Contudo, em uma grande cidade é muito mais difícil de ser lembrado; na verdade, se é facilmente esquecido. O que não ocorre numa pequena cidade ou aldeia.

Ainda em relação à memória coletiva, é sabido que ela tem como base um grupo determinado no tempo e no espaço. Contudo, não é possível reunir a grande totalidade de eventos que o grupo vivenciou. Assim, ficam em nossa lembrança os acontecimentos mais significativos do grupo. Essa constatação é o que veremos no conto a ser analisado a seguir. A terceira história de Belazarte mostra como algumas pessoas podem ficar esquecidas na grande cidade. A consequência disso tudo é lembrar-se dos pequenos fatos, por isso, as personagens do conto lembram seus antepassados italianos, mas essas lembranças são apenas as mais significativas, aquelas que de fato os identificam. Para Halbwachs,

> A memória coletiva, ao contrário, é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que de modo geral, lhe é inferior. Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesma que certamente se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele sempre se reconheça nessas imagens sucessivas. A memória coletiva é um painel de semelhanças, é natural que se convença de que o grupo permaneça, que tenha permanecido o mesmo, porque ela fixa sua atenção sobre o grupo e o que mudou foram as relações ou contatos do grupo com os outros grupos. (HALBWACHS, 2006, p. 109)

Constatamos que a memória coletiva difere da história. A última está relacionada aos acontecimentos que independem de um grupo e sempre serão lembrados. Todos nós sabemos a história de nosso país, ela não será esquecida porque alguém não se lembra de um ou outro evento. Já os da memória coletiva só farão sentido se forem rememorados pelos integrantes de um grupo. As pessoas que não fizeram ou não fazem parte desse grupo não tem ativada a memória coletiva. O que não ocorre com a história, ou seja, não vivenciamos a independência de nosso país, não estávamos lá, mas é uma data significativa que sempre fica em nossa memória, não iremos esquecer.

Outra estudiosa da memória, Ecléa Bosi assinala que a memória está sempre atuando. O cidadão recorre à memória, aos acontecimentos do passado para buscar o sentido para alguma manifestação do presente. Segundo ela,

> (...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 46-7).

Assim, podemos constatar que a memória auxilia a entender algumas manifestações do presente. Por isso, ela é oculta e invasora. No conto que analisaremos a seguir, veremos que ela é fundamental para os irmãos Aldo e Tino, personagens centrais da história, sentirem-se mais integrantes da sociedade na qual estão inseridos.

3.2.1- A terceira e a sexta história de Belazarte

Um dos contos do livro *Belazarte* que merece destaque quanto ao aspecto da memória é “Caím, Caím e o resto”. A história é datada de 1924, tematizando a briga entre os irmãos Aldo e Tino. Como já comentamos anteriormente, a narrativa se inicia com *Belazarte me contou* e passa-se ao relato do narrador, que procura evidenciar com isso que ouviu a história e agora transmitirá por escrito o que fora ouvido. Ivone Daré Rabello (1999) argumenta que os *Contos de Belazarte* tiveram um papel importante na discussão sobre modernidade dos anos 20. As narrativas focam o “mundo dos pequenos”, as camadas populares com seus problemas e pequenas tragédias advindas da modernização das cidades. Temos o retrato de pequenos conflitos que vão tomando grandes proporções de acordo com o desenrolar das narrativas, como vemos no conto “Caím, Caím e o resto”.

A estrutura desse texto remete ao conto oral. Belazarte contou ao nosso narrador a história e esta mesma será reproduzida de forma escrita. O narrador deixa bem claro ao longo do relato que o conhece muito bem, pois vai fazendo intromissões, tudo de um modo bem natural, nas palavras de Benjamin,

> Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as estórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-las depois (BENJAMIN, 1975, p. 68).

O narrador do conto marioandradeano está muito à vontade no momento de narrar a história que lhe foi contada. É por isso que nos impressionamos com as personagens Aldo e Tino. Na verdade, ficamos intrigados com a história de dois irmãos que se dão muito bem e de repente passam a se desentender e a brigar até a morte de um deles. Somos envolvidos por este relato tenso do narrador.

Além do jeito de narrar, a história remete-nos ao conto oral, pela sua estrutura, mas mantém o estilo pessoal, individual de Andrade, por isso não é

uma narrativa oral. Estamos diante de um relato com uma única esfera de ação e poucas personagens narrada pelo viés da oralidade. Tudo gira em torno das brigas constantes de Aldo e Tino.

Cortazar afirma que quando os autores de contos vão registrar as narrativas orais há uma perda de significado e o texto se empobrece. Isso não pode ser verificado no conto de Andrade. O nosso narrador prende a atenção do leitor com o relato que ouviu de Belazarte. A história causa o famoso efeito, tem intensidade, principalmente no momento da briga fatal entre os irmãos. Julio Cortazar diz que para o contista conseguir interagir com o leitor é preciso "um estilo baseado na intensidade e na tensão" (CORTAZAR, 1974, p. 157).

Outro traço de oralidade bem presente é a linguagem, já que em muitos momentos temos a impressão de que este narrador está realmente conversando conosco, uma vez que utiliza algumas palavras onomatopeicas, como é o caso de quando o bonde passava perto da casa dos irmãos, como vemos abaixo:

> No verão iam pra porta, aquelas noites mansas, imensas da Lapa... Plão, tlão, tralharão,tão, plão, plãorrrr... bonde passava. E o silêncio. A casa ficava um pouco apartada, sem vizinhos paredes meias. Na frente do outro lado da rua, era o muro da fábrica, tal-e-qual uma cinta de couro separando a terra da noite esbranquiçada pela neblina. Chaminés. A cincoenta metros outras casas. O cachorro latia, uau...uau... (C. B., p. 49).

É claro no trecho acima o uso de onomatopeias, pelo autor, atua como uma forma de dar mais veracidade ao seu relato, reproduzindo o som ambiente e trazendo o leitor para mais próximo do texto. Nota-se uma marca de Andrade em termos de utilização de termos coloquiais, com o "pra", como uma tentativa de aproximar-se da autêntica a fala do povo. Como elucida o próprio Mário em carta ao gramático Sousa da Silveira, em 15 de fevereiro de 1935,

> Ora, eu lhe contei, que além desta volúpia de viver e gozar o momento que passa, eu amo apaixonadamente a humanidade. Há em mim uma íntima demagogia que procuro disfarçar o mais possível. Foi dentro desta ordem de idéias, sentimentos, e tendências, que organizei o meu "nacionalismo". Sentindo que não tinha forças suficientes pra me universalizar, sem aquele gênio, ah! que me imporia como brasileiro ao mundo, doutra forma me abrasileirei: dentro da

> ordem das minhas tendências artísticas, me fiz brasileiro para o Brasil (ANDRADE, 1968, p. 149-50).

Com o trecho acima, frisamos que Mário utiliza a linguagem informal como uma tentativa de valorizar o seu nacionalismo que, para o autor, significa se abrasileirar, tornar a linguagem literária mais acessível e enfocar os conflitos simples do subúrbio. Mostrar a verdadeira identidade do povo.

Além disso, esta tentativa de resgate da identidade aparece no próprio narrador que ouviu uma história e irá relatar. O resgate da narrativa ouvida e repassada em forma de texto ajuda para a construção de uma identidade coletiva através da memória. A identidade do subúrbio paulistano, do bairro da Lapa. Bernd, citando Paul Ricoeur, afirma que:

> Identidade não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra (In: BERND, 2003, p.19).

Também na música o processo de identificação também se realiza. Tino canta uma música “Mamma mia”. O narrador intromete-se e diz que é um napolitano com sotaque de bairro da Lapa. Nesta atitude de Tino vemos uma forma de manter viva uma identidade, trazer à tona as raízes da comunidade imaginada através da memória. Além disso, a ideia de comunidade imaginada de Benedict Anderson fica bem evidente no conto no trecho abaixo:

> De religião só tirar o chapéu quando passavam pela porta das igrejas. Porque tiravam não sabiam, tinham visto o pai fazer assim e muita gente fazia assim, faziam também, costume. Isso mesmo quando não estavam com algum companheiro que era fachista e anticlerical porque lêra no “Fanfulla” (C. B., p. 50-1).

Constatamos no trecho acima como os irmãos, Aldo e Tino, deixavam-se influenciar pelo que liam no Fanfulla. Esta atitude remete às palavras de Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas* (2008) visto que é através do jornal que as pessoas reconstroem a ideia de nação que tinham. Os irmãos identificavam-se com os amigos fascistas ou anticlericais porque isso lembrava a Itália, nação de origem da mãe deles. Na verdade, pressupomos tudo isso,

baseados nas afirmações de Andrade e na forma como a mãe dos personagens é caracterizada.

Segundo Anderson, durante o séc. XVIII, na Europa, expandiram-se o jornal e o romance, e estes dois foram os responsáveis técnicos por representar a comunidade imaginada correspondente à nação imaginada. O jornal reproduz a comunidade imaginada, porque mostra como determinados locais (o metrô, o bairro do barbeiro e outros locais) representam as raízes visíveis da vida cotidiana de uma comunidade. Ao ler certa notícia sobre o seu país o indivíduo que está longe imagina como é aquele lugar que ele já conhece por isso comunidade imaginada e nação imaginada. Segundo Anderson,

> O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade lingüística humana (ANDERSON, 2008, p. 78).

Assim, vemos a importância do jornal como órgão de fomento da comunidade imaginada. A veiculação da língua impressa contribuiu para a formação básica da consciência nacional. Isso se deu de três formas. A primeira delas foi o entendimento entre os falantes através da letra impressa. A segunda é a noção de fixidez da língua, ou seja, o acesso à língua dos nossos antepassados tornou-se mais fácil. Já a terceira diz respeito à criação de línguas oficiais e alguns dialetos que passaram a dominar. Essa tecnologia da imprensa aliada à convergência do Capitalismo sobre a diversidade da linguagem humana criou a chamada comunidade imaginada que é o cenário da nação moderna.

É importante ressaltar que o jornal que Aldo e Tino liam, o *Fanfulla,* era produzido no Brasil por jornalistas italianos, aliás esse jornal adiantou algumas técnicas que só mais tarde foram usadas pelo jornal *O Estado de São Paulo*. Uma dessas técnicas foi o uso de linotipos canadenses. *O Fanfulla* tinha uma grande importância entre os imigrantes italianos, estava sempre em sua defesa e publicava as injustiças que eram cometidas contra os colonos. Talvez seja

por isso que os irmãos Aldo e Tino o leem, visto que se sentem injustiçados pela sociedade, deixados à margem do convívio social e da modernização.

Essa nação moderna foi construída em alguns lugares a partir da diferença e das desigualdades. No Brasil, na década de 20, foco do conto em questão, acontecia a modernização da cidade de São Paulo. Porém, os habitantes da periferia, em alguns casos, ficavam excluídos desse processo. Aldo e Tino são um bom exemplo de tudo isso que estava ocorrendo. Os irmãos trabalhavam em construções, juntos. À frente da casa deles havia uma enorme fábrica, porém lá não tinha lugar para os dois. A modernização deixou de lado muitos trabalhadores que procuraram buscar alternativas para sobreviver. Dessa forma, os irmãos encontraram na construção civil um modo de viver dignamente.

Essa afirmação é relevante, uma vez que o narrador deixa claro que o único divertimento dos irmãos era o futebol ou o Carlos Gomes, com algum filme. Todavia, isso só acontecia de vez em quando. O jogo de futebol é o que mais divertia os dois. Também, em inúmeros momentos ficavam em casa, sentados à porta, observando as pessoas passarem. Não havia muita vida social para Aldo e Tino e também perspectiva de um futuro melhor. De repente, as brigas começaram. Parece-nos que tudo foi influência do meio no qual estavam inseridos. Temos a impressão que os dois disputavam o mesmo espaço, assim não haveria mais lugar para ambos no mundo; um teria que desaparecer.

Com as descrições que o narrador faz das personagens, conseguimos perceber traços de suas identidades. Tino é caracterizado como o mais frágil, mas que herdou o lado brasileiro do pai. Já Aldo puxou o tipo forte da mãe. Pela música que Tino canta, “Mama mia”, deduzimos que a mãe é de origem italiana. Vemos mais uma vez a presença dos italianos na contística de Andrade. Aliás, o subúrbio paulistano foi povoado por italianos entre outras raças.

Sabemos que, ao chegarem à cidade de São Paulo, os imigrantes italianos optavam por trabalharem no campo, nas fazendas de café ou iam para

as cidades. A escolha dava-se pelas raízes sócio-culturais que cada descendente trazia consigo. Também era comum a família trabalhar unida, todos os seus integrantes contribuíam de alguma forma para o sustento de todos. Como alguns imigrantes não conseguiam lugar nas lavouras de café, vinham para cidade, ou para abrir seu próprio comércio ou para trabalharem nele.

O conto de Mário de Andrade retrata a sociedade paulistana em um momento de transição, de grande modernização com o advento das máquinas. Assim, exigia-se uma mão-de-obra um pouco mais qualificada para trabalhar nas indústrias. Aqueles que não tinham os pré-requisitos necessários para o trabalho nas indústrias sujeitavam-se a qualquer outro tipo de emprego para se sustentar. É isso que vemos com os irmãos Aldo e Tino. Contudo, algo que deve ser frisado é a união que a pequena família tinha, pois davam todo o dinheiro que recebiam para a mãe, atitude típica dos imigrantes italianos, reuniam todo o dinheiro que ganhavam.

Contudo, ressaltamos que tudo isso só conseguimos inferir a partir da lembrança dos irmãos. Eles leem o jornal, cantam a música, e a memória é ativada. Vem à tona uma memória coletiva. Na verdade, essa memória coletiva só é possível de ser ativada a partir do momento em que se está inserido em um grupo. Os irmãos têm a descendência italiana no sangue, fazem parte da comunidade italiana que compõe a periferia paulistana, por isso leem o jornal *Fanfulha* e cantam as canções que são tipicamente italianas. Para a estudiosa em memória Maurice Halbwachs na obra *A memória coletiva* (2006) as lembranças são ativadas a partir de um grupo, vejamos:

> Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de pedir que este segundo aspecto seja admitido, pois esse tipo de atitude mental só existe em alguém que faça ou tenha feito parte de um grupo e porque, pelo menos à distância, essa pessoa ainda recebe sua influência (HALBWACHS, 2006, p. 41-2).

Com base na citação acima, podemos dizer que as lembranças dos irmãos Aldo e Tino somente são recorrentes uma vez que participam de um grupo. Na verdade, a música cantada é algo que os imigrantes italianos conhecem, faz parte da sua cultura, como algumas músicas que identificam o brasileiro. Contudo, essas imagens vêm à tona, como uma maneira de preservar a identidade individual deles. Como assinala Halbwachs, tudo só é possível porque se recebe a influência de alguém que está longe. Embora distantes do país de origem, a Itália, os irmãos preservam a música que lembra os seus antepassados. Isso é uma forma de manter viva a memória, uma vez que quando alguns fatos não são lembrados caem no esquecimento.

Os irmãos vivem na periferia paulista, que naquela época sofria grandes mudanças devido à industrialização e a modernização das cidades. O ato de lembrar uma música antiga mantém viva a identidade de uma nação. Talvez seja uma forma de reação daqueles indivíduos excluídos da sociedade para não serem esquecidos.

Pelo que o texto nos sugere, não é possível sabermos se Aldo e Tino nasceram na Itália, aliás, isso é pouco provável. Imagina-se que realmente tenham nascido no Brasil e somente a mãe seja daquele país, ou até mesmo os avós. Portanto, são apenas descendentes. Todavia, sabe-se que o cultivo das tradições é uma maneira de se manter viva a identidade nacional e a própria cultura. E, isso só pode ser feito através da memória. Conforme Ferreira e Orrico,

> se a necessidade de memória é universal, as práticas da memória são culturalmente determinadas por redes discursivas que envolvem fatores de diferentes ordens – míticos, históricos, políticos, etc. Na busca de novas ancoragens, discutem-se os discursos fundadores das nações e dos grupos sociais, as referências que se estabilizaram no imaginário do grupo e que, de alguma forma, constituem a sua identidade (FERREIRA, ORRICO, 2002, p, 08).

Analisando a citação de Ferreira e Orrico é justamente esse processo desenvolvido pelos irmãos. A canção “Mama mia” está gravada no imaginário desse grupo como marca de sua identidade. A memória é ativada com esse objetivo. Na verdade, é como se os irmãos estivessem resgatando uma história

saudosista, ou seja, a lembrança de um passado distante, que nos conforta e faz bem, é uma imagem romântica. Assim, recordar o passado distante e glorioso ameniza a saudade, uma vez que a vida em sociedade dos irmãos era extremamente sofrida. Aldo e Tino recorrem às lembranças do imaginário coletivo, que remete à comunidade imaginada, de Anderson. Aliás, o autor diz em sua obra que os membros de uma nação imaginada jamais se conhecerão, "embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles" (ANDERSON, 2008, p. 32).

Anderson afirma também que a nação imaginada é limitada, ou seja, possui uma extensão finita. É impossível imaginar que os membros de uma nação um dia irão se encontrar e formar uma única comunidade. Na verdade, deve-se pensar a nação como soberana, isto é, livre. Esse conceito nasceu na época do Iluminismo e tudo o que os membros das nações queriam era a liberdade que o Estado Soberano poderia proporcionar. Além disso, Anderson assinala que a nação deve ser pensada,

> (...) como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas (ANDERSON, 2008, p. 34).

Com isso, é possível inferirmos que os irmãos Aldo e Tino através de suas lembranças fazem parte dessa comunidade imaginada, livre e soberana. Ambos contribuem para a formação da identidade da nação brasileira, com a miscigenação das raças que passaram a compor o nosso país a partir da colonização. Todavia, a atitude de lembrar a canção "Mama mia" e ler o jornal *Fanfulha* mantém viva essa nação imaginada, revelando a origem da identidade dos irmãos e a ideia de nação que nas palavras de Anderson,

> (...) é um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente (ANDERSON, 2008, p. 56).

Assim, embora Aldo e Tino estejam representados como tipos sociais no conto, criando a noção de coletividade, a comunidade de italianos no Brasil, eles também fazem parte da constituição da identidade brasileira. E é esse um dos assuntos que Mário de Andrade está discutindo no conto. Claro que, para fazer isso, o autor utiliza toda uma técnica narrativa, a do velho contador de histórias que muito sabe e relata as suas experiências.

Quanto à descrição das personagens, constatamos que já aponta para o desfecho trágico (a morte de um dos irmãos). Ora, Tino era mais frágil, mais magro e sempre precisava da proteção do irmão, Aldo. Já este conserva o vigor, é forte, cheio de músculos. Com isso, é possível imaginarmos que, em um confronto, Tino sairá em desvantagem. Inclusive o narrador informa que Aldo sempre protegia Tino, inclusive trabalhavam juntos, "pois então, percebendo que os outros abusavam do Tino, não deixava mais que o irmão se empregasse isolado, estavam sempre juntos " (C.B., p. 49) .

O narrador ressalta que os irmãos se davam muito bem e de um dia para o outro resolveram brigar e não mais se entenderam. As constantes brigas apontam para o final trágico, a morte de Tino em meio a uma briga com Aldo. Na verdade, Aldo mata o irmão. Porém, o conto não termina por aí, reserva uma espécie de revanche para o irmão morto. Aldo é julgado pela morte de Tino e é absolvido. Contudo, irá pagar pelo que fez, pois de uma hora para outra aparece morto.

O final dos irmãos é trágico e lembra claramente o episódio bíblico de Caim e Abel. Uma influência do modernismo, uma espécie de paródia, sátira da sagrada escritura como no conto Eva, de *Primeiro Andar*. Entretanto, aqui, a história de Andrade é mais objetiva e mais próxima dos ideais modernistas.

No relato bíblico Caim arma uma emboscada para o irmão Abel e acaba matando-o. Tudo isso porque Deus não aceitou o presente que Caim deu e sim gostou mais do de Abel. No conto marioandradeano, a intertextualidade com o episódio bíblico está justamente na briga dos irmãos Aldo e Tino e na consequente morte de um deles.

Além disso, a temática de dois irmãos que brigam muito já foi explorada em outro momento da nossa Literatura Brasileira por Machado de Assis, no romance *Esaú e Jacó*. Os protagonistas Pedro e Paulo lutam pelo amor da moça Flora. Aliás, essa é tão indecisa que não consegue optar pelo amor de um ou de outro e acaba morrendo. Evidentemente que no romance de Machado os irmãos não brigam até a morte de um deles, mas há disputas e intrigas entre eles. Também se deve ressaltar que na obra machadiana Pedro e Paulo pertencem a uma classe social bem mais elevada que Aldo e Tino, embora isso não influenciasse nas brigas dos gêmeos.

Outra ironia contida no conto é o julgamento de Aldo. Ele mata o irmão, mas como este lhe arrancou um dedo na briga, a morte é justificada, como legítima defesa. Já quando Aldo aparece morto, o culpado é o marido de Teresinha, Alfredo. Este é condenado e preso. Lembremos que Alfredo é pai de família e sem antecedentes criminais, mas mesmo assim foi considerado culpado. Nas palavras de Andrade "o criminoso estava com todos os dedos" (C. B., p. 55). Aldo mata o irmão e foi considerado inocente. A ironia é ainda maior no momento em que o narrador descreve Aldo, "tão quieto", o fato de ter matado o irmão foi esquecido. Mário de Andrade critica assim a sociedade e o próprio poder judiciário, pois o julgamento de Alfredo não parece ter sido justo, já o de Aldo, referente ao assassinato do irmão, foi justificado e o réu absolvido.

Também fica evidente na história a crítica de Andrade à religião. Isso porque enquanto os irmãos Aldo e Tino conviviam em harmonia, não frequentavam a igreja, levavam uma vida mansa, um paraíso como o narrador caracteriza muito bem. Iam ao recreio ou ao Carlos Gomes, e aos jogos de futebol. Quando começam as brigas os irmãos passam a ir à Igreja. Vejamos a citação:

> Pois neste domingo foram à N. S. da Lapa outra vez. Agora que estavam maus filhos, maus irmãos, enfim maus homens, davam pra ir na missa! Quando a reza acabou ficaram ali no adro da igreja meia construída, cada um do seu lado, já sabe. Tino à esquerda do portal; Aldo à direta. Toda a gente foi saindo e afinal tudo acabou. Ficaram apenas alguns rapazes proseando (C. B., p. 51).

Andrade sugere que o fato de os irmãos passarem a brigar os aproximou da igreja, na intenção de se redimir pelos atos errados que praticavam. O interessante é que, quando eram bons irmãos, a igreja era apenas o lugar por onde passavam e retiravam o chapéu na porta, porque viam o pai fazer isso. Há uma clara ironia quanto ao comportamento religioso de algumas das pessoas, que vivem no pecado e vão à igreja somente em momentos de desespero, numa tentativa de se redimir dos atos cometidos.

No desenrolar do conto, foi na volta da igreja que ocorreu a briga fatal entre os irmãos, ocasionando a morte de Tino. Também seguindo a ideia de sátira marioandradeana, mostrar que frequentar a Igreja não significava nada, pois isso não melhorava as pessoas. Minutos depois, tudo vinha à tona novamente. Parece-nos uma atitude cética de Andrade em relação à prática da religião. Em algumas cartas do autor modernista há presença da discussão religiosa. Na correspondência que Andrade escreveu a Augusto Meyer em 16 de setembro de 1928 afirmou que

> A religião católica (como todas as outras aliás) apresenta elementos que são absolutamente ilógicos, absolutamente contrários à realidade e às funções terrestres (...) Eu pratico a religião duma maneira covarde que está aquém do que devia ser. Não deixo um só dia me levantando e me deitando de fazer a adoração a Deus. E, como fazem os católicos eu considero a prática da vida como uma adoração perpétua, desque a gente tenha a intenção de viver por causa de Deus. Mas a minha covardia e a minha audácia me levam a agir sem a precisão do praticante católico (...) (ANDRADE, 1968, p. 63-4).

Com isso, percebemos que, ao mencionar no conto a atitude religiosa dos irmãos Aldo e Tino, Andrade está trazendo à baila essa sua discussão que foi feita em carta. Os irmãos não eram católicos praticantes, assim como o autor também não era. Na verdade, é uma maneira de criticar as pessoas que se dizem extremamente religiosas e, entretanto, não vivem para Deus, só lembram-se dele quando tem problemas. Aldo e Tino eram assim. Enquanto se davam bem não iam à Igreja. Quando passam a brigar, começam a frequentá-la. O autor modernista deixa bem claro que a adoração a Deus só tem sentido se existir uma vida para Deus. Portanto, mais uma vez o texto

marioandradeano critica a sociedade e seus atos. Adorar a Deus, ser católico deve acompanhar sempre os homens e não somente nos momentos difíceis.

Já comentamos anteriormente que a técnica narrativa utilizada nesse conto remete ao conto oral e ao contador de histórias. Dessa forma, o narrador conduz a história como se estivesse contando os fatos oralmente. Assim, há uma certa perda de linearidade dos fatos narrados, como ocorre no conto “O besouro e a rosa”. A personagem Aldo é encontrado morto, e o responsável por isso é Alfredo marido de Teresinha. Este, como já informamos, é condenado. Dessa forma, o foco da narração passa a ser os problemas que Teresinha passará a enfrentar sozinha, sem o marido e tendo que sustentar os dois filhos pequenos e sua mãe doente.

A história dos irmãos Aldo e Tino esvazia-se e passa-se a focalizar outra, a vida de Teresinha após a condenação de seu marido. Pode-se, inclusive dizer que ela foi corrompida pelo meio. Isso pode ser afirmado uma vez que a moça não tinha outra opção na vida. Seu marido estava preso e sem perspectiva de ser solto, tinha a mãe doente e os filhos para sustentar. Trabalhava, mas ganhava muito pouco. Em uma sociedade machista da época, era muito normal Teresinha receber inúmeras propostas de vários homens. Como não tinha coisa melhor e precisava de dinheiro, acaba cedendo e tornando-se uma prostituta. Assim, o narrador encerra o conto da mesma forma que os dois contos anteriores do livro, um conto de fadas ao avesso, “Teresinha foi muito infeliz”.

De certa forma, o título do conto “Caím, Caim e o resto” além de fazer alusão ao texto bíblico, também aponta para outra possibilidade de história. A inserção do termo “e o resto” reforça que a narrativa terá algo mais, ou seja, temos o confronto de morte dos irmãos Aldo e Tino, e após a morte de Aldo uma breve descrição da vida de Teresinha. O conto marioandradeano parece se bifurcar. O narrador Belazarte passará a descrever, de modo bem breve, a vida de Teresinha, mulher de Alfredo, que matou Aldo. Todavia, essa história não termina, pois será retomada no conto “Piá, não sofre, sofre?”.

Esse conto se relaciona com o terceiro. Podemos dizer isso, visto que temos a personagem Teresinha, que é apresentada no conto “Caim, Caím e o resto”. Contudo, o foco dessa história é o filho dela, Paulino.

No terceiro conto, mais ao final da narrativa somos informados de que quem cometeu o crime contra Aldo é o marido de Teresinha. Passamos, então, como já mencionamos, o foco para essa personagem. No conto em questão, ficamos sabendo que a vida de Teresinha piorou ainda mais. O único filho que ainda lhe resta é Paulino. O outro morreu de tifo. Ela mora em um barraco com a mãe e o menino. A fome é algo constante nesse lar.

O foco da narrativa é a triste vida de Paulino. Há muitas descrições de como o menino lida com a fome e com a falta de afeto. Assim, diante de tantas dificuldades, a criança vai morar com a avó paterna. Lá não falta comida, contudo as agressões são as mesmas e até piores do que quando estava com a mãe. Continua sozinho e abandonado.

> E a vida mudou de misérias pra Paulino, mas continuou a sempre miserável. Bóia melhorou muito e não faltava mais, porém Paulino estava sendo perseguido pelos vícios do matinho. Nunca mais a mulatona teve daqueles assomos de ternura do primeiro dia, era uma dessas cujo mecanismo de vida não difere muito do cumprimento do dever. Aquele beijo fora sincero, mas apenas dentro das convenções da tragédia. Tragédia acabara com ela a ternura também. E no entanto ficara muito em Paulino a saudade dos beijos... (C. B., p. 113-4).

Notamos que embora Paulino tenha comida, o que não tinha quando estava com a mãe, permanece sofrendo, uma vez que lhe falta o principal, algo que também o alimenta: o afeto. No trecho acima o narrador mostra que o menino estava sendo perseguido pelos vícios do matinho, ou seja, passa a comer terra. Isso tem uma consequência devastadora na vida da criança, pois quando a avó descobre aplica-lhe uma grande surra. A seguir, a doença de Paulino vai aflorar aniquilando-o cada vez mais.

Certo dia, sentado à frente da casa da avó, sozinho como sempre, e mais doente, vê a mãe passar, agora toda bonita e arrumada, pois tinha virado uma mulher da vida. Paulino chama a mãe que vai conversar com o filho, mas ao invés de levá-lo com ela, segue seu caminho. Vejamos:

> Paulino se levantou sem saber, com uma burundanga inexplicável de instintos festivos no corpo, Mamma! Ele gritou. Teresinha virou chamado, era o figliuolo. Não sei o que despencou na consciência dela, correu ajoelhando a sedinha na calçada, e num transporte,machucando bem delicioso até apertou Paulino contra os peitos cheios. E Teresinha chorou porque afinal de contas era muito infeliz. (...) Só depois é que sofreu pelo filho, horroroso de magro e mais frágil que a virtude. De certo estava sofrendo com a mulatona da avó... Um segundo matutou em levar Paulino consigo. Porém, escondendo de si mesma o pensamento, era incontestável que Paulino havia de ser um trambolho pau nas pandegas. Então olhou a roupinha dele. De fazenda boa não era mas enfim sempre servia. Agarrou nesse disfarce que apagava a consciência, meu filho está bem tratado, pra não pensar mais nele nunca mais. Deu um beijo na boquinha molhada de gosma ainda, procurou engolir a lagrima, figliuolo, não foi possível, apertou muito, beijou muito. Foi-se embora arranjando o vestido (C. B., p. 118).

Assinalamos no trecho acima, a indiferença de Teresinha com o filho e a consequente tristeza do menino, jogado à própria sorte. Não é um menino de rua, visto que tem uma casa, mas é uma criança privada de afeto e carinho. Mário focaliza a temática da criança abandonada. Lembra a perspectiva do livro *Contos de Belazarte* de tematizar o subúrbio paulistano com suas mazelas. Aqui a tristeza não é mais do adulto, da mulher que foi abandonada, que ficou falada no seu bairro, que casou e nunca foi feliz, mas sim da criança que sofre silenciosa, que é passiva, não consegue se defender. O tema choca o leitor, devido à dureza das descrições do menino Paulino, esquecido por todos.

Temos a infância retirada do seu silêncio e conquistando o seu espaço. Algo pouco comum na literatura brasileira até então. Pode-se dizer que a temática do conto marioandradeano aponta para pesquisas futuras sobre o comportamento da criança na sociedade e como esta é vista por essa mesma sociedade, que até então suprimia a infância. Paulino representa a miséria humana, a urbanização que criou ambientes de pobreza. A miséria do garoto que carece não só de comida, mas de atenção, de brincadeiras. Pode-se dizer que o universo infantil de magia povoa somente os sonhos do menino. Segundo Márcia Gobbi em artigo publicado na revista Múltiplas leituras intitulado *Conhecer infâncias brasileiras*: meninos e meninas em contos de Mário de Andrade,

> Ainda assim, considerando a miséria e a expondo em detalhes, Mário de Andrade não deixa de antever a incessante procura pela brincadeira, pelo universo da fantasia onde o menino Paulino encontraria e depositaria certo conforto longe das agruras de tratamento dado por todos da casa (...)O poder da infância e sua capacidade de criar soluções nas condições adversas é tratado pelo autor observando a mesma de acordo com suas especificidades, talvez nisso resida o mais peculiar nos escritos de Mário de Andrade sobre a infância: não distanciar-se daquilo que expõe a singularidade da criança e o que a difere do adulto (a). Não a identifica com organizações preocupadas com propostas comerciais, padrões de consumo nos quais as crianças se vêem como alvos constantes, tantas vezes caracterizadas apenas como consumidoras de culturas (GOBBI, 2010, p. 83-4).

Além disso, não podemos esquecer-nos de comentar as expressões italianas utilizadas pela personagem Teresinha ao longo da narrativa como "figliuolo" e até mesmo "mama", dito pelo menino. Na verdade, a intenção do autor é mostrar a diversidade cultural. É como se ficassem guardadas na memória das pessoas algumas expressões que caracterizam momentos significativos de sua existência. O fato de Teresinha conservar apenas algumas expressões também carrega um forte indício de sua identidade. Não se pode esquecer que mesmo marginalizada, sofrendo muito, ainda traz traços de sua origem; se estes não estão em seus costumes, pelo menos aparecem em algumas expressões. A estudiosa da memória Ecléa Bosi na obra *Memória e sociedade* (1994) aponta que "uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo. Vivendo no interior de um grupo, sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação" (BOSI, 1994, p. 408-9). É por isso que Teresinha mantém apenas algumas evidências de sua origem italiana, que estão conservadas justamente na linguagem, no uso de algumas expressões. Conforme assinala Maria Caterina Pincherle no artigo *"O linguajar multifário*": os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade,

> O exame da ficção de Mário de Andrade mostra um paralelo entre a presença da fala "outra" no tecido da narração em português e o peso efetivo do personagem estrangeiro no contexto brasileiro. Cada diferente modo de inserção do imigrante no cotidiano brasileiro corresponde a um diferente modo de olhar o país de acolhida e com ele estabelecer

> relações — portanto, de deixar interagir a língua-mãe com a do novo país. Mário aproveita cada triângulo povo-língua-caráter de forma matizada e originalíssima, tornando a presença da língua estrangeira — italiano, alemão e francês — um recurso estilístico precioso, totalmente inédito até então. (PINCHERLE 2008, p.119)

Constatamos, com a citação acima, como Mário de Andrade utilizou esse recurso em seus textos. Sua intenção era dar voz ao subúrbio paulistano. Ao fazer isso, os imigrantes ganham voz, visto que compunham as raças que formavam a nação. Dessa forma, as narrativas trazem expressões italianas, típicas da identidade desse povo e que ficavam na memória coletiva dessas pessoas. Por isso, Teresinha chama Paulino de "figliuolo". E, como disse Pincherle, ao inserir essas expressões no conto, Andrade está fazendo algo inédito até então.

Não era comum às narrativas da época, ao descreverem os imigrantes, utilizarem expressões típicas desses povos. Dessa forma, o conto marioandradeano está apresentando uma inovação, típica de seu grande trabalho de pesquisa pelo resgate da identidade nacional. Claro que Mário não foi o único a fazer isso, pois Antonio Alcântara Machado, mais tarde, também irá inserir a fala dos imigrantes em seus contos.

Outro fato que chama atenção nesse recurso utilizado por Mário de Andrade de uso de palavras estrangeiras é a garantia da identidade de cada indivíduo. Os estrangeiros vieram para o nosso país, apropriam-se de nossa língua, contudo mantêm alguns recursos que lembram a sua origem, como o uso de algumas expressões. Se a perspectiva de Andrade era conservar nos *Contos de Belazarte* a linguagem oral, próxima do povo, o uso de algumas palavras, como "figliuolo", só vem corroborar o seu projeto inicial. Citando mais uma vez a professora da Universidade de Roma Maria Caterina Pincherle, o uso de mais algumas palavras dirigidas ao menino Paulino nada tem de carinho, tais como "Stá zito", "guaglion"! "Que stá zito"; muito pelo contrário, marcam momentos de rejeição da parte da mãe à criança, e denotam de certa forma construções mais simples da língua italiana. Para a professora,

> … Aqui, a minúscula imperfeição do termo "guaglione", significando "piá", "moleque", lexicalmente ligado à área napolitana, mas com o inverossímil truncamento - *on* típico do

> Veneto (correto seria guaglio'), mostra uma descoberta da língua italiana por parte de Mário diretamente através da mistura dos dialetos falados na cidade, uma aprendizagem feita na rua e "bricolada" longe do ambiente livresco. Quanto à grafia, esta oscila entre a correta italiana (gl para a pronúncia lh) e a portuguesa (zito para zitto) (PINCHERLE, 2008, p. 124).

Isso tudo converge para o projeto de Mário de dar voz às camadas populares, e Teresinha é a típica representante do subúrbio paulista. São personagens que representam a coletividade, todavia guardando para si problemas individuais. Como a própria estudiosa Maria Caterina Pincherle elucida "é como se os personagens, além de terem um destino individual ligado às histórias pessoais de cada um, vivenciassem um "destino coletivo", construído no âmago da estrutura da obra" (PINCHERLE, 2008, p. 121).

Interessante é o título da história com a pergunta "Piá não sofre? Sofre". Na verdade, o questionamento já vem com a resposta: sofre sim. Pensa-se que dentro do universo de pureza e fragilidade infantil não pode haver tristeza, e talvez seja por isso que o conto de Andrade seja tão comovente. A criança sofre, e muito, e isso choca os adultos. Ela é apenas uma vítima dos atos da sociedade adulta, uma criança indefesa que não consegue se defender das ações do grupo social no qual está inserido. E todos, de certa forma, descarregam sua raiva em cima da criança. Nas palavras de Júlia M. Polinésio,

> Paulino é, no grupo social em que está inserido, a maior vítima, o ser indefeso sobre o qual todos descarregam o seu rancor. Mas os carrascos são vítimas, também, no círculo fechado da miséria em que não há espaço para bons sentimentos. O menino, que está no degrau mais baixo da escala social, suporta as pressões de todos os que lhe estão acima; por sua incapacidade de defesa, inocente atração para agredir, constitui a válvula de escape ao ódio dos adultos, vítimas por sua vez, da injustiça e da opressão. A consciência por parte do autor, da impossibilidade de solução para esse círculo cruel, transforma-se na raiva narrativa que permeia todo o conto mas que, percebe-se, nada mais é do que compreensão e amor (POLINÉSIO, 1994, p. 99-100).

Salientamos que a temática da criança como uma vítima dos maus tratos dos adultos também pode ser enfocada no conto Negrinha, que integra a obra homônima, de Monteiro Lobato, datada de 1920. Frisamos que o enfoque

de Lobato é a criança negra, filha de escravos que fica sem lugar algum na sociedade. Contudo, a aproximação com Paulino dá-se pela forma como a menina é tratada pelos adultos, com total indiferença e como um verdadeiro saco de pancadas. Tanto Lobato como Andrade deixam transparecer a crueldade com os indefesos e isso choca o leitor.

Na verdade, o impacto que ambos os contos causam no leitor ocorre através da técnica narrativa. O conto marioandradeano trabalha com um narrador que tem um viés de contador. Belazarte contou a história que será reproduzida em forma de conto. Essa técnica favorece a aproximação do leitor com o objeto narrado causando maior impacto e tornando o texto mais intenso. Conforme afirma Polinésio,

> A diferenciação do narrador, que como dissemos, geralmente o distancia do seu objeto, é aqui neutralizada pela profunda observação, pela penetração na matéria narrada: o narrador se debruça sobre seu personagem, lhe esmiúça os sentimentos, representa-o não para fazer dele um símbolo, mas para retratar e compreender o pequeno ser que sofre. Dessa maneira o personagem torna-se vivo, penetra no nosso mundo e incomoda nossas consciências (POLINÉSIO, 1994, p. 99).

Tanto a personagem Paulino quanto Negrinha parecem adquirir vida e incomodar as nossas consciências, como se buscássemos, em nosso passado, ou melhor, no passado histórico de nosso país, a lembrança desses castigos vividos por eles. Na época da escravidão, os negros sofreram muito com os castigos que recebiam, muitas vezes eram extremamente cruéis. As crianças não tinham infância e eram maltratadas também pelas crianças filhas dos grandes fazendeiros.

Negrinha representa a criança que foi esquecida após a abolição da escravatura. Não tinha pai nem mãe, foi esquecida ali na fazenda e foi ficando, recebendo os maus-tratos de uns, ora de outros. Já Paulino também é um esquecido. Sua mãe não tem condições de criá-lo, e a avó vê o menino como um estorvo.

Dessa forma, é possível afirmarmos que ao lermos essas narrativas nos vem à mente as lembranças dos castigos sofridos pelos antepassados.

Para Ferreira e Orrico,

> É a partir da linguagem e de sua manifestação nos diálogos do cotidiano, nos textos e nas imagens que construímos as referências que viabilizam a existência da memória e que nos permitem que nos identifiquemos como membros deste ou daquele grupo social. Em outras palavras, utilizamo-nos da língua e de outros sistemas de significação socialmente construídos para elaborar os significados, as representações que dão sentido à nossa existência (FERREIRA & ORRICO, 2002, P. 08).

Na citação acima de Ferreira e Orrico constatamos que a linguagem age em nossa memória ativando lembranças. O conto de Andrade faz justamente isso, ou seja, nossa memória é ativada e parece que passamos a reviver os castigos e crueldades da época da escravidão, no caso de Negrinha, e das crianças que não tinham pais ou eram renegadas (no caso de Paulino). Tudo isso desperta nos leitores as injustiças, os maus-tratos aos indefesos. Ecléa Bosi elucida que "cada geração tem, de sua cidade, a memória de acontecimentos que permanecem como pontos de demarcação em sua história" (BOSI, 1994, p. 418). Talvez seja por isso que as narrativas de Lobato e Andrade nos incomodam. Em nossas lembranças, os maus-tratos às crianças indefesas são atos que revoltam pela covardia de quem os pratica. O interessante é que a temática da violência contra crianças era escassa dentro da literatura. Tudo sempre era aceito como normal, mas não era comum na contística brasileira. Como a intenção de Mário é enfocar as mazelas do subúrbio, a história de Paulino agiganta-se e transforma-se em uma das mais comoventes do livro *Os contos de Belazarte*.

Retomando a comparação com o conto de Lobato também desse período vemos uma grande diferenciação: a mudança de comportamento dos opressores perante as crianças. No conto de Lobato, a personagem negrinha é maltratada pela dona da casa, Dona Inácia e por todas as pessoas que lá moravam; a menina era um verdadeiro saco de pancadas que recebia desde beliscões até castigos mais cruéis como engolir um ovo fervendo em banha. Os castigos da menina são mais intensos e perversos que os castigos de Paulino. Contudo, Negrinha vive um momento mágico, tem a piedade da dona da casa, que a enxerga como uma criança e a deixa brincar com suas

sobrinhas.

A partir desse evento, a menina, como o próprio narrador lobatiano diz, percebe que tem alma e, por isso, acaba morrendo de tristeza; para sempre ficou em sua lembrança as férias com as sobrinhas de Dona Inácia, e, principalmente, a boneca com a qual brincou.

Esse acontecimento diferencia Negrinha de Paulino. O menino não conheceu a piedade de ninguém. Nem mesmo sua mãe que ao encontrá-lo aniquilado cogita levá-lo com ela, mas se lembra que isso será um estorvo. Assim, ele permanece sozinho e sofrendo cada vez mais com a doença.

Dessa forma, notamos que o conto marioandradeano traz um narrador que conta a história com sentimento e emoção, obrigando o leitor a vivenciar realmente a história que está sendo narrada. Na verdade, a trama possui tamanha veracidade que o leitor sofre com o aniquilamento da personagem. O drama de Paulino é acompanhado pelo leitor bem de perto, vive-se aquilo, sente-se raiva quando o menino é maltratado, sentimos pena quando está sozinho e desamparado. Terminamos o conto com gosto de sal na boca, com nó na garganta em razão do abandono do menino. Mário descreve a cena de modo magistral, usando cores e algo muito marcante de seu traço narrativo: a beleza estética,

> Paulino de-pezinho, sem um gesto, sem um movimento, viu afinal lá longe o vestido azul desaparecer. Virou o rostinho. Havia um pedaço de papel de embrulho, todo engordurado, rolando engraçado no chão. Dar três passos pra pegá-lo... Nem valia a pena. Sentou de novo no degrau. As cores da tarde iam cinzando mansas. Paulino encostou a bochecha na palminha da mão e meio enxergando, meio escutando, numa indiferença exausta, ficou assim. Até a gosma escorria da boca aberta na mão dele. Depois pingava na camisolinha. Que era escura pra não sujar (C. B., p. 119).

O vestido azul que vai desaparecendo é da mãe de Paulino, Teresinha, que desaparece da vida do menino. A beleza da cena descrita acima está na junção de opostos, a delicadeza da mãozinha encostada ao rostinho, com o aniquilamento da criança que não tem mais forças para brincar, correr atrás do papel de embrulho que fazia movimentos engraçados. Tudo cinza como ia ficando a tarde e como era a camisolinha do menino. Tudo

relacionado, vida sem sentido, cinza, aniquilamento total do ser humano. Focalização de míni-tragédia do subúrbio que chegou junto com a modernização das cidades. Paulino pode ser considerado um dos primeiros meninos de rua da literatura, abandonado pela família e pela sociedade.

3.3- Identidade nacional e memória

> O narrador é um mestre do ofício que conhece seu mister: ele tem o dom do conselho. A ele foi dado abranger uma vida inteira. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador. (Ecléa Bosi)

A busca pela identidade nacional é uma constante na obra de Mário de Andrade. Desde o seu grande herói Macunaíma até os seus estudos críticos sobre o folclore e a música nacional. Em algumas obras, essa busca está mais evidente, em outras nem tanto. Além disso, sabemos que o estudo da identidade nos textos marioandradeanos não é uma coisa nova, aliás é impossível estudar o autor sem mencionar a identidade nacional, isso é latente em seu texto.

Nos *Contos de Belazarte*, o assunto é tratado também; claro que não é o principal, não obstante, tratando-se do autor, fica difícil dizer qual é o foco central da obra, uma vez que o texto nos permite muitas associações. Os *Contos de Belazarte* construídos sob a tônica de um narrador oral, como um contador de causos, refletem problemas da sociedade paulista da época. Ao fazer isso, colocam-se em evidência algumas questões identitárias. Isso porque a maioria das personagens pertence à classe menos favorecida da sociedade, refletindo, dessa forma, o mesmo tipo de postura diante de alguns acontecimentos. Segundo Irenísia Torres de Oliveira,

> A ingenuidade de Aldo e Tino, de *Caim, Caim e o resto*, é a do ciúme cego e da violência; a de Dolores, de *Menina de olho no fundo*, é a da inconseqüência e volubilidade; a de Ellis, de *Túmulo, túmulo, túmulo*, a do servilismo canino; a de Teresinha, a da insensibilidade devida ao sofrimento; a de Paulino, a da infância pisada. Em todos eles, está ausente qualquer tipo de ponderação ou consciência, parecendo ser este o critério de representação. Que tipo de mediação estaria fazendo Mário entre esses vários tipos de "ingenuidade" (falar ingênuo, pensar ingênuo) e a brasilidade? Era como se o escritor devesse chegar a essa espécie de não consciência de si que havia no povo brasileiro (cuja peculiaridade existe, mas ainda não tem alma), aproximando-se dela por vários meios, temáticos e estilísticos, mas mantendo-se no controle de tal gesto, com procedimentos conscientes e trabalhados (OLIVEIRA, 2008)

Com a citação da professora Irenísia Torres de Oliveira é possível constatarmos exatamente isso. O foco dos contos do livro evidencia um subúrbio paulistano com todas as suas mazelas, a diversidade de raças convivendo e, principalmente, essa não consciência de si mesmo. Um belo exemplo, como já citado por Oliveira, é o conto "Túmulo, túmulo, túmulo". Nesse, temos a história do criado Elis. De certa forma, o que será narrado é bem peculiar uma vez que Belazarte irá descrever algo que ocorreu consigo mesmo "Caso triste foi o que sucedeu lá em casa mesmo..." (C. B., p. 81). O que vem a seguir é a história do criado Ellis. Na verdade, o narrador Belazarte informa que estava em um momento de "vacas gordas", com bastante dinheiro e resolve ter um criado. Eis que contrata o negro Ellis. Este após um período trabalhando na casa de Belazarte informa que quer casar. Casa com Dora, Belazarte e sua mãe são os padrinhos.

A seguir, o leitor passará a acompanhar o declínio da personagem Ellis, através de sua doença degradante, a morte de sua esposa e de seu filho e a tragédia final com a sua própria morte. Tudo narrado é claro sob o olhar de Belazarte. Segundo Jorge Ney Alves Batista e Edson Soares Martins,

> O comprometimento da confiabilidade do narrador (que, no caso, já é bem questionável, uma vez que abundam marcas de raciocínio caprichoso, de conclusões tecidas a partir de preconceitos, de evidências de um caráter caviloso) é nuançado pela fidelidade da citação, pressuposta pelo expediente de compartilhar a narrativa ouvida. Além disso, a focalização oscila, ziguezagueando entre o investimento no pathos, constituído pela narração da tragédia de Ellis, e a

> indiferença como lenitivo, constitutiva da rememoração do incidente na vida de Belazarte. Este problema da configuração narrativa impõe uma escolha: ler a história de Ellis ou ouvir a história de Belazarte (BATISTA; MARTINS, 2009).

Mais uma vez esse processo de estruturação narrativa marioandradeana nos remete às considerações elencadas em nosso segundo capítulo sobre o leitor de Andrade. Aqui, esse mesmo leitor deverá fazer uma escolha: qual focalização dará para a história que segue? Em nossa pesquisa, a focalização escolhida será a do narrador Belazarte, que passará a elucidar a triste história do negro Ellis.

O criado de Belazarte foi escolhido em um bonde, interessante é a forma como o narrador inicia sua história justificando o porquê de ter um criado. Estava com dinheiro, "dinheiro faz cócega em bolso de brasileiro, enquanto não se gasta não há meios de sossegar, pois imaginei ter um criado pra mim" (C. B., p. 81). Assim, nosso narrador sai em busca de seu criado, que de certa forma, servirá para suprir um capricho seu. Ao ver Ellis no bonde, dá um jeito de sentar ao seu lado e indagar se conhece alguém que quer ser criado. Observemos a descrição de Ellis:

> Ellis era preto, já disse... Mas uma boniteza de pretura como nunca eu tinha visto assim. Como linhas até que não era essas coisas, meio nhato, porém, aquela cor elevava o meu criado a tipo de beleza da raça tizia. Com dezenove anos sem nem um poucadinho de barba, a epiderme de Ellis era um esplendor. (C. B., p. 82)

Ao analisarmos o trecho acima com a descrição do criado Ellis, constatamos que se evidencia a sua beleza principalmente pela sua cor de pele, muito preta. Além disso, é possível entendermos que o criado tinha que ser preto fazendo uma alusão à condição do negro como escravo, porém com uma nova roupagem, visto que o serviçal não é maltratado, muito pelo contrário, recebe muitos cuidados de seu patrão Belazarte. A degradação de Ellis é algo muito peculiar, o patrão Belazarte sempre se fazendo presente em todos os momentos. Como um processo inverso daquele que se via no período da escravidão, no qual os criados eram abandonados à própria sorte. Na verdade, após a abolição da escravatura muitos negros não abandonavam as fazendas, pois não tinham para onde ir. Outros que se aventuravam nem

sempre conseguiam emprego e às vezes, acabavam ficando marginalizados.

Voltando a analisar a escolha do criado Ellis o qual Belazarte ressalta pela sua beleza e pela sua cor, é possível pensarmos em uma questão identitária. A beleza do negro, o pretume, a raça tizía. Vale lembrar que o nosso narrador faz o mesmo tipo de descrição quando enfoca a personagem Dora, esposa de Ellis,

> Você não imaginou que coisa mais bonita Ellis e Dora juntos! Mulatinha lisa, lisa cor de ouro, isto é, cor de olio de babosa, cor de olhos de Ellis! E nos olhos então todo esse pretume impossível que o medo põe na cor do mato à noite. Você decerto que já reparou: A gente vê uns olhos de menina boa e jura: Palavra que nunca vi olho tão preto, vai ver? Quando muito olho é cor de fumo mapinguí. È o receio da gente que bota escureza temivel nos olhos desses nossos pecados... Que gostosa a Dora! Era uma pretarana de cabelo acolchoado e corpo de potranquinha independente (C. B., p. 87).

Mais uma vez a cor da personagem Dora é focalizada como algo muito bonito, ressaltando a beleza da cor negra. De certa forma, isso remete a uma das raças que deu origem ao povo brasileiro: a negra. Segundo Jorge Ney Alves Batista e Edson Soares Martins em texto para o II Seminário Nacional de Gênero e práticas culturais,

> Dora não é preta, é preta+rana, portanto apenas parecida com os pretos. É mulata. No seu caso, cor não indica raça, mas cromatismo puro e simples. Sua beleza açula o desejo, mas não o mobiliza para o toque ou para a conjunção do sujeito desejante com a forma desejada. Dora incita a contemplação estética, que pode ser, inclusive, compartilhada, como sugere o uso reiterado do pronome você – indicando convite à permutação entre a posição de quem fala e a de quem ouve. (BATISTA; MARTINS, 2009)

Na verdade, a beleza de Dora e a de Ellis são descritas de modo estético, como algo a ser contemplado e não tocado. Beleza étnica, como disseram os professores citados acima. Tudo isso pode ser entendido a partir da focalização do texto, uma vez que a história é narrada por Belazarte, o patrão, o dominador. Temos a visão do dominante sobre o dominado. Aliás, essa beleza vai se tornando cada vez mais degradante com o passar da história.

Dessa forma, a preocupação do autor Mário de Andrade é trazer à luz

a discussão da formação da identidade do povo brasileiro. O nosso narrador ressalta também que o negro Ellis era um criado mediano, isso porque se esquecia de fazer algumas tarefas, quebrava objetos e saia muito à noite. Não obstante, era uma boa pessoa e boa companhia, por isso merecia a consideração do patrão Belazarte. Contudo, a diferença entre as duas classes sociais focalizadas sempre foi gritante.

Um bom exemplo disso foi o batizado do filho de Ellis. A mãe de Belazarte resolve convidar todos para comerem um doce em sua casa. A diferença entre ricos e pobres, dominantes e dominados nesse momento vem à tona com mais força. O próprio Belazarte elucida isso e reforça a sua ideia inicial de ter um criado, estava ganhando mais dinheiro e precisava desses luxos.

> Não paga a pena a gente imaginar que todos somos iguais, besteira! Mamãe, por causa da religião, imagina que somos. Inventou de convidar Ellis, mãe e tutti quanti pra comer um doce em nossa casa, vieram. Foi um ridículo oprimente pra nós os superiores, e deprimente pra eles os desinfelizes. Estavam esquerdos, cheios de mãos, não sabendo pegar na chicra (C. B., p. 92).

No trecho acima é possível identificarmos o modo como Belazarte vê a diferença de classes. Tudo está de certa forma em consonância com o propósito do livro: mostrar o povo, o subúrbio paulistano com seus preconceitos. Isso é claramente constatado na degradação do criado Ellis. Aliás, pode-se inferir que seu declínio se iniciou com seu casamento. No momento em que deixe a casa de Belazarte para tentar sua vida sozinho, sem mais depender do patrão a doença se inicia.

O mais interessante de tudo isso é que parece que a dependência do empregado e patrão permanece até a morte de Ellis. Quando morre seu filho e o criado cai de cama mesmo, cada vez mais doente, solicita a todo instante a presença de Belazarte e alguns objetos que tinham na casa do patrão. Ellis morre na presença de Belazarte. O narrador diz que “o olhar dele teve uma palpitação franca pra mim. Ellis me obedecia ainda com esse olhar. Fosse por amizade, fosse por servilismo, obedeceu” (C. B., p. 97). Continuou dominado até o fim.

Retomando a citação feita acima do trecho do conto, o narrador Belazarte assinala que sua mãe, por causa da religião, imaginava que todas as pessoas eram iguais, ou seja, não havia diferenças entre as classes sociais. Essa informação pode ser associada ao pensamento de Mário de Andrade sobre a religião. Em muitas de suas cartas a alguns escritores, o autor discute justamente esse assunto. Em carta a Alceu Amoroso Lima, em 6 de outubro de 1931, o autor afirma que não é ateu e nem anticatólico, mas também não tem clareza de ser católico verdadeiramente.

> Resta o meu jeito de ser inteligente, de agora, que já é e será por inde você sofrerá mais numa amizade entre nós. É horrível talvez, mas eu estou nisso. Ateu? Anticatólico? Nunquíssimo. Católico? Isso agora já não sei mais; não por mim, que todas as minhas fibras me afirmam que sou católico, mas por esse lado das leis sociais de catolicidade, que como toda religião o Catolicismo foi obrigado a se dar, e a que eu desrespeito. Desrespeito não porque lhes falte ao respeito, mas porque não estou dentro delas. Mas eu juro que em consciência você me preferirá sempre um sincero ateu (que não sou) e [sic] um católico de nome, um falso católico (que inda sou menos ainda) (ANDRADE, 1968, p. 26).

Asseguramos que a questão religiosa pode ser entendida em Mário de Andrade como algo nebuloso. O autor não é ateu, é católico, acredita em Deus, porém diz não ser um bom católico. Percebemos, de certa forma, algumas imposições equivocadas da igreja católica. Por isso, a sua afirmação de que nem todas as pessoas são iguais. Para ele é impossível acreditar que somos iguais, não importando a condição social.

No conto em questão, o autor resgata justamente isso. Há sim diferença entre as classes. Ellis e sua família não se sentem bem na casa de Belazarte, existe um hiato entre eles, que vai desde a questão financeira até cultural. Não é uma questão de preconceito, mas sim retratar o que realmente ocorre na sociedade. Esse é o foco dos contos de Belazarte. O dominado não está bem no ambiente do dominante e vice-versa. Tudo isso mostra uma sociedade onde a diferença de classes é evidente. Observemos um trecho do conto:

> (...) Estavam esquerdos, cheios de mãos, não sabendo pegar na chicra. E eu então! Qualquer gesto que a gente faz, pegar no pão, na bolacha, pronto: já é diferente por classe de

> maneira, igualzinha muitas vezes, com que o pobre pegas nessas coisas. Parece lição. A gente fica temendo rebaixar o outro e também já não sabe pegar na chicra mais (C. B., p. 92).

Percebemos que tanto o criado Ellis como sua família se sentem mal com a situação como também o narrador Belazarte. O enfoque no trecho citado é mostrar justamente que a diferença de classes na sociedade paulista era muito evidente. Nesse período, vivia-se a modernização da cidade e ficava cada vez mais visível o hiato entre as classes.

Além disso, ressaltamos que Belazarte contratou Ellis porque estava com dinheiro sobrando, assim queria ter um criado, alguém para poder mandar. Interessante que o narrador assinala que Ellis não é um bom criado, pois quebra as coisas, sai mais cedo. Contudo, permanece trabalhando na casa, uma vez que é bom ter alguém para mandar.

Também é possível pensarmos em um dado autobiográfico e entendermos Belazarte na figura de Mário de Andrade e sua mãe cujo nome não é mencionado como a verdadeira mãe do autor. Isso porque, em algumas cartas, Mário diz não ser muito adepto da religião. Todavia, frisamos que esse dado não pode ser comprovado com tal veracidade, temos apenas um indício uma vez que estamos analisando um texto ficcional narrado sob a focalização de um narrador em primeira pessoa. Dessa forma, tem-se a propensão a conduzir a narrativa para um viés específico. Embora seja sabido que na narrativa epistolar Andrade deixa muitos indícios de que o que escreveu na ficção remeteria à sua realidade, em carta a Augusto Meyer em 29 de agosto de 1931, Mário comenta sobre um livro de contos que irá lançar. Esse livro é *Os Contos de Belazarte*, vale à pena verificarmos as considerações feitas:

> Quanto a livro meu, talvez de este ano um livro de contos. Coisa velha, escrita ainda em linguagem forçadamente brasileira, mas inédita na grande maioria. Gosto bem de dois dos contos, e a linguagem se justifica tal como está porque são contos contados por um indivíduo, é pois bem fala, e não linguagem literária, o Belazarte. Um bocado virtuosístico como estilo, mas os contos me parecem humanos. Aliás quase todos são acontecidos – o que si não valoriza o livro, me dificulta muito julga-lo porque reconheço nele comoções minhas, que eu vivi (ANDRADE, 1968, p. 93).

Mencionamos que talvez seja possível identificar o autor na figura de

Belazarte e sua família, no caso a mãe. Aliás, como o autor disse, algumas histórias foram impressões suas vividas e outras não. A leitura pelo caráter autobiográfico tem indícios nos escritos das cartas.

O conto “Túmulo, túmulo, túmulo” também suscita uma discussão sobre a amizade. Antes da morte do filho de Ellis, Belazarte faz considerações sobre a amizade, dizendo que ela também pode ser de interesse ajutório. Observemos esse trecho:

> Existe, só que mais bonito que no amor, porque interesse está longe do corpo, é mistério da vida espiritual. Depois, amor... É inútil os pernósticos estarem inventando coisas atrapalhadas pra encherem o amor de trezentas auroras- boreais ou caem no domínio da amizade, que também pode existir entre bigode e seios, ou então principiam subtilizando os gestos físicos do amor, caem na bandalheira. Observando, feito eu, amor de sem-educação, agente percebe mesmo que nele não tem metafísica: uma escolha proveniente do sentimento que a babosa recebe de um corpo estranho, e sem seguida furrum-fum-fum. A força do amor é que ele pode ser ao mesmo tempo amizade (ANDRADE, 1947, p. 91).

No trecho acima ficam bem claras as ideias do autor sobre a amizade. Entretanto, deve-se salientar que essa amizade pode ser tão forte confundindo-se com amor. Na verdade, quer-se dizer que o sentimento do amor pode existir também entre pessoas do mesmo sexo, sem desejo carnal. Por isso, pode haver amor entre Ellis e Belazarte. O querer bem uma pessoa do mesmo sexo, também é uma maneira de expressar amor. Talvez fosse esse o sentimento de Ellis por Belazarte. O nosso narrador contratou Ellis como um criado. Todavia, isso se transformou também em amizade. Amizade de ajutório como o próprio narrador assim o declarou. Com essa afirmação o narrador deixa nas entrelinhas que Ellis via em Belazarte um amigo sempre disposto a lhe dar a mão, a lhe prestar serviços, como se fosse um conselheiro. Aliás, Belazarte assim se intitula, alguém com mais experiência que pode dar conselhos, que sabia as coisas. Para Jaime Ginzburg a aproximação de Belazarte e Ellis pode ser entendida como,

> A comparação, no caso, não tem como objetivo apenas distinguir, mas na verdade aproximar amizade e amor, indiciar a presença de sentimentos amorosos ambivalentes por dentro da própria amizade. A relação entre patrão branco e criado negro, contrariando os princípios da dominação patriarcal, é

> levada a ponto da entrega do primeiro ao desejo pelo segundo, suspendendo a rigidez do segundo (GINZBURG, 2003, p. 43).

Com a citação de Ginzburg constamos que o conto permite refletir sobre a fronteira entre amor e amizade, como salientamos anteriormente. Também se deve frisar que a relação entre Ellis e Belazarte pode ter sido invertida, uma vez que o patrão é que passa a satisfazer os caprichos do empregado quando este está doente. Mais uma vez é importante citar Ginzburg,

> Embora a aproximação afetiva entre Belazarte e Ellis nunca chegue a se realizar plenamente, todo o conto é estruturado em perspectiva melancólica, indicando a dificuldade de Belazarte de aceitar a perda de seu amor. A morte de Ellis, da esposa Dora e da criança, indicada metonimicamente no título, leva Belazarte a um abandono solitário. Essa melancolia se deve à afetividade homoerótica, inaceitável para a cultura patriarcal do início do século XX, e nunca inteiramente assumida pelo protagonista. Essa afetividade põe em suspensão a rigidez da hierarquia racial, acentuando, contra a tendência reificadora da época, que insistia em tratar negros como objetos de mercado, a importância humana de Ellis para a vida de Belazarte(GINZBURG, 2003, p. 43)

As considerações feitas por Ginzburg são possíveis de serem entendidas, uma vez que essa melancolia de Belazarte aparece no conto, a partir do momento em que surge o casamento do criado. Aliás, antes de falar em casamento, Ellis era visto por Belazarte como sendo portador de uma incrível beleza. A partir do momento em que se casa, sua beleza vai se apagando. Inclusive lhe surgem dois caroços no rosto. Tem-se a impressão de que o casamento foi a degradação de Ellis. Assim, como a sua beleza parece desaparecer diante dos olhos de Belazarte.

A importância humana de Ellis é frisada na citação de Ginzburg e bastante clara no conto. O criado considera o patrão como um amigo, e solicita a sua ajuda constantemente. Além disso, essa relação de domínio de Belazarte sobre Ellis é muito clara. Ele quer ter um criado porque está com dinheiro e precisava ser preto. Temos uma forte influencia da época que via o negro como uma mercadoria, único que servia como criado. Contudo, no conto, a afeição de Belazarte e de Ellis não fica clara. A narrativa dá a entender nas entrelinhas que o patrão tinha uma amizade que virará amor. Já comentamos

anteriormente, que pode ser realmente amizade e não desejo carnal, uma vez que nada fica claro.

Outro dado relevante no conto é o modo como Belazarte informa as mortes das personagens. No início do conto, o narrador nos informa que quando as desgraças começam parecem que não querem parar. “Eu sempre falo que a gente deve ser enérgico, nunca desanimar, que se entregar é covardia, porém quando a coisa desanda mesmo, não tem vontade não tem paciência que faça desgraça parar” (C. B., p. 81). Essa informação contida nas primeiras linhas da história antecipa o seu fim trágico, ou melhor, a degradação da família de Ellis.

No momento em que a mulher de Ellis morre, Belazarte apenas comenta, número um, quando morre o filho, número dois, e quando morre Ellis, número três. A tragédia já estava anunciada desde o início da narrativa. Se pensarmos no título do conto, essa afirmação se comprova, uma vez que temos a repetição da palavra túmulo três vezes, sentenciando que teremos realmente três mortes no conto. A repetição de palavras no título também ocorre no conto “Caim, Caim e o resto”. Entendemos isso como um recurso da oralidade para chamar a atenção do leitor para o desfecho do conto. No conto “Caim, Caim e o resto”, temos duas mortes, duas traições, a primeira do irmão Tino, a segunda de Aldo. Ambas as mortes foram a partir de brigas, embora não se saiba o motivo pelo qual brigaram.

Com isso, elucidamos a estruturação da narrativa. Como estamos diante de um texto que tem um caráter oral, o nosso narrador procura reforçar que a história a ser narrada é verdadeira. Na verdade, a intenção é garantir veracidade àquilo que virá. Conforme Ivone Daré Rabello,

> O contador duplicado- Belazarte e seu ouvinte/escritor - , que vive reparando nas coisas e dessas observações tira lições da vida, vai buscar seus casos no espaço-limite que configura nossa modernidade com atraso. (…) Quem conta-reconta, ou quer estar próximo do universo daqueles que, pauperizados,sem letras nem cidade, construíam, a face da nossa perversa modernidade e protagonizavam as cotidianas tragediazinhas da modernização (RABELLO, 1999, p. 22).

A história do criado Ellis e sua degradação foi uma dessas tragédias

menores que cresceram junto com a modernização das cidades. A tônica do livro de Andrade é essa, as pequenas mazelas da população, dos excluídos, as tragédias familiares identificam a sociedade brasileira. Entretanto, não podemos confundir narrativa oral com o texto marioandradeano. Os contos de Belazarte são criações do autor recriadas a partir de eventos e acontecimentos urbanos que poderiam ter acontecido no âmbito real. Segundo Marilúcia Mendes Ramos no texto *Identidade nacional e nacionalismo estético em contos de Mário de Andrade*

> (...) nos textos do autor, como a forma do texto apresenta-se num projeto estético que re-apresenta, dentro de seus limites, a realidade da tradição oral, das manifestações típicas da coletividade: sintomas de cultura para utilizarmos a nomenclatura do próprio Mário de Andrade. Uma literatura que tome esses elementos das tradições espalhadas pelo Brasil é denominada por Câmara Cascudo como literatura oral, entretanto, o que Mário produz é literatura moderna com elementos da oralidade (RAMOS, 2009, p.71)

Dessa forma, comprovamos que o texto marioandradeano recria literalmente o texto oral; é como se o autor desse a sua cara para o acontecimento da oralidade, ou seja, o autor cria um narrador com experiência de contador, e Belazarte, é esse elemento da oralidade. No entanto, o modo de organização da narrativa será totalmente da narrativa que iremos chamar de erudita, isto é, a narrativa marioandradeana. Essa narrativa exige um leitor atento, como já mencionamos em nosso segundo capítulo, e preocupa-se em evidenciar a nação.

Também é possível dizer que o texto marioandradeano permite mais de uma focalização, se pensarmos na construção narrativa do conto “Túmulo, túmulo, túmulo. Uma das possibilidades é a do narrador Belazarte narrando o que sucedeu consigo. Outra é ver a narrativa sob a perspectiva do negro Ellis. Além disso, o livro *Contos de Belazarte* com a frase de abertura dos outros contos “Belazarte me contou” esconde um outro narrador que irá descrever o que o Belazarte lhe informou, remetendo à técnica do conto oral, para reforçar o que foi dito na citação acima. Para encerrarmos é apropriado citar o que diz a professora Marilúcia Mendes Ramos em seu artigo sobre a produção de Andrade,

> Percebemos, no interesse deste modernista pela tradição, pela oralidade, pelo folclore, enfim, por tudo que o auxiliasse a localizar os aspectos de nossa consciência nacional, a inspiração fervorosa não só de sua obra como literato, pesquisador e brasileiro, mas o mote de toda sua vida pública. Com isso, a tradição oral é muito presente na estética de sua escrita, na sua proposta de releitura artística da nação (RAMOS, 2009, p. 70)

CONCLUSÃO

Ao falarmos em Modernismo, o nome de Mário de Andrade sempre é lembrado. Com ele também vem a ideia de identidade nacional, de nacionalismo, de cultura, de folclore. Cada um desses termos citados suscita muitas discussões e com certeza renderia novas teses. Falar de tudo isso quando estudamos Andrade é um projeto mais que ousado, é uma abertura de um leque, é jogar poeira no infinito.

Assim, procuramos ao longo de nossa pesquisa traçar algumas diretrizes para o estudo do autor. Primeiro iniciamos delimitando nosso *corpus*, a contística foi escolhida por se tratar de textos que apresentam uma diversidade maior de assuntos. Estudar o conto também é um desafio, uma vez que existem inúmeros teóricos e contistas que procuram defini-lo, sendo Mário um deles. Não foi nossa pretensão focar, eleger uma teoria do conto, já que não há consenso sobre isso. Nosso foco foi estudar a narrativa curta, denominada de conto, em Mário de Andrade para saber com ele entendeu o conto brasileiro moderno.

Retomando os apontamentos do primeiro capítulo de nossa pesquisa, fica claro que, para o autor de *Primeiro Andar,* o conto deve ter uma estrutura breve. Isso não é novo, se pensarmos que Poe já dizia a mesma coisa também. Contudo, é possível dizermos que talvez a grande contribuição de Mário de Andrade para o conto brasileiro moderno tenha sido o uso da narrativa curta para afirmar a identidade, não tanto no plano nacional, mas no plano mais restrito do subúrbio paulistano. Os contos marioandradeanos focalizam problemas desse subúrbio, são histórias do quotidiano do povo, do imigrante simples, da periferia da cidade grande, com suas pequenas, mas profundas desgraças.

Se lembrarmos de como eram os contos brasileiros antes de Mário de Andrade, o autor representou um avanço para a Literatura. Até então o contista mais conceituado era Machado de Assis. Seus contos são verdadeiras obras-prima que problematizam a sociedade do Rio de Janeiro do final do século XIX

e do início do século XX e as suas máscaras. Vale à pena revermos um pouco da evolução do conto brasileiro a fim de entendermos o quanto Mário de Andrade foi importante e inovou o conto moderno.

O gênero conto no Brasil passou a existir a partir do Romantismo, pode-se dizer que a partir da segunda metade do século XIX. Segundo Edgar Cavalheiro, na obra *Evolução do conto brasileiro* (1954), Joaquim Norberto de Souza e Silva pode ser considerado o pai do conto no Brasil com a narrativa "As duas órfãs", de 1841.

Por volta de 1830 começam a circular, na imprensa cotidiana, produções que podem ser classificadas como contos. Barbosa Lima afirma "que o conto se divulgou no Brasil como um gênero autônomo, no período de influência romântica. Seus primeiros escritores foram os melhores jornalistas da época*"* (In: COUTINHO,1986, p.6). Herman Lima, no artigo *Evolução do conto*, na obra *A Literatura no Brasil* (1986*)*, de Afrânio Coutinho, diz que estes primeiros contos eram uma espécie de mescla entre a crônica e o conto. Para o autor o primeiro conto seria "A caixa e o tinteiro", de Justiniano José da Rocha, publicado no jornal *O cronista*, em 26 de novembro de 1836. Entretanto, Barbosa Lima assinala que é somente em 1838 que foi publicado realmente o primeiro conto com as características que o conhecemos. Este texto teve como título "Um sonho", e sua autoria[15] é atribuída a Justiniano José da Rocha.

Pode-se afirmar que o conto brasileiro tenha se consolidado como expressão literária a partir da segunda fase do romantismo. Fábio Lucas considera Álvares de Azevedo com a obra *Noite na Taverna (1855)* o primeiro marco do conto no Brasil. Herman Lima afirma que as histórias que compõem *Noite na Taverna* "obedeciam já aos requisitos duma composição depurada, de plano definido e proporções equilibradas a despeito da delirante concepção das suas personagens e de suas situações em permanente paroxismo" (In: COUTINHO, 1986, p. 47). Após esta fase, temos o nome de Bernardo Guimarães, que, segundo Herman Lima, foi o precursor do conto regionalista, principalmente com o conto "A dança dos ossos".

[15] Os autores publicavam em jornais e abreviavam seus nomes, eram impressas apenas as iniciais. Por isso, em alguns não foi possível atribuir a autoria.

Em seguida a Bernardo Guimarães surge o grande nome do conto brasileiro, Machado de Assis. Machado, responsável por consolidar o gênero no país, tanto pela temática, quanto pelo estilo ou pela técnica. Conforme Lima,

> A predileção de Machado de Assis firma-se como se nota desde os seus inícios literários, sendo interessante lembrar o que a seu respeito **(do conto)**[16] dizia ele, em 1873: ' É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que muitas vezes é credor (In:COUTINHO,1986, p.49).

Da escola Parnasiana surge o nome de Aluísio de Azevedo com os contos "Heranças" e "A serpente", carregados de dramaticidade. Deste mesmo período se destacam os nomes de Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida entre tantos outros[17]. Os contos desse período caracterizavam-se por descrições minuciosas, intrigas variadas e enfocavam a psicologia de uma personagem. O final, via de regra, era imprevisto. Dessa época podemos dizer que os contos, de certa forma, não mantinham uma uniformidade, ou seja, "raramente um deles se aparentar com outro, não fosse num que outro cacoete de estilo" (In: COUTINHO, 1986, p. 50). Na verdade, cada conto parnasiano mantinha o estilo de seu autor.

Um destaque foi Artur Azevedo com os livros *Contos possíveis* (1889), *Contos fora da moda* (1894), *Contos efêmeros* (1897) e *Contos Cariocas* (1928). Nas palavras de Herman Lima, o conto "Plebiscito" "é uma página de psicologia e de alegre sátira, digna de figurar em qualquer literatura*"* (In: COUTINHO,1986, p.51). O conto de Azevedo é caracterizado por Lima como conto psicológico com ambiente universal e sem compromisso com a paisagem local.

Outro tipo de conto que predominou na produção de quase todos os estados de nosso país foi o conto regional. O nome de destaque deste período foi Afonso Arinos com as obras *Pelo sertão* (1898) e *Histórias e Paisagens* (1921). Outros autores o seguiram como Valdomiro Silveira, Simões Lopes

---

[16] Grifo nosso

[17] Para maiores esclarecimentos sobre outros nomes importantes do conto deste período consultar o texto Evolução do Conto, de Herman Lima, In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/ UFF, 1986, v. VI.

Neto e mais adiante Monteiro Lobato. Este último foi um verdadeiro mestre do conto regional, “pela originalidade de suas criações, pelo imprevisto das imagens, pelo vigor do estilo caldeado numa língua de longo trato com os clássicos da mais pura fonte portuguesa, a que se mistura o saboroso linguajar do caboclo paulista” (In: COUTINHO, 1986, p. 52). O conto regional foi muito difundido e, como afirmamos anteriormente, em quase todos os estados brasileiros temos algum contista regional. Optamos em citar apenas alguns.

Antes de iniciar o modernismo temos alguns autores os quais podem ser considerados pré-modernistas, são eles Lima Barreto e João do Rio. Barreto destacou-se por tematizar a vida suburbana do Rio de Janeiro. Herman Lima destaca como precursor do conto modernista Adelino Magalhães com os livros *Casos e impressões* (1916), *Visões, cenas e perfis* (1918) e *Tumulto da vida* (1920). Após Adelino, Herman Lima cita Mário de Andrade e Antonio de Alcântara Machado.

Para Lima, a contística de Andrade só se revelou com a sua última obra de contos, *Contos Novos* (1947), publicados postumamente. Segundo o teórico, o autor modernista só consolidou-se como verdadeiro contista ao nível de Machado de Assis nesta obra, na qual “atinge a genuína ciência de dizer e de contar” (In: COUTINHO, 1986, p.54).

Após esse panorama do conto no Brasil constatamos que o gênero antes de Mário de Andrade era bem diferente do estilo do autor modernista. O grande ícone foi Machado de Assis, com textos que retratavam a sociedade como vimos anteriormente. O conto marioandradeano deu voz aos excluídos, aos dominados. Seu estilo de escrita conciso sempre sugere muito mais que está escrito, aliás, percebemos que o texto mais breve, com poucas descrições exige mais do leitor, convida a preencher as entrelinhas. Assim é o conto do autor. Antes dele, os contos tinham muitas descrições, até criticavam a sociedade, mas não se pensava na pesquisa estética, bandeira do modernismo e que está nos contos marioandradeanos. Não temos o resgate da tradição e a busca pela identidade nacional.

Além disso, as personagens do autor modernista são extremamente densas, revelando a sua psicologia. Nada acontece por acaso. Andrade foi aperfeiçoando a construção das personagens em sua narrativa. Podemos acompanhar isso ao longo de nossa pesquisa. Se lembramos da personagem Eva, vemos que a sua descrição física é bastante simples, mas por outro lado, o autor revela um pouco de sua personalidade. Contudo, o mais importante nesse primeiro livro de contos do autor é enfatizar a sua crítica à imitação do modelo europeu. Eva representa isso, o desejo de enfatizar um sentimento de brasilidade.

Já em *Contos de Belazarte* a perspectiva é outra. Aqui temos um narrador que se utiliza do recurso da oralidade para discutir inclusive algumas questões de identidade e também de abandono social, se pensarmos em Paulino do conto "Piá não sofre? Sofre". Sabemos que não era comum na literatura esse tipo de temática, Lobato fez isso no conto "Negrinha", todavia a perspectiva é outra, já que se trata de uma narrativa que tematiza a escravidão. Já o conto de Andrade mostra o menino que foi esquecido por todos, renegado. Aliás, as personagens desse livro todas têm uma peculiaridade: estão à margem da sociedade, são excluídos. Pode-se dizer que é possível perceber uma evolução na construção da personagem, pois muitas apresentam densidade psicológica.

Contos Novos é o momento em que o autor realmente adquire aquilo que a crítica chamou de perfeição formal. Suas personagens são densas, iniciam o conto de uma forma e chegam ao seu final de outra forma, como o 35 do conto "Primeiro de maio" ou Albino de "O poço". Essa densidade que procura refletir o humano nos seus mais baixos instintos não era comum na literatura brasileira antes de Mário de Andrade.

Além disso, o conto marioandradeano ambienta boa parte de suas ações no subúrbio paulistano e, isso é mais uma inovação na contística, pois dá voz aos excluídos, a um segmento de gente simples da qual fazem parte os imigrantes, ou seus descendentes, como já comentamos. Ao fazer isso, o autor modernista traz uma nova experiência para o conto moderno. Imaginamos que este vá tematizar apenas a cidade e os efeitos sociais de sua modernização.

Não obstante, o conto focaliza a psicologia dessa gente simples. Isso irá provocar várias discussões, como a busca pela identidade nacional e pela nossa origem.

Quanto à linguagem, realmente após a análise de quase todos os contos marioandradeanos é possível dizer que ela representou uma inovação. Se no primeiro livro parecia artificial, com o passar dos anos ela foi sendo consolidada, pelo tom coloquial tanto que o “pra”, o “si” e tantas outras já se incorporam perfeitamente aos contos. Na verdade, como a intenção do autor é focar o povo e suas mazelas, nada mais normal que utilizar realmente a fala popular. Como o próprio Mário diz: “abrasileirar a língua”.

Dessa forma, nossa hipótese foi confirmada e assinalamos que Mário de Andrade entendeu o conto moderno como uma história ambientada no subúrbio, sobre a vida das classes mais desfavorecidas, em que se incluem os imigrantes italianos. A maldade de certas personagens choca o leitor, provocando um impacto, ao que Mário acrescenta o emprego de uma linguagem coloquial.

Isso que afirmamos acima pode ser constatado nas análises dos contos do livro *Primeiro Andar*, especificamente do conto “Brasília”. O personagem francês vem ao Brasil em busca da verdadeira mulher brasileira. Quando imagina que a encontra, vê que a moça também fala francês como todas as outras que frequentavam a sociedade paulista. A ironia é bastante clara, Mário já assinala isso em seus textos críticos e realmente coloca em prática nos ficcionais.

Outro ponto alto é a evolução que a narrativa desse caráter sofre ao longo da carreira do autor. Nos primeiros contos, no livro *Primeiro Andar,* ainda vemos um autor engajado com o movimento pré-modernista. Dessa forma, aparecem histórias ambientadas no meio rural, com muitas descrições das paisagens. O conto “Caso Pansudo” e “Caçada de Macuco” ilustram exatamente o que estamos argumentando. E não podemos esquecer-nos da descrição do pomar do conto “Eva”. É um ambiente rural, mas há também a crítica à sociedade paulistana pelo gosto de imitar o modelo europeu.

Já o último livro, *Contos Novos*, apresenta o amadurecimento de sua produção de contos. Neste livro, como enfatizamos em nosso primeiro capítulo, é possível focalizarmos um narrador em primeira pessoa, conduzindo a narrativa a seu modo e, muitas vezes, questionando o próprio gênero conto. Além disso, esse mesmo narrador possui traços autobiográficos do autor os quais podem ser constatados em sua correspondência e em textos críticos.

Pode-se dizer que uma das características aprimoradas por Mário de Andrade no gênero conto foi à densidade psicológica das personagens, que como já afirmamos foi evoluindo ao longo de sua produção de contos. Percebe-se claramente que os acontecimentos ao longo da narrativa trazem experiências ao personagem. Afirmamos isso pensando em Albino e 35. Além disso, o questionamento da identidade brasileira e a crítica ao modelo europeu tomam outras proporções. Um bom exemplo é o conto “Atrás da catedral de ruão”. A personagem principal é uma professora de francês que está em decadência no Brasil, pois precisa bajular moças da sociedade para sobreviver. Vemos uma mente perturbada e transtornada e é essa história que ganha proporções no conto e não o fato do mesmo ter passagens em francês.

Em vista disso podemos afirmar que o conto marioandradeano evoluiu de tal modo que apenas ironizar já não é mais suficiente. Precisa sim de um relato simples como antes, uma história aparentemente banal, não obstante carregada da densidade psicológica das personagens, algo que faça pensar, que deixe o leitor com gosto amargo na boca.

Com a realização de nosso percurso pelos contos marioandradeanos foi possível verificar como o autor considerou a ideia de leitor. Sabe-se que todo o autor produz pensando em seus leitores. Mário deixa essa afirmação bem clara em um de seus textos críticos que compõem a obra *O empalhador de passsarinho.* Com a análise de alguns contos, iniciando com “Eva” da obra *Primeiro Andar,* sinalizamos que o leitor é convidado a participar do conto. Para um melhor entendimento da narrativa é necessário ao leitor conhecer Machado de Assis e a própria história bíblica de Adão e Eva.

Porém, há algo peculiar nessa narrativa, pois temos um personagem alegórico, O Desejo. Ora ao fazer isso, a história marioandradeana incorpora procedimentos comuns às narrativas medievais, como o teatro de Gil Vicente, que também apresenta personagens alegóricos. Na verdade, o conto de Andrade é construído de modo a solicitar a presença do leitor. É como se o autor criasse a narrativa de modo a deixar o leitor em meio a um labirinto. O bom leitor fará as relações e encontrará a saída do labirinto. Outros, não tão bons assim, abandonarão a leitura no meio do caminho.

Com essa afirmação queremos argumentar que os contos marioandradeanos, além de terem evoluído no seu modo de narrar, como já afirmamos, envolvem o leitor através densidade psicológica das personagens. Também é sabido que toda a história que prioriza a concisão exige muito do leitor. Muitas das inferências que são possíveis de fazer nos contos do autor modernista exigem um leitor atento e afinado com a literatura. Lemos Mário de Andrade e nas suas entrelinhas há o diálogo com textos bíblicos, com Machado de Assis, com Gil Vicente, entre tantos outros. Caso o leitor não seja tão bom conhecedor de literatura, ou não seja um bom leitor, a leitura do texto marioandradeano será ingênua e superficial.

Com isso, queremos assinalar que a leitura dos contos do autor de *Losango Caqui* é densa, assim como são as suas personagens. Aqui seria interessante relembrar um verso de um poema do autor: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”. As narrativas de Andrade nos permitem múltiplas associações; contudo, para que isso aconteça é necessário estar disposto a fazer o que Iser chama de jogo do texto. Se não se quiser participar do jogo do texto, será melhor não ler o autor modernista, pois a riqueza de seus textos está nas inferências que a leitura permite, que preenche as lacunas sugeridas pelas narrativas. Retomando as palavras já citadas de Henry James “a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas” (JAMES, 2003, p. 160, Apud: CADEMARTORI, 2009, p. 45).

Elucidamos também em nossa pesquisa que o autor de *A escrava que não é Isaura* utilizou em seus contos, como recurso narrativo, a oralidade. Em

análise dos contos que compõem a obra *Contos de Belazarte* vemos que a criação do narrador Belazarte é um recurso narrativo. Quando o autor apresenta essa técnica, a finalidade é deixar o texto mais próximo do leitor. A impressão que temos é estarmos ouvindo a história da boca de Belazarte bem ao nosso lado. Nas palavras da professora Ivone Daré Rabello,

> Belazarte indicia o claro – escuro da discussão intelectual em finais da década de 20, cujas tonalidades definitivas só aparecerão na década de 30. E, sobretudo, desenha com nitidez o perfil de um Mário de Andrade que buscava a representação literária daquilo que de fato significava a modernização do país. Suas experiências técnicas e formais em vários gêneros articulavam-se cada vez mais organicamente ao projeto estético-ideológico e à noção de compromisso intelectual que sabia a importância ética de seu trabalho num país em que sob as máscaras do mito ingênuo, ocultavam-se contradições (RABELLO, 1999, p. 29).

Com a citação acima de Rabello, inferimos que a utilização de um recurso da oralidade, como o narrador Belazarte, faz parte do projeto nacionalista do autor. Técnica essa que foi aprimorada em *Contos Novos,* como vimos no decorrer de nossa pesquisa. Lá, o narrador em primeira pessoa, tem algo que Belazarte não tem: o apelo psicológico, a densidade da visão de Juca. Belazarte conduz a narrativa como um verdadeiro contador de causos das camadas populares, embora os causos dele sejam marcados pelas tristeza e pela melancolia.

Ao utilizar como técnica narrativa um narrador contador, o autor está mais uma vez aproximando o mundo narrado do mundo de leitor. Isso é feito com a intenção de tornar o texto literário mais próximo de quem vai lê-lo. Como a proposta marioandradeana é tematizar a camada mais popular da sociedade, a linguagem utilizada é extremamente simples. Além disso, vêm à tona os problemas do subúrbio paulistano. Assim, mais uma vez tem-se a discussão da identidade nacional. Podemos constatar tudo isso no conto “Caim, Caim e o resto” através das personagens Aldo e Tino.

Sabemos que os dois irmãos cantam canções italianas, leem o jornal *Fanfulha*, hábitos esses típicos da cultura italiana, incorporados por eles ao seu modo de viver no Brasil. No momento em que eles assimilam tais atos, a questão da identidade vem à tona. Os dois já fazem parte da população de

nosso país. Para isso, os irmãos assimilam elementos da memória coletiva, para usarmos a expressão de Maurice Halbwachs.

A memória coletiva representa as ações e fatos de uma coletividade que guardamos. Identificamo-nos com alguma coisa que ficou em nosso passado, e isso ativa a memória coletiva, mesmo que o sujeito não tenha vivido aquela situação. O fato de ler o jornal *Fanfulha* e cantar a canção italiana remete às pequenas ações que fazem sentido para a existência dos irmãos no Brasil.

Também foi possível constatar que a técnica narrativa utilizada por Andrade de um narrador contador é uma espécie de performance, ideia essa de Paul Zumthor. Com isso, o texto aproxima-se mais do leitor a fim de conquistá-lo e aproximá-lo das tristes histórias que serão apresentadas. Talvez uma forma de garantir veracidade às narrações.

Dessa forma, devemos enfatizar que a contística do autor segue os mesmos princípios do restante de sua obra, ou seja, a afirmação do nacionalismo; para isso ela utiliza, nos contos, determinados procedimentos para marcar a sua brasilidade, um modo de contar típico de um determinado grupo (mais localizado, no caso das histórias do subúrbio paulistano), mas que também remetem a uma visão nacionalista mais geral, através do filtro pessoal do autor, responsável por uma certa visão pessimista e melancólica presentes nos contos.

Além disso, Mário também concebe o conto a partir do que já era inerente à teoria do conto, seguindo as concepções de Poe principalmente – onde se encontram a brevidade, a tensão, a concisão do tempo, os personagens e o efeito sobre o leitor. E há também o nacionalismo da linguagem – reprodução da fala coloquial, espontânea do povo.

O conto marioandradeano reflete o humano, mostra a triste vida dos dominados, daqueles que ficaram à margem da sociedade, como nos contos de *Belazarte,* ou a mente perturbada de Mademoiselle, em “Atrás da catedral de Ruão”. Tudo isso é feito com o propósito de definir a identidade nacional. Os contos de Mário expressam igualmente os princípios básicos do modernismo:

“o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 2000, p. 258).

Esses três princípios que foram a base do movimento modernista estão muito claros na obra marioandradeana. A pesquisa estética foi revelada através da inserção dos costumes, crenças e cultura do povo nas narrativas. Já a atualização da inteligência artística foi vista no modo de narrar, nas técnicas narrativas que o autor utilizou, na sua renovação do conto brasileiro. E, por último, a consciência criadora nacional também é vista no entendimento que o Mário tinha do conto como uma das expressões da identidade nacional.

Dessa forma, encerramos o percurso pelos contos marioandradeanos com a certeza de que estudamos apenas uma pequena parcela de textos do autor. Para quem foi e ainda é “trezentos-e-cincoenta”, ainda temos muito a investigar. Por ora, cabe mais uma vez citar o pensamento de Mário num trecho de uma carta para Osvaldo Elias Xidieh,

> Mas si alguma coisa eu consegui ser nessa vida foi porque fui professor e ganhei a vida nas horas vagas, ao passo que escrevi minhas coisas e nelas trabalhei nas horas úteis. A consciência do artista deve ser essa. O segredo do homem está em botar tanto nas horas vagas como nas úteis, a mesma paixão e a mesma honestidade (ANDRADE, 1968, p. 145).

Referências

ALVIM, Zuleika M. F.. *Brava gente*!: os italianos em São Paulo 1870-1920. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 189 p.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins,[s.d.].

_____. *Primeiro Andar*. São Paulo: Editora Piratininga, 1932.

_____. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Martins Editora, 1947.

_____. *O empalhador de passarinho*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Contos Novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira.* 6.ed. Belo Horizonte:Itatiaia, 2000.

ANDRADE, Mário de; LOPEZ, Telê Ancona. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. 6.ed. São Paulo: Global, 1988.

ANDRADE, Mário de; PROENÇA, Ivan Cavalcanti; LINS, Álvaro. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Mário de; FERNANDES, Lygia. *Mário de Andrade escreve*: cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.

ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade & outros en*saios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 2.

AUGÉ, Marc. *O sentido dos outros*: atualidade da antropologia. Trad. Francisco Manoel da Rocha Filho. Petrópolis: Vozes, 1999.

BATISTA, Jorge Ney Alves; MARTINS, Edson Soares. *O sexo dos Tizius*: erotismo e representação de gênero em Túmulo, Túmulo, Túmulo, de Mário de Andrade. II Seminário Nacional de Práticas Culturais. Disponível em: http://itaporanga.net/genero/gt2/14.pdf

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. IN: *Textos escolhidos*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional.*2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BISTOL, Mercier Press. *The short story*.[s.l.]: [s.ed.], 1972.

BITTENCOURT, Gilda. *O conto Sul-Rio-Grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo***.** 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Cultura bra*sileira: temas e situações. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembrança dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura*: para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte: Autentica, 2009.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e espaço comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986. Vol.VI.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução***.** Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções Culturais, 1999.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil*?. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A casa & a rua*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: _____. Ensaios. São Paulo: Art

Editora, 1985.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*: globalização, pós-modernismo e identidade. Trad. Carlos Eugenio M. de Moura. São Paulo: SESC, 1997.

FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. *Linguagem, identidade e memória social:* novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENCA, Domício Filho (org). *O livro do Seminário Nestlé de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: LR editores, 1983.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto***.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GINZBURG, Jaime. A crítica da sociedade patriarcal em Mário de Andrade. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 39-45, jul/dez, 2003.

GOBBI, Márcia. Conhecer infâncias brasileiras: meninos e meninas em contos de Mário de Andrade. *Revista Múltiplas Leituras*, São Paulo, v.3, n.1, p. 70-85, jan./jun. 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto***.** São Paulo: Ática, 1985.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A, 2005.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 103-133.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda***.** 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo***.** 2.ed. rev. e ampl. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1988.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade*: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLASSEN, Kátia. Falar de meninas: uma leitura de Mário de Andrade. *Cadernos da Escola de Educação e Humanidades*. São Paulo, n.03, p. 01-13,2006.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica do modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 17.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Introdução. IN: *Os precursores do conto no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LIMA, Herman. Evolução do conto. IN: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986. Vol.VI.

LIMA, Herman. *Variações sôbre o conto***.** [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura, 1952.

LINARES, Luis Barrera & PACHECO, Carlos (Org). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. IN: PROENÇA, Domício Filho (org.) *O livro do Seminário Nestlé de Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: LR editores, 1982.

MACHADO, Madalena. Subjetividade coextensiva em O peru de Natal. <Disponível em: WWW.palpitar.com.br> Acesso em: 09/02/2010.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*: 1916-1945. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência:* Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: USP, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos*: imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice*.; a study of the short story. London: Macmillan & Co. Ltda. 1963.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. *Subúrbio e modernização*: os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade. São Paulo, 2008. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC 13 a 17 julho 2008 .

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. *Nacionalismo no novo mundo* (orgs). Trad. Waldéa Barcillos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto*: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

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

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POLINÉSIO, Júlia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do enco*ntro. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RAMOS, Marilúcia Mendes; ALVIM, Fernando José da Silva. Identidade nacional e nacionalismo estético em Contos de Mário de Andrade. *REVELLI-Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG – Inhumas*, Goiás, v.1, n.1, p. 65- 79, mar. 2009.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SARAIVA, António José. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas* – o pós – colonialismo e a emergencia das nacoes de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

VAN NOSTRAND, Albert D. (org.) *Antología de crítica literária*. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

VERÍSSIMO, Érico. *Fantoches e outros contos*. 14.ed. São Paulo: Globo, 1997.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória*: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo