

DANIELA DE ERITO-CANO

***PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS EM CONTOS NOVOS,
DE MARIO DE ANDRADE***





1910001191



DANIELA DE BRITO CANO

PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS EM *CONTOS NOVOS*,
DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Instituto de
Educação, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, campus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de mestre em Letras (Área de
concentração: Literatura Brasileira)

Orientador:
Prof. Dr. Jamaci Angelo Cutra

São José do Rio Preto - 2003

DANIELA DE BRITO-CANO

PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS EM *CONTOS NOVOS*,
DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, campus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de mestre em Letras (Área de
concentração: Literatura Brasileira)



Orientador:
Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

1.191/03

São José do Rio Preto - 2003

B869-34 Am
B862 p

80206000

Brito-Cano, Daniela de .

Procedimentos discursivos em Contos novos de Mário de Andrade /
Daniela de Brito-Cano . – São José do Rio Preto : [s.n.], 2003
103 f. ; 30 cm.

Orientador: Ismael Ângelo Cintra

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Andrade,
Mário de, 1893-1945 – Contos novos – Crítica e interpretação. I. Cintra,
Ismael Ângelo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81).09



Agradecimentos

A Mãe, por ser parte única da minha vida e por me mostrar o quanto é importante a educação.

A Celeste, pela compaixão, veloz e por cuidar de mim desde sempre.

Ao Israel, pela ajuda, do no início do meu curso.

A Raquel, pela amizade e força inspiradora e inspiradora.

A Juliana, por ser uma vida em comum e pela amizade do Abstracto.

Ao Prof. Raul, pela amizade e força inspiradora e inspiradora sempre.

Ao Gilberto e a Ana, pela amizade e força inspiradora e inspiradora sempre.

Ao professor André e as professoras Roxana e Rosa Maria, pela amizade e força inspiradora e inspiradora sempre.

Aos funcionários da UFRJ e da Pós-Graduação, pela ajuda e apoio.

Aos meus pais, que me ensinam todos os dias o significado e o valor da vida;

Ao Ricardo, que compartilha intensamente sua vida comigo;

meus grandes amores.

RESUMO

Agradecimentos

À Nádia, por ser parte única da minha vida e por me mostrar o quanto é importante a diferença.

À Celeste, pela cumplicidade valiosa e por caminhar de mãos dadas comigo.

Ao Ismael, pela orientação na busca do conhecimento.

À Raquel, pela amizade e força inspiradoras e imprescindíveis.

À Juliana, por nossas vidas em comum e pela elaboração do Abstract.

Ao Prof. Raul, pela presença encorajadora e amiga sempre.

Ao Gilberto e à Angélica, pelos inúmeros favores e conselhos preciosos.

Ao professor Antônio Manoel e às professoras Roxana e Rosa Maria, pelas sugestões enriquecedoras.

Aos funcionários da Biblioteca e da Pós-Graduação, pela ajuda e atenção.

CANO, Daniela de Brito. *Procedimentos Discursivos em "Contos Novos", de Mário de Andrade*. 2003. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras – concentração em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

R E S U M O

A obra *Contos Novos*, de Mário de Andrade, é objeto deste estudo, que visa analisar a construção dos contos, por meio dos processos de composição acionados pelo discurso narrativo, em sua relação com as nove histórias que constituem o livro, apontando, desse modo, as técnicas e os registros utilizados pelo autor, que evidenciam sua maturidade artística, uma vez que esta obra é tratada como o ponto mais alto de sua produção como contista. Mário de Andrade, em *Contos Novos*, é o artista completo que julga indispensável para que a arte seja alcançada e o seu conto assuma a legitimidade de quem o compõe. Para isso, desenvolve na prática a idéia que tinha de técnica pessoal, resultado do seu espírito renovador e do material de sua arte, a palavra. E, realizando uma luta intensa com as técnicas de invenção ao tratar das narrativas de *Contos Novos*, conquista a maturidade artística.

Palavras-chave: Mário de Andrade – Contista – *Contos Novos* – análise do discurso da narrativa – técnicas e registros – maturidade artística.



CANO, Daniela de Brito. *Discursive Procedures in "Contos Novos", by Mário de Andrade*. 2003. 103 p. Dissertation (Master's degree – Brazilian Literature) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

A B S T R A C T

The masterpiece "Contos Novos", by Mário de Andrade, is the object of this study which aims at analyzing the construction of its tales. In order to do so, through the narrative discourse, it will be activated the composition processes, which are related to the nine stories found in the book mentioned above. This way, we intend to point out the techniques and the registers used by the author, which prove how mature his writing is. In fact, the tale writer reached the highest point in his production, with this masterpiece. Mário de Andrade, in "Contos Novos", judges it necessary to be a complete artist, so that the art can be accomplished and his tale can assume the authenticity of the person who wrote it. In order to do so, the author develops, in his writing, the idea he had about personal technique, which is a result of his renewed spirit, as well as the material of his art: the word. And, by struggling, intensely, with the invention techniques, whenever dealing with the narratives of the book, the author came to artistic maturity.

Keywords: Mário de Andrade – Tale writer – *Contos Novos* – Narrative discourse analysis – techniques and registers – artistic maturity.



**"A INSPIRAÇÃO É QUE É SUBCONSCIENTE, NÃO A CRIAÇÃO.
EM TODA CRIAÇÃO DÁ-SE UM ESFORÇO DE VONTADE."**

MÁRIO DE ANDRADE

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 - Em torno do discurso da narrativa: Bremmond e Genette.....	20
1.1. Mapa das seqüências narrativas bremmondianas.....	20
1.2. Discurso da narrativa genettiana.....	26
2 - Em busca do tempo vivido.....	38
2.1. Carência: “Tempo da Camisolinha”.....	39
2.2. Experiência: “Vestida de Preto”.....	43
2.3. Manipulação: “O Peru de Natal”.....	47
2.4. Recompensa: “Frederico Paciência”.....	53
2.5. O resultado da trajetória	59
3 - Assalto em três perspectivas.....	61
3.1. Assalto Coletivo: “O Ladrão”.....	61
3.2 Assalto Cívico : “Primeiro de Maio”	66

3.3. Assalto = Seqüestro: “Atrás da Catedral de Ruão”.....	72
--	----

3.4. Visão comparativa.....	77
-----------------------------	----

4 - Abismo em duas visões possíveis.....	80
--	----

4.1. Esgotamento: “O Poço”.....	80
---------------------------------	----

4.2. Estranhamento: “Nelson”.....	86
-----------------------------------	----

4.3 Leitura em paralelo.....	92
------------------------------	----

Considerações Finais.....	94
---------------------------	----

Bibliografia	98
--------------------	----

INTRODUÇÃO

Mário de Andrade se enquadra entre aqueles que imprimiram no cenário artístico nacional a marca da modernidade. Virtuoso por ser um dos mais completos pesquisadores do folclore e da linguagem nacional, e cujo labor era impregnado pela necessidade de abraçar dados formadores da identidade brasileira, impôs à prosa e à poesia o resultado dessa incessante busca mediante, por exemplo, a incorporação da linguagem coloquial e o uso do experimentalismo estético, sem poupar esforços em romper com o convencionalismo.

Resultaram, desse trabalho de inovação, obras de suma importância para o modernismo e para a literatura brasileira como: *Paulicéia desvairada* (1922); *Losango cáqui* (1926); *Lira paulistana* (1945); *Amar, verbo intransitivo* (1944); *Macunaíma* (1928), entre outros.

Observa-se que muitas obras do autor, como os seus livros de contos, aparecem menos freqüentemente no cenário literário brasileiro, proporcionando um número menor de pesquisas. Um exemplo é *Contos Novos*, livro que vem ganhando o destaque merecido, uma vez que é o resultado de um trabalho artístico elaborado e cuidadoso.

Dentre os muitos estudos dedicados à obra de Mário de Andrade, é importante destacar, no âmbito do conto, três dissertações de mestrado: *Mário de Andrade contista* (1980), de Maria Célia de Almeida Paulillo; *A Caminho do Encontro* (1991), de Ivone Daré Rabello; e *A Modernidade em Contos Novos: a identidade do herói em formação* ((2001), de Madalena Aparecida Machado. Além de três ensaios: “Mário e o Cabotinismo”, de Anatol Rosenfeld; “Narrativas Curtas”, de João Pacheco, e “Um contista bem contado”, de Telê Ancona Lopez.

Tais estudos despertaram interesse, pois tratam, de alguma forma, do contista Mário de Andrade, em *Contos Novos*. Sendo assim, tornaram-se aliados da trajetória de análise adotada para o trabalho.

Maria Célia Paulillo demonstra alguns aspectos temáticos da maturidade artística do autor em *Contos Novos*, a partir da análise de *Os Contos de Belazarte*, usando ainda como referência a obra *Primeiro Andar*. A partir desse trabalho, Maria Célia escreveu: “as narrativas da maturidade artística, os *Contos Novos*, revelam maior depuração compositiva e estilística. Através de uma diversificação de temas e registros literários, o livro parece acolher as principais correntes ficcionais que marcaram a literatura brasileira das décadas de 30 e 40” (1980, p.01). Porém, em sua pesquisa não trata profundamente de tais registros e técnicas, uma vez que seu objeto de estudo é a obra *Os Contos de Belazarte*:

Os *Contos Novos* assinalam uma sensível mudança na postura do autor frente à criação literária. O cerne do livro não é mais a especificidade nacional, presente em Belazarte através do enfoque dos novos segmentos sociais que emergiam nos bairros fabris paulistanos e da criação de um estilo narrativo a partir da fala e da arte do nosso povo. (1980, p.02)

Ao tratar do último livro de contos de Mário, ela ainda afirma que foram escolhidas algumas narrativas que julgou serem as mais representativas, sem a preocupação de uma análise integral da obra. Dessa forma, estabelece paralelos entre os contos “Nelson” e “O Poço” (paralelo escolhido também para integrar o capítulo 4, “Abismo”), apontando o antagonismo e o isolamento vividos pelos personagens das narrativas, e entre os contos “Primeiro de Maio” e o “Ladrão”, apontando para o sentimento de solidariedade existente em ambos, concluindo:

é possível detectar certa unidade nos *Contos Novos*. Ao longo das nove narrativas que compõem o livro, vemos a recorrência de dois temas (o grifo é nosso), à primeira vista antagônicos, mas na verdade duas faces de uma única medalha. O primeiro é o que fala de uma existência de totalidade, em que o homem vivesse numa vibrante harmonia, sempre em coesão consigo mesmo e a vida: a natureza, o trabalho, os outros homens.

O segundo trata de uma realidade irremediavelmente dividida, solitária e prosaica. De fato, esses dois temas configuram-se, quase sempre, de forma imbricada, um pressupondo o outro. (Paulillo, 1980, p.75)

E, ainda, na 16ª edição de *Contos Novos*, a autora escreve um texto introdutório, intitulado “Contos da Plenitude”, no qual afirma que “um dos motivos mais freqüentes - quase um “leit-motiv” - nos *Contos Novos* é a fixação de certas ocasiões singulares em que as personagens rompem momentaneamente a crosta da rotina e vivem uma experiência de profunda participação no mundo” (1996, p.75), como será apontado no capítulo 3, “Assalto”.

Convém frisar que Paulillo não analisa dois contos: “O Peru de Natal” e “Atrás da Catedral de Ruão”, uma vez que, como já foi mencionado, não é feita uma análise global da obra.

Ivone Daré Rabello, por sua vez, centraliza-se em *Contos Novos*, mas realiza um estudo dos procedimentos técnicos-literários muito ligado à psicanálise, à psicologia. Pode-se dizer que há uma leitura baseada em Freud, Lacan, entre outros, embora haja um estudo secundário dos procedimentos técnicos e estilísticos:

Essas tensões entre compromisso ético, estético e técnico na obra de Mário de Andrade são tema fecundo de muitos outros trabalhos. Aqui foram apenas esboçadas (o grifo é nosso) porque nos norteiam para compreender um momento do trajeto desse artista, especificamente em *Contos Novos*. Nesta obra, elas estão expressas também em um estilo. (1991, p.69)

A Caminho do Encontro é um trabalho, como afirma Rabello, em que se pode ver que:

Mário é contador/criador de Juca e de todos os outros narradores de *Contos Novos*. Sua matéria é dar representação a esse momento de identificação do eu com o outro, ambos cindidos, por meio de uma técnica pessoal, compreendida também como ‘um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura’. Em *Contos Novos* essa matéria que o

limita é a palavra organizada em conto, o que faz pressupor que o mundo narrado se delimite nessa forma 'indefinível, insondável, irredutível a receitas' que cada artista realiza a seu modo. (1991, p.194)

É pertinente ressaltar que a mesma abordagem, utilizada na tese de Ivone Daré Rabello, é retomada em dois artigos publicados por ela: "Os Bastidores vêm a cena: uma leitura de "O Ladrão" de Mário de Andrade" e "Histórias de um Mário Pouco Celebrado".

Em *A Modernidade em Contos Novos: a identidade do herói em formação*, Madalena Machado afirma que "interessa compreender o homem - herói moderno - delineado por Mário de Andrade em seus contos" (2001, p.01), porque :

é da vida do homem que se ocupam estas narrativas, que trazem como emblema um sujeito disposto a refletir sobre o seu estar no mundo de maneira a levá-lo a viver uma experiência mais profunda, ou seja, sair de repente de sua cotidianidade opressora, como ocorre na caça ao ladrão, no segundo conto do livro. (2001, p.11)

Para a autora, o herói das narrativas nasce em Juca (narrador dos contos em primeira pessoa) e, em seguida, Juca se manifesta nos outros personagens dos contos em 3ª pessoa, como "Nelson" e "Primeiro de Maio": "Dentre as várias possibilidades interpretativas que o livro nos oferece, uma delas sugere o perfil de um só homem que vai sendo traçado na trama das nove narrativas curtas compiladas nos *Contos Novos*" (2001, p.86).

Machado apresenta um herói cabotino, comum aos tempos modernos, tempos de esfacelamento do "eu" e das relações que envolvem o homem. Para tanto, analisa os procedimentos utilizados pelo autor em três contos: "Vestida de Preto", "Tempo de Camisolinha" e "O Peru de Natal".

Por ser dessa forma, os *Contos Novos* são narrativas modernas porque tratam do homem com seus problemas e tentam entendê-lo na sua complexidade sem, entretanto, tomar-lhe a voz, deixando o homem e/ou a *persona* narrativa, muitas vezes o mesmo personagem presente em contos diferentes, expressar-se com sua carga de valores e sentimentos, o que perfazem marcas da modernidade do texto andradino. (Machado, 2001, p.87)

Afirma ainda que:

Mário de Andrade, na produção minuciosa de *Contos Novos*, trabalha a palavra acreditando ter a atividade artística a função de libertar o homem mediante o conhecimento da própria essência do ser. Dentro desta perspectiva, os personagens deste último livro de contos espelham indivíduos esfacelados buscando sua humanização, seja no meio social amplo, ou no restrito círculo familiar. Dessa angústia decorrente do estar no mundo, Mário encontra a aspiração do artista, vale dizer, a utilidade de sua obra: “o amilhoramento político-social do homem” (ANDRADE, s.d., p.255). (Machado, 2001, p.86)

Anatol Rosenfeld também se refere a *Contos Novos*, realizando uma leitura temática e afirmando que “de certa forma, todos os contos poderiam ter o título “Atrás da Catedral de Ruão”. Todos eles focalizam o *derrière* da fachada” (1976, p.196), pois todos tratam do mascaramento e desmascaramento do homem, como pode ser confirmado:

O próprio autor determinou a seqüência dos contos e trabalhou-os longamente. Distingue-os uma unidade profunda, ao ponto de todos eles parecerem variações de um só tema (o grifo é nosso): o tema do homem disfarçado, do homem desdobrado em ser e aparência. (Rosenfeld, 1976, p.193)

Após realizar uma leitura das três obras de contos de Mário de Andrade, *Primeiro Andar*, *Os Contos de Belazarte* e *Contos Novos*, a fim de apresentar as três etapas da contística do autor, a embrionária, a de noviciado modernista e a definitiva, João Pacheco conclui:

Em *Contos Novos* estão algumas das melhores páginas do escritor. Sem perder a cor e o movimento, a espontaneidade e a vibração, a linguagem limpa-se de aparas, depura-se, mantendo, contudo, o tom brasileiro, que lhe é consubstancial. (Pacheco, 1970, p.104)

Em “Um contista bem contado”, Telê Ancona Lopez também estabelece uma leitura em paralelo entre os três livros de contos do autor, afirmando:

Se continua um Belazarte debruçado sobre a dor dos desfavorecidos, não logra a síntese capaz de essencializar a trama, concentrando o conto na célula dramática como em “O Poço”, “O Ladrão”, “Nelson”, “Primeiro de Maio” ou “Atrás da Catedral de Ruão”, nos *Contos Novos*. Nesses, a denúncia advém da própria construção (o grifo é nosso). (Lopez, 1996, p.88)

A autora encerra fazendo uma sugestão:

Dentro dessa crônica moderna, feita de três tempos e quatro contos - “Vestida de Preto”, “O Peru de Natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo de Camisolinha” - é interessante reatar a sincronia para melhor sentir Juca Belazarte, que no último título se desdobra em “eu”, na narrativa em primeira pessoa.(...) E aí está, em *Contos Novos*, um protagonista em que também se dissolve Mário de Andrade e a autobiografia primorosa e proustianamente pincelada. Quem quiser, pode variar a ‘rayuela’, intervindo na ordem, ao ler as quatro narrativas. (1996, p.90-91)

Considerando a afirmação de João Pacheco de que, em *Contos Novos*, estão as melhores páginas de Mário de Andrade, a proposta deste trabalho é realizar uma leitura que intervém na ordem das quatro narrativas, como sugere Telê Ancona Lopez; realizar, ainda, a leitura de “Atrás da Catedral de Ruão” e “O Peru de Natal”, que Maria Célia Paulillo não realiza, além da leitura dos outros contos que constituem a obra, a fim de observar a construção dos mesmos, por meio dos processos de composição acionados pelo discurso narrativo, em sua relação com as histórias presentes em *Contos Novos*.

Para tanto, todos os textos tratados aqui serão imprescindíveis, dada a importância de uma visão que os complete, pois, como é possível observar, há muitas análises que se baseiam na psicanálise ou no conteúdo temático oferecido pelas narrativas, acentuando o interesse e a necessidade de realização de um estudo que se fixe mais no discurso em *Contos Novos*, obra tratada como o ponto mais alto da produção do autor como contista.

A partir dessa constatação, acreditamos justificar-se a iniciativa de analisar exaustivamente o discurso em *Contos Novos*, selecionando todos os contos do livro, a fim de evidenciar os aspectos predominantes da obra para, posteriormente, apontar as técnicas e os registros utilizados por Mário de Andrade, que evidenciam sua maturidade contística, uma vez

que essa obra foi publicada postumamente, em 1947. No livro, encontra-se um esquema contendo doze contos, dos quais oito estão em versão definitiva, três inacabados e “Nelson”, que deveria sofrer emendas. No entanto, dos doze contos propostos, apenas nove entraram na edição publicada (os oito em versão definitiva e “Nelson”). A obra é o resultado de uma construção demorada, de um processo de elaboração minucioso que se estende por um longo período de tempo até obter sua versão final, colocando o autor na posição de construtor do discurso.

E, a respeito do gênero que constitui as narrativas, no ensaio “Contos e contistas”(1955, p.05), Mário de Andrade teoriza: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Assim, o próprio título da obra já antecipa o que será tratado em suas páginas.

Entretanto, Mário não é um descobridor de contos, mas da forma do conto, “indefinível, insondável, irredutível a receitas”, como já o anuncia no primeiro parágrafo que dá início a *Contos Novos*: “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” (1996, p.19).

Em sua aula inaugural de um curso universitário, em 1938, intitulada “O artista e o artesão” e que abre o volume *O baile das quatro artes* (1963), desenvolve a idéia da técnica pessoal, que parece constituir o núcleo fundamental da sua própria estética em *Contos Novos*, uma vez que o seu conto não é apenas inspiração e sentimentalidade, é algo mais, é trabalho, é arte.

Para Mário de Andrade, “existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça” (1963, p.11). Em literatura, o material é a palavra e o autor acredita que é necessário conhecer “os processos, as exigências, os segredos do material” (1963, p.12) com o qual se trabalha para que se possa ser um verdadeiro artista.

Segundo Mário, o artista precisa ter uma atitude estética, precisa pesquisar sobre o material, como parece fazê-lo ao levar dezoito anos para finalizar um conto, como “Frederico Paciência”, e não dispor apenas de um desejo vaidoso de ser artista.

Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. (1938, p.32-33)

Além disso, a outra região da técnica que considera indispensável é a “solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do ‘talento de cada um’, embora não seja todo ele” (1963, p.15). Ao artista, cabe a consciência artística, única atitude que deve “orientar e coordenar a criação” (1963, p.27).

Resumindo, afirma que a técnica de fazer obras de arte é constituída por três manifestações: o artesanato, aprendizado do material com o qual se faz a obra de arte; a “virtuosidade” (1938, p.14), o conhecimento da técnica tradicional; e o talento de cada um, a solução pessoal que cada artista encontra ao realizar a obra de arte. Para ele, a técnica pessoal é essencial e “cada qual terá que procurar e achar a sua, pra poder se expressar com legitimidade” (1938, p.25).

Portanto, o artista verdadeiro deve apresentar “uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito a obra de arte em si, uma obediência ao artesanato”(1963, p.31), define Mário de Andrade que, como afirmou Mário Neme, “viveu sempre na inquietação da procura, e na insatisfação – que é a boa marca do artista.” (1990, p.109).

E Mário de Andrade foi um artista como ele o supunha, como ele o conceituava. Assim, observa-se a consciência teórica que esse grande autor tinha ao estabelecer critérios e, principalmente, ao segui-los em sua prática de escritor.

É possível, ainda, observar que o Mário de Andrade de *Contos Novos* é o artista completo que julga indispensável para que a arte seja alcançada, e o seu conto assume a legitimidade própria de quem o compõe, uma vez que tal gênero, como aponta Alfredo Bosi, é uma narrativa curta que “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção”

e “o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção” (1997, p.07).

Aliás, Henrique Alves afirma: “Dentre as ilhas que configuram a personalidade de Mário de Andrade criador, a do conto é talvez a mais importante e a mais discutida pela contribuição de seu sentido renovador”(1983, p.57), afinal:

o conto, gênero literário dos mais difíceis, encontrou em Mário de Andrade cultor rigoroso. Na verdade soube colocar categoria em suas estórias. Estórias contadas com palavras que tem sabor, colorido, expressão, novidade e, em consequência, têm tudo para se eternizar. (1983, p. 61)

De acordo com Alves, Mário de Andrade procurou consolidar o gênero, “basta atentar para as datas de composição dos “Contos Novos” para se ver até que ponto levou ele suas preocupações de artesão consciente as responsabilidades do ofício” (1983, p.62), concluindo: “Artesão do conto, deu-lhe limpidez e clareza de forma, categorizando-se como autêntico mestre, oferecendo em suas histórias ‘a graça e a sutileza psicológica do melhor Machado de Assis’”(1983, p.65).

E, nas palavras de Cavalcante Proença (1971, p.344), “seus contos atingem uma condensação poética que os situa entre os melhores de nossa literatura, em todos os tempos”.

Finalmente, para Mário de Andrade, “o papel verdadeiro do artista seria cantar as dores profundas, vindas da grandeza de viver, porém só seria válido e possível no momento em que houvesse a fraternidade como prática estabelecida” (Lopez, 1972, p.248), o que ele parece ter realizado nas narrativas de *Contos Novos*, como procuramos mostrar neste trabalho, que tem, como já foi apontado, o objetivo de observar a construção do seu discurso narrativo. Para isso, os contos foram analisados separadamente e, depois, agrupados, de acordo com os aspectos discursivos em comum que apresentam.

O primeiro passo será, para sustentar a metodologia usada nas análises, apresentar uma súmula dos conceitos operatórios utilizados, inspirados, sobretudo, nos

teóricos Claude Bremond e Gérard Genette. O segundo passo do trabalho será constituído pelas análises, divididas em três blocos.

No primeiro bloco, realiza-se um incursão pelas quatro narrativas em primeira pessoa, “Vestida de Preto”, “O Peru de Natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo de Camisolinha”, na tentativa de esclarecer aspectos importantes na trajetória de Juca, protagonista de todas elas.

No segundo, há uma análise dos contos “O Ladrão”, “Primeiro de Maio” e “Atrás da Catedral de Ruão”, que se aproximam, pois em todos eles os heróis realizam busca semelhante.

E, no terceiro bloco, há uma leitura em paralelo, realizada entre os contos “O Peco” e “Nelson”, uma vez que os protagonistas parecem sofrer um processo de apagamento.

No encerramento, apresentamos nossas considerações finais a respeito dos procedimentos representativos da arte narrativa de Mário de Andrade, tal como aparece em *Contos Novos*, obra que ostenta não só a sua maturidade contística, mas toda a exuberância do escritor no pleno domínio da sua técnica.

1- EM TORNO DO DISCURSO DA NARRATIVA: BREMMOND E GENETTE

Para a realização das análises, recorreremos, preferencialmente, a duas teorias: à de Claude Bremond, desenvolvida em *A Lógica dos Possíveis Narrativos* (1971), voltada sobretudo para a trajetória do herói. E também à teoria de Gérard Genette, exposta em *Discurso da Narrativa* (1979), no que diz respeito aos aspectos discursivos que envolvem o narrador: Tempo, Voz e Modos Narrativos.

1.1. Mapa das seqüências narrativas bremondianas

Ao propor sua abordagem, Claude Bremond, no ensaio *A Lógica dos Possíveis Narrativos*, aponta dois âmbitos que devem ser levados em consideração no estudo da narrativa: o do universo das ações narradas (nível narrativo - da história = o que é contado) e a análise das técnicas de narração (nível discursivo - do discurso = o modo de contar). A sua preocupação é com o primeiro nível. A de Genette, como veremos, é com o segundo.

Partindo de uma leitura crítica da teoria de Propp, procura traçar uma espécie de mapa das possibilidades lógicas da narrativa, trabalhando com seqüências e não com funções, como Propp o fazia.

Inicialmente, aponta as mudanças que se impõem: primeiro, **átomo narrativo** ou **unidade mínima** é a função de Propp, aplicada às ações e aos acontecimentos que, agrupados em seqüência, constituem uma narrativa. Segundo, **seqüência elementar** é o agrupamento de três funções, correspondentes às três fases obrigatórias de todo processo: uma função que abra a possibilidade de um processo: acontecimento a prever (virtualidade); uma

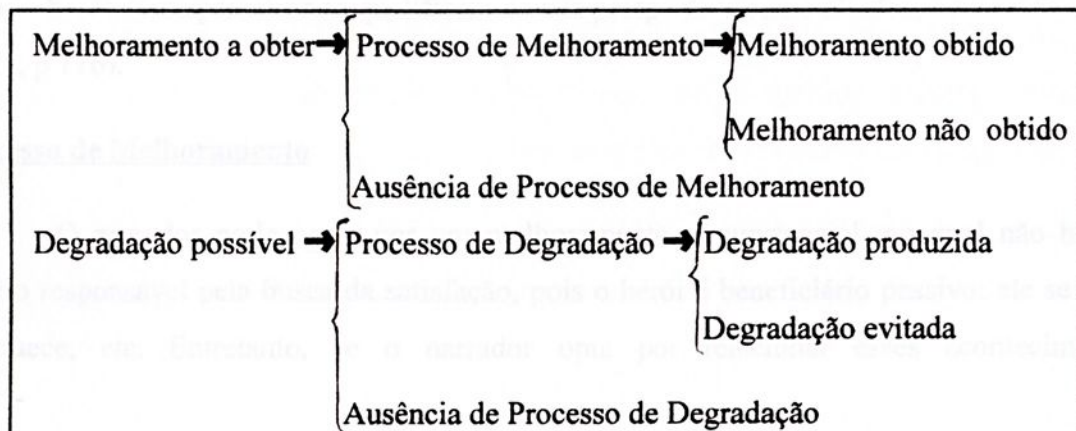
função que transforme esta virtualidade (conduta) em ação; uma função que feche o processo (resultado esperado).

Diferente de Propp, para quem há uma seqüência obrigatória de função para função, Bremmond mostra que cada função abre uma alternativa, o que oferece ao narrador a liberdade de fazê-la passar à ação ou mantê-la em estado de virtualidade.

As modalidades de combinação das seqüências elementares para formar as **seqüências complexas** são: **encadeamento sucessivo** – a seqüência elementar, atingindo o seu termo, cria uma situação nova, que se torna por sua vez ponto de partida de uma outra seqüência, encadeando-se de “ponta a ponta” com a primeira; **encaixe** – uma seqüência elementar, para atingir seu fim, pode necessitar da mediação de uma ou várias seqüências; **emparelhamento** – um acontecimento preenche duas funções.

Bremmond, dessa forma, afirma que “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1971, p.113). Se não há seqüência de acontecimentos não existe narrativa, existe somente descrição, dedução ou efusão lírica. Se não existe unidade de ação, existe somente cronologia e não narrativa. E os acontecimentos que constituem a narrativa têm que ter uma relação com um projeto humano, pois só assim recebem significados.

Assim, segundo favoreçam ou contrariem tal projeto, os acontecimentos da narrativa podem-se classificar em dois tipos fundamentais: **melhoramento e degradação**, como ilustra o quadro abaixo (Bremmond, 1971, p.113):



São três as modalidades pelas quais o melhoramento e a degradação se combinam um com o outro na narrativa: **junções narrativas**, a narrativa pode alterar, num ciclo contínuo, fases de melhoramento e degradação, o que é necessário, pois se no início há uma falta, uma carência, é preciso que algo aconteça para que a narrativa evolua, para que ocorra uma modificação, que pode se dar através do melhoramento ou da degradação.

É mais apropriado, neste caso, o melhoramento, porque o início de um processo de degradação não é o estado deteriorado, que só pode melhorar, mas o estado ainda razoavelmente satisfatório, que só pode ser deteriorado. Assim, o estado ainda razoavelmente deficiente, como o exemplificado, serve de início para o começo de um estado de melhoramento.

Outro modo de combinação é o **encaixe**: o fracasso de um processo de degradação ou de melhoramento em andamento ocorre devido à introdução de um processo inverso que o impossibilita de chegar ao seu final, à sua conclusão.

E há, também, o **emparelhamento**: os mesmos acontecimentos não podem se caracterizar como processo de melhoramento ou degradação ao mesmo tempo e na sua relação com um mesmo sujeito. Isto só é possível se o acontecimento atingir simultaneamente sujeitos movimentados por interesses contrários: a melhoria de um coincide com a degradação do outro.

Tais considerações envolvem a negação dos conceitos de herói e de vilão, dados como formas de identidade dos personagens. De acordo com Bremmond, “cada agente é seu próprio herói. Seus parceiros se qualificam na sua perspectiva como aliados, adversários, etc” (1971, p.116).

Processo de Melhoramento

O narrador pode optar por um melhoramento circunstancial, no qual não há um sujeito responsável pela busca da satisfação, pois o herói é beneficiário passivo: ele se cura, enriquece, etc. Entretanto, se o narrador opta por relacionar esses acontecimentos

espontâneos a outros, como o enriquecimento causado por um prêmio da loteria, podem-se apresentar diferentes tipos de melhoramento.

Um deles pode ser causado pela **intervenção de aliado**, que tem uma **tarefa a cumprir**. Essa mudança processa o surgimento de dois novos papéis: o do **aliado**, sujeito que age em benefício do herói; e o do **adversário**, causador do estado de insatisfação do herói.

O narrador pode apenas citar a realização da tarefa ou pode escolher desenvolvê-la. Para tanto, aponta a natureza do obstáculo e os recursos usados para eliminá-lo. Esses recursos podem faltar ao sujeito e a verificação dessa ausência é igual a um processo de degradação que se denomina **problema a resolver**, que pode acontecer de dois modos: as coisas se ajeitam sozinhas ou um sujeito assume a responsabilidade de repará-las.

A ajuda do aliado resulta de uma espécie de troca de serviços cuja forma pode ser: **associado solidário**, ambos têm interesses comuns; **devedor**, aliado recebeu algo do beneficiário no passado; **credor**, aliado oferece ajuda na intenção de ganhar algo no futuro.

A intervenção do aliado é fruto de um **pacto implícito** ou de uma **negociação**, que preferimos, no âmbito deste trabalho, chamar de **manipulação**. Ambos regem a troca de serviços e garantem a contrapartida dos serviços prestados. Já a eliminação do adversário ocorre através de estratégias organizadas por iniciativa de um agente e pode ser realizada de duas formas: **pacífica**, através da negociação, o agente tenta convencer o adversário a desistir de colocar obstáculo a seus projetos; ou **hostil**, o agente causa um dano ao adversário, é a **agressão**.

No entanto, através da agressão, o agente causa o dano que requer uma atitude de proteção. Se o adversário tem bons recursos de proteção, a agressão assume a forma de **cilada**, que é fazer com que o agredido, em vez de se proteger, colabore com o agressor.

A cilada desenvolve-se em **trapaça** que, se obtiver sucesso, gerará o **erro da vítima**. Em seguida, o agente **explora a vantagem adquirida** sobre o adversário desarmado.

Trapacear é, ao mesmo tempo, dissimular o que é e simular o que não é, em um parecer verdadeiro capaz de conseguir a confiança do outro.

Há três tipos de trapaceira: simula-se uma situação em que existe a ausência de relacionamento real entre trapaceiro e vítima (trapaceiro finge não estar presente); simulam-se “intenções pacíficas” (trapaceiro propõe uma aliança); simulam-se “intenções agressivas” (vítima se protege do ataque imaginário e não se defende contra a agressão real) (Cf. Bremmond, 1971, p.125).

Ocorre, em seguida, a **atividade retribuidora**: “a recompensa do serviço prestado e a vingança do prejuízo sofrido” (Bremmond, 1971, p.126). O retribuidor ou é um recompensador ou um punidor. Os contratos se garantem de qualquer modo através do retribuidor: a todo favor equivale uma recompensa e todo malfeito merece um castigo.

O processo de melhoramento conquistado desenvolve um estado de harmonia que pode assinalar o fim da narrativa. Se escolher prosseguir, o narrador instaura um programa de degradação.

Processo de Degradação

Pode ser causado simplesmente por circunstâncias infelizes, como má sorte, doença, ou pela iniciativa de um agente responsável, um homem, um animal, um objeto. Este objeto pode ser o próprio personagem (que comete um erro), um agressor, um credor de dívida anterior ou devedor futuro, em benefício do qual o personagem se sacrifica.

Os principais tipos de degradação são: **por erro cometido**, há interpretação errada ou ingênua das coisas; **por pagamento de um aliado credor**, pagamento de uma dívida; **por agressão sofrida**, e **por castigo recebido**.

Há mecanismos de reparação específicos para cada degradação sofrida, como a do erro, que se caracteriza por uma tarefa cumprida ao contrário. Consiste, ainda, não na

infração da regra, mas na ilusão de poder transgredi-la impunemente. Induzido ao erro, o agente coloca em ação meios opostos àqueles necessários para chegar ao resultado esperado.

O elemento que move o erro é a “cegueira” que exige um modo de proteção próprio: **advertência**, que previne o erro, ou **cinismo**, que desfaz o erro. Aqui pode estar o fim da narrativa. Para prosseguir, o narrador precisa instaurar um processo de melhoramento, dentre os quais se destaca a **realização de tarefa**, pela qual o agente restaura, por mérito próprio, a harmonia.

A degradação pode acontecer também quando há a **obrigação** de sanar uma dívida. Essa obrigação pode resultar de um pagamento de dívida contraída em função de melhoramento obtido com ajuda de aliado. O agente devedor pode não quitar a dívida, tentando escapar, rompendo o contrato, negociando a dívida ou provocando uma agressão. Além disso, pode não conseguir fugir à sua obrigação e a cumprir, por escolha ou não. De qualquer forma, instaura-se sua degradação, que pode marcar o fim de sua trajetória.

Todavia, se o narrador preferir dar continuidade à narrativa, pode escolher, dentre as diversas formas de melhoramento, a transformação do cumprimento do dever em **sacrifício meritório**.

O sacrifício se caracteriza pela conduta voluntária a fim de adquirir um mérito ou uma recompensa. Quando o aliado presta serviço gratuitamente, há o sacrifício, que exclui proteção e merece sanção positiva, sob a forma de recompensa.

A degradação por **agressão sofrida** consiste em uma atitude que cause dano. Para atingi-lo, o inimigo pode agredir diretamente ou usar manobras que levem a degradação, como conduzir ao erro, colocando o agente em uma cilada, ou criar uma obrigação, para que o agente tenha que cumpri-la. Ou, ainda, o agressor manipula a vítima a cometer um erro para exigir depois a execução do contrato.

O agredido pode proteger-se: fugindo, negociando ou replicando. Se a proteção não é eficaz, o dano é causado e o estado de degradação que resulta daí pode encerrar a narrativa. Se o narrador continuá-la, pode abrir uma fase de **reparação de dano**, usando as

modalidades de melhoramento já vistas. Porém, existe uma forma específica de reparação: **vingança ou castigo**.

Na perspectiva de um retribuidor, a agressão torna-se um dano a ser punido. Na perspectiva do castigado, a ação punitiva torna-se uma ameaça de degradação e o retribuidor vira agressor. Dos modos de proteção que se apresentam para o justificado, o mais importante é a negociação, pois supõe que o retribuidor renuncie ao cumprimento de sua tarefa. A negociação visa à desqualificação de qualquer um dos três agentes envolvidos: da vítima, do retribuidor e do culpado. A degradação que resulta do castigo, caso ele ocorra de fato, pode assinalar o término da narrativa, caracterizada pela oposição Malfeito/Castigo.

Entre os processos de melhoramento que o narrador pode eleger para continuar a narrativa, há a **reparação: penitência**, que se caracteriza como um processo misto: o melhoramento é obtido por sacrifício. Após o malfeito (tentativa de melhoramento demeritória), seguido de um castigo (degradação), o agressor busca a penitência (degradação meritória) com tentativa de reabilitação (melhoramento).

Fecha-se aqui o circuito da narrativa: melhoramento - degradação - reparação, mas abre-se “a possibilidade de degradações seguidas de reparações novas, segundo um ciclo que se pode repetir indefinidamente” (Bremmond, 1971, p.133).

1.2. Discurso da narrativa genettiana

Para o teórico e crítico francês Gérard Genette (1979), a palavra **narrativa** é usada sem que exista uma preocupação com sua ambigüidade e, talvez, algumas dificuldades da narratologia surjam a partir da ausência de uma denominação mais objetiva. Por isso, aponta a necessidade de se diferenciar este termo sob três noções diferentes.



A primeira noção dada à palavra narrativa é a mais comum: “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (Genette, 1979, p.23).

Em uma segunda noção, narrativa:

designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. ‘Análise da narrativa’ significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, lingüístico ou outro, que dele nos dá conhecimento. (Genette, 1979, p.24)

E uma última noção, provavelmente a mais antiga, segundo o teórico, designa narrativa como o “ato de narrar tomado em si mesmo” (Genette, 1979, p.24).

Entretanto, a análise do discurso narrativo implica o estudo das relações entre esse discurso e os acontecimentos que relata e, também, entre esse mesmo discurso e o ato que o produz, real ou ficticiamente. E, desse modo, Genette denomina **história** como o significado ou conteúdo narrativo; “**narrativa** propriamente dita, o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e **narração**, o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da relação real ou fictícia na qual toma lugar” (1979, p.25).

Para o teórico, a história e a narração:

só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo, não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo, e porque é proferido por alguém, sem o que não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere. (Genette, 1979, p.27)

Com base nas distinções entre história, narrativa e narração, o autor propõe que se faça a análise do discurso narrativo a partir de três classes de determinações: tempo -

relações temporais entre narrativa e história; modo - forma e graus de “representação” narrativa; e voz - relações entre narração e narrativa e entre narração e história.

- Tempo

Os três primeiros capítulos do *Discurso da Narrativa* (1979), de Genette: Ordem, Duração e Frequência, tratam da questão temporal.

No primeiro, são tratadas as relações entre a “ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (Genette, 1979, p.33). Refere-se a “pseudo” porque o texto narrativo tem uma temporalidade tomada metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura, ou seja, a sua temporalidade discursiva só pode ser “calculada” de forma aproximada, enquanto a temporalidade da história pode ser “calculada” pelos marcos temporais que o narrador vai eventualmente deixando.

Para o autor, anacronias narrativas são formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa, e essas dissonâncias solicitam, implicitamente, a existência de um ponto de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história, ponto este chamado grau zero. Genette ressalta, ainda, que as anacronias são antigas na tradição literária, ou seja, não são criações recentes, modernas.

Dentre as possibilidades de anacronias, há duas distintamente estabelecidas: **prolepse**, “toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”, e **analepse**, “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (Genette, 1979, p.38). A prolepse, a antecipação, na tradição narrativa ocidental, é menos freqüente que a analepse, o “flash-back”. Aliás, na narrativa em primeira pessoa, cabe bem a antecipação pelo próprio aspecto retrospectivo, que permite que o narrador faça referências ao futuro e ao presente.

Além da analepse e prolepse, há outros dois tipos de ocorrência: a **elipse**, uma lacuna temporal, que consiste na supressão de um segmento diacrônico, e a **paralipse**, elipse lateral, que não oculta um momento, como a elipse, passa ao lado de um determinado dado, ou seja, omite um dos elementos que constituem a situação num período coberto pela narrativa.

Todas essas discordâncias, como sugere Genette, devem ser observadas a partir de dois elementos: alcance - momento da história em que a narrativa se interrompe para ceder lugar à anacronia, e amplitude - duração da história recoberta pela anacronia.

O segundo capítulo do *Discurso da Narrativa* trata de mais um aspecto temporal fundamental: a duração de uma narrativa e da história que se conta. Entretanto, não é um trabalho simples, uma vez que por nada se pode medir a duração de uma narrativa, assim, “há, pois, que renunciar a medir as variações de duração em relação a uma inacessível, porque inverificável, igualdade de duração entre narrativa e história”(Genette, 1979, p.86).

A isocronia de uma narrativa pode ser definida, de uma forma incondicional, como uma constante de velocidade, sem comparar a sua duração e a da história que se conta. Assim, a narrativa isocrônica (grau zero) seria uma narrativa em que a duração da história e a extensão da narrativa permanecessem constantes. Porém, isso não é possível, embora se comprove que uma narrativa pode não apresentar anacronias, ela não existe sem anisocronias.

Para estudar essas variações, é necessário observar que as articulações narrativas não coincidem com as divisões da obra em capítulos e em partes repletas de números e títulos. São delimitadas pela presença de rupturas temporais e/ou espaciais representativas. E é também necessária uma cronologia interna coerente, para medir o tempo da história.

Há quatro formas primordiais do movimento narrativo: sumário, cena, pausa e elipse, caracterizadas em função da relação existente entre o tempo da história, designado por TH e o tempo da narrativa, designado por TN.

Sumário, representado por $TN < TH$, é uma abreviação temporal, “uma forma de movimento variável, que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse” (Genette, 1979, p.94). A **cena**, $TH = TN$, “realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história” (Genette, 1979, p.94), criando a ilusão de isocronia.

A **pausa**, $TN \gg TH$, trata, em geral, de passagens descritivas, que apresentam, em determinado segmento do texto, um tempo da história nulo ($TN=n$, $TH=0$). E a **elipse**, $TN \ll TH$, representa um corte no tempo da história, que fica suprimido, representando uma parte do texto praticamente nula, ou seja, um determinado tempo da história passa sem que corresponda um segmento do texto ($TN=0$, $TH=n$). Assim, define Genette: “existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo da narrativa corresponde a uma qualquer duração da história, até a absoluta lentidão que é a pausa descritiva” (1979, p.93).

O terceiro capítulo trata de um último aspecto temporal analisado pelo teórico, denominado freqüência: relações de repetição entre narrativa e diegese. Assim, um acontecimento pode produzir-se, reproduzir-se e, ainda, repetir-se.

A repetição é “uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo o que lhe pertence em específico, para conservar só aquilo que partilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma abstração” (Genette, 1979, p.114). E, em uma série de repetições, “nenhuma das ocorrências é materialmente por completo idêntica às outras, nem sequer idealmente, pelo simples fato da sua co-presença e da sua sucessão” (Genette, 1979, p.114).

Dessa forma, são propostos quatro tipos de “repetição” dos acontecimentos narrados (história) e dos enunciados narrativos (narrativa), a partir de duas variáveis: acontecimento repetido ou não, reprodução do acontecimento (enunciado) repetida ou não.

Daí, então, tem-se a **freqüência singulativa**: conta uma vez aquilo que aconteceu uma vez (1N/1H), é a narrativa “propriamente dita” (Genette, 1979, p.117). N corresponde ao discurso, à narrativa, e H corresponde à história. Essa freqüência é a mais

comum, segundo o autor. Há, também, a **freqüência singulativa anafórica**: conta n vezes o que aconteceu n vezes (nN/nH).

A **freqüência repetitiva**, por sua vez, consiste em contar n vezes aquilo que aconteceu apenas uma vez (nN/1H). E, por fim, a **freqüência iterativa** consiste em contar uma vez aquilo que aconteceu n vezes (1N/nH).

É conveniente ressaltar que, para Genette, “não é possível, portanto, caracterizar o teor temporal de uma narrativa senão considerando no seu conjunto todas as relações que vai estabelecer entre a sua própria temporalidade e a da história que conta” (1979, p.153,154).

- Modo

O quarto capítulo do *Discurso da Narrativa* refere-se ao modo narrativo que, de acordo com o teórico francês, refere-se à capacidade de “contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (1979, p.160). Há dois fatores desse regulamento da informação narrativa: **distância e perspectiva**.

Distância

Genette, inicialmente, aponta uma primeira abordagem feita por Platão (Livro III da República), na qual ele opunha dois modos narrativos: diegese (narrativa pura) e mimese (imitação). No primeiro, o poeta fala em seu nome sem querer convencer o outro que não é ele quem fala. E, no segundo, o poeta procura criar a ilusão de que não é ele (é um personagem) quem fala. A diegese é mais distante que a mimese.

A seguir, se refere à postura de Aristóteles em relação ao modo narrativo: narrativa pura e imitação são duas variantes da mimese. E, ainda, aponta como Henry James e seus discípulos tratam tal questão: usam os termos *showing* (mostrar) e *telling* (contar).

Entretanto, o autor acrescenta que a noção de *showing* é enganosa, pois nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta, porque a narração é “um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar”(Genette, 1979, p.162).

Dessa forma, aponta a necessidade de diferenciar narrativa de acontecimentos de narrativa de falas. Sobre a primeira, afirma “qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do suposto não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor” (Genette, 1979, p.163,164), concluindo que “mostrar” é uma forma de contar e que a questão fundamental parece ser a variação da “quantidade mínima de informação narrativa e a ausência (ou presença mínima) do informador, do narrador” (Genette, 1979, p.164).

Assim, a mimese define-se por um máximo de informação e um mínimo de narrador e a diegese, por um mínimo de informação e um máximo de narrador. O que sugere que a quantidade de informação está na razão inversa da velocidade narrativa (tempo) e ligada ao grau de presença da instância narrativa (voz).

Quanto à narrativa de falas, há a distinção de três possibilidades tanto no que se diz respeito ao discurso pronunciado quanto ao discurso interior: o discurso **narrativizado ou contado**, tratado como mais um acontecimento entre outros e assumido pelo narrador, que fica mais distante do personagem. **Discurso transposto**, discurso indireto e sua variante, o discurso indireto livre, que permite que o narrador aproveite da ambigüidade e fale sem se comprometer ou se inocentar completamente.

Há, também, o **discurso relatado**, igual ao pronunciado pelo personagem, é a forma mais mimética, pois o narrador finge dar a palavra ao personagem, através do diálogo e do monólogo. Inclusive, uma das inovações do romance moderno constitui-se em levar ao extremo essa mimese do discurso, diluindo a presença do narrador, obtendo-se assim o monólogo interior, chamado **discurso imediato**.

É importante não confundir o monólogo interior com o discurso indireto livre. Neste, o narrador assume o discurso do personagem e os dois se confundem; naquele, o narrador dilui-se e o personagem o substitui.

Perspectiva

É outro modo de regular a informação narrativa, que deriva da “escolha (ou não) de um “ponto de vista” (Genette, 1979, p.183). No entanto, para enfrentar uma “tipologia das situações narrativas” (Genette, 1979, p.186) é necessário articular Modo e Voz.

Ao tratar de ponto de vista, Genette prefere adotar o termo focalização, estabelecendo três tipos de perspectiva narrativa: não-focalizada ou focalização zero; focalização interna, e focalização externa.

Focalização zero é aquela em que o narrador onisciente sabe mais que o personagem ou conta mais do que o personagem sabe. Ao usar a **focalização interna**, o narrador conta o que o personagem sabe e, para isso, pode adotar uma postura **fixa** (tudo é focalizado por um personagem), **variável** (há mudança do personagem focalizado) ou **múltipla** (o mesmo acontecimento é focalizado várias vezes por diferentes personagens). E, ao contar menos do que o personagem sabe, o narrador assume a **focalização externa**.

Há variações de focalização durante uma narrativa, ou seja, não há uma mesma focalização em todo o texto. Além disso, focalização e ponto de vista se referem a visão adotada na narrativa. Entretanto, há ainda o narrador, quem fala, e isto faz parte do domínio da voz.

- Voz

O último capítulo do *Discurso da Narrativa* trata do narrador, a voz narrativa:

‘aspecto - diz Vendryés - da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito’ - não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa. (Genette, 1979, p.212)

É importante destacar que essa “instância narrativa não permanece necessariamente idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra narrativa” (Genette, 1979, p.213). Dessa maneira, “a análise narrativa deve, evidentemente, assumir o estudo dessas modificações” (Genette, 1979, p.214), levando em consideração o **tempo da narração**, os **níveis narrativos** e a questão da **pessoa**.

Tempo da narração

Pode-se distinguir quatro tipos de narração: **ulterior**, narrativa clássica no passado, é a mais comum, a que domina na maioria das narrativas. **Anterior**, normalmente no futuro, mas pode ser manejada no presente. **Simultânea**, no presente, ocorre juntamente com a ação e é a mais simples. E a **intercalada**, “entre os momentos de ação” (Genette, 1979, p.216), é a mais complexa, pois é uma narração de várias instâncias, na qual a história e a narração podem “enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira: é o que se passa, em particular, no romance epistolar de vários correspondentes, onde, como se sabe, a carta é, ao mesmo tempo, meio de narrativa e elemento de intriga” (Genette, 1979, p.216).

Níveis narrativos

O autor francês afirma: “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (1979, p.227). Definindo, ainda, um primeiro nível, **extradiegético**, a partir do qual todos os outros níveis se constituem; o nível **diegético** ou **intradiegético**, composto

por personagens, tempo e ações que constituem a história. E, se o personagem desempenhar o papel de narrador de uma outra história, há um nível denominado **metadieético**.

A narrativa metadieética pode estabelecer algumas relações com a narrativa na qual se insere: relação de “causalidade direta entre os acontecimentos da metadieese e os da dieese” (Genette, 1979, p.231), conferindo uma função explicativa a narrativa metadieética; relação temática, “que não implica nenhuma continuidade espacio-temporal entre a metadieese e a dieese” (Genette, 1979, p.232); e o “próprio ato da dieese, independentemente do conteúdo metadieético, função de distração e/ou de obstrução” (Genette, 1979, p.232).

Há, ainda, a apresentação do conceito de Metalepse que se constitui em toda “intrusão do narrador ou do narratário extradieético no universo dieético ou de personagens dieéticas num universo metadieético, etc” (Genette, 1979, p.234).

Pessoa

Assim como qualquer sujeito da enunciação só pode estar no seu enunciado, o narrador só pode estar na sua narrativa em primeira pessoa, podendo indicar tanto o narrador quanto um de seus personagens.

Toda a narração, desse modo, é feita em primeira pessoa, uma vez que o narrador pode interferir como tal na narrativa. O importante é saber se esse narrador obtém ou não a possibilidade de usar a primeira pessoa para denominar um de seus personagens.

Logo, três tipos de narrativas se destacam: a do narrador que não participa da história que narra, **narrador heterodieético**; a do narrador que participa como personagem da história que narra, mas desempenha uma função secundária de observador ou testemunha, **narrador homodieético**. E a narrativa em que o narrador é protagonista, o herói, da história que conta, **narrador autodieético**.

E, sobre o narrador autodiegético, o autor afirma que, em toda narrativa autobiográfica, os dois actantes que Spitzer denominava como **eu narrante** e **eu narrado** estão separados por uma diferença de idade e de experiência que permite que o primeiro trate o segundo com condescendência ou ironia (1979, p.251). Essa diferença, aliás, é instável e diminui conforme o herói adquire avanços no aprendizado da vida, culminando com a revelação final, a experiência decisiva da memória involuntária.

Porém, essa narrativa pode se aproximar de formas da literatura religiosa:

o narrador não sabe apenas, de fonte empírica, mais que o herói; sabe em absoluto, conhece a Verdade – uma verdade de que o herói se não aproxima por um movimento progressivo e contínuo, mas que, muito pelo contrário, e apesar dos presságios e anúncios por que se fez aqui e ali preceder, explode sobre ele no momento em que se encontra, de certa maneira, mais afastado dela que nunca. (Genette, 1979, p.252)

Tal singularidade proporciona uma consequência crucial para as relações entre o discurso do herói e do narrador, pois, até esse momento, ambos os discursos haviam se enredado, mas não se confundido completamente, exceto poucas vezes. Com a revelação final, as duas vozes podem se confundir ou apoiar-se num mesmo discurso, pois de agora em diante o pensar do herói coincide com o saber do narrador. As duas instâncias se reúnem em fala, porque dividem a mesma verdade, que pode agora transitar de um discurso para o outro, de um tempo para o outro, sem resistência (Cf. Genette, 1979, p.252-253).

O narrador, além da função **propriamente narrativa** (destaque para a história em si), pode desempenhar outras quatro funções. A de **regência**: destaca-se a organização interna do discurso. A de **comunicação**: destaca-se a própria situação narrativa mais os personagens que são o narratário e o próprio narrador. A função **testemunhal ou de atestação**: aponta a relação afetiva, moral e intelectual que o narrador desenvolve com a história que conta. E a função **ideológica**, em que o narrador exprime comentários explicativos e justificativos a respeito da história.

Finalmente, o teórico Gerárd Genette define o narratário: personagem que se coloca no mesmo nível diegético do narrador, confundindo-se com o leitor assim como o narrador confunde-se com o autor. Do mesmo modo que o narratário confunde-se com o leitor virtual, com quem o leitor real pode se identificar, o leitor virtual pode existir a fim de manter o leitor real distante, colocando-se entre este e o narrador (1979, p.259).

2 - EM BUSCA DO TEMPO VIVIDO

Parece-nos irreversível o tempo vivido; entretanto a ficção permite instantes de retorno ao passado, possibilitando uma tentativa de reconstrução do mesmo. Como Proust realiza em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*, por meio do narrador-personagem Marcel (Moisés, 2001), Mário de Andrade parece também fazê-lo, ao escrever quatro contos em que o narrador-personagem Juca revive sua trajetória da infância à maturidade.

Assim, de acordo com comentários de Gérard Genette (1979) e de Benedito Nunes (2002), talvez seja possível estabelecer uma relação de proximidade entre a obra de Mário de Andrade e de Marcel Proust, a partir da semelhança que se nota entre elas: a construção do tempo da narrativa, a maneira como, no discurso, ambos retomam o tempo vivido: “o narrador assume a posição do Eu que se deixa viver, levado, de lembrança em lembrança da cena de seu despertar”(Nunes, 2002, p.62), no caso de Marcel, e do corte dos cabelos (no caso de Juca) ao “paraíso perdido” da infância. Entretanto, em Proust, o passado se abre casualmente, enquanto, em Mário de Andrade, não há esse movimento involuntário, embora, em ambos, predomine a duração interna do tempo. Tal predominância, em Mário, ocorre progressivamente, conforme ocorre a mudança de narrativa.

Portanto, o que se aponta como essencial aqui é como Mário constrói o tempo em suas narrativas, ou ainda, como o narrador-personagem retoma o tempo vivido nos quatro contos, “Vestida de Preto”, “O Peru de Natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo da Camisolinha”. Convém ressaltar que essa é a seqüência dos contos na obra que, para este trabalho, será modificada para a seqüência “Tempo da Camisolinha”, “Vestida de Preto”, “O Peru de Natal” e “Frederico Paciência”.

Nesses quatro contos há, ainda, diferentes perfis de narradores, que se relacionam com outras entidades (contador, manipulador), fazendo surgir novas entidades narrativas, que acentuam a maturidade artística de Mário de Andrade contista. E por isso aponta-se ainda, neste capítulo, como se constitui o narrador-personagem, uma vez que Juca



não se apresenta da mesma forma no conto “Tempo da Camisolinha” e em “Frederico Paciência”, por exemplo.

2.1. Carência: “Tempo da Camisolinha”

“Tempo da Camisolinha”, o último conto do livro, traz a infância revivida por Juca, traumatizado, ainda, pelo corte de seus pesados cachos de cabelo, aos três anos de idade. Duas fotografias trazem de volta o passado, presentificando-o:

Me lembro de uma fotografia minha desse tempo que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada... Era já agora bem homem e aqueles cabelos adorados na infância, me pareceram de repente como um engano grave, destruí com rapidez o retrato. Os traços não eram felizes, mas na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade. De um ano depois do corte dos cabelos ou pouco mais, guardo outro retrato tirado junto com Totó, meu mano. Ele, quatro anos mais velho que eu, vem garboso e completamente infantil numa bonita roupa marinheira; eu, bem menor, inda conservo uma camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim.

Guardo esta fotografia porque se ela não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica. (Andrade, 1996, p.102) ¹

A partir das fotografias, o narrador autodiegético (narrador-personagem) volta ao tempo vivido da seguinte maneira: há um passado, em que ocorre o corte dos cabelos; há um passado anterior ao corte e um posterior ao corte:

Mal convencido, com raiva da santa linda, tão apreciada noutros tempo, sorrindo sempre e com aquelas mãos gordas e quentes. (Andrade, p.105)

¹ A partir daqui será utilizada sempre a mesma edição de *Contos Novos* (1996).



Há, ainda, o presente da narrativa, momento em que Juca está relembrando suas histórias:

mas me lembro como se fosse hoje (o grifo é nosso), não agüentou meus últimos olhos de inocência, baixou os dela, oscilando entre a piedade por mim e a razão possível que estivesse no mando do chefe. Hoje, imagino (o grifo é nosso) um egoísmo grande da parte dela, não reagindo. (Andrade, p.103)

Além disso, há uma linearidade na narrativa: o narrador autodiegético conta dois fatos marcantes da sua infância, o corte dos cabelos e o ganho e a perda das estrelas-do-mar (perda que remete também ao corte dos cabelos = fim da infância), utilizando para isso um modo ainda um pouco tradicional de narrar, no qual prevalece a linearidade temporal, o que não significa ausência da duração interior.

Ao narrar o ganho e a perda das estrelas-do-mar, o narrador utiliza a cena, que o aproxima mais dos acontecimentos vividos e, desse modo, os presentifica. Ao narrar o corte dos cabelos, utiliza o sumário, distanciando-se um pouco mais. Entretanto, tal estratégia parece ser usada a fim de acentuar o episódio das estrelas-do-mar, remetendo-nos à perda inevitável da infância, iniciada com o corte dos cabelos.

O narrador autodiegético, convém apontar, oscila entre a visão adulta e infantil que lança para os acontecimentos de sua vida. Desse modo, percebe-se a existência de uma visão adulta muito contaminada pela visão infantil, aproximando narrador-adulto do personagem-criança (eu- narrado). Assim, há uma condescendência do eu-narrador com o eu-narrado, como analisa Genette ao afirmar que, em toda narrativa de forma autobiográfica, os dois actantes que Spitzer designava por “eu narrante” e “eu narrado”, estão separados por uma diferença de idade e de experiência que autoriza o primeiro a tratar o segundo com uma sorte de superioridade condescendente ou irônica, muito sensível (1979, p.251).

Ressalta-se, ainda, que o narrador utiliza a focalização externa ao descrever as estrelas-do-mar, extremamente idealizadas, objetos de recuperação da infância perdida com o corte dos cabelos. Porém, o herói termina a narrativa em estado de degradação, pois precisa

abrir mão das estrelas e, assim, revive, mais uma vez, o corte dos cachos de seus cabelos, a perda do paraíso.

Ressalta-se, aqui, que Mário de Andrade parece ter uma obsessão por cabelos fartos e densos (Proença, 1971, p.351) o que pode ser notado no fato de iniciar as memórias de Juca com o a sensação causada pelo corte dos cabelos: “A feiúra dos cabelos cortados me fez mal”(Andrade, p.102) e, logo em seguida, descrever como eram os cabelos: “Meus cabelos eram muito bonitos, dum negro quente, acastanhado nos reflexos. Caíam pelos meus ombros em cachos gordos, com ritmos pesados de molas de espiral.” (Andrade, p.102). Além disso, os cabelos belos são retomados também em “Vestida de Preto”: “Mas imaginem numa cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria, citação obrigatória e orgulho de família”(Andrade, p.20). E, ainda, em “Frederico Paciência”: “E aquela cabelacha pesada, quase azul, numa desordem crespa” (Andrade, p.76). Observa-se que apenas em “O Peru de Natal” não há citação dos cabelos, coincidentemente o conto em que Juca conquista o que perdera com o corte dos cabelos: o estado de melhoramento, ou seja, a sensação de plenitude.

Quanto ao discurso utilizado em “Tempo da Camisolinha”, o que chama muito a atenção é a presença de alguns aspectos, como o discurso relatado (direto) imerso no transposto (indireto) e a oralidade ², que se aproximam do discurso indireto livre ³, quando o narrador autodiegético presentifica o êxtase provocado pela aquisição das estrelas-do-mar:

As minhas estrelas-do-mar estavam lá escondidas junto do muro me dando boa sorte. Comer? Pra que comer? Elas me davam tudo, me alimentavam, me davam licença pra brincar no barro, e se Nossa Senhora, minha madrinha, quisesse se vingar... (Andrade, p.106)

² O termo será usado, em todas as análises, no sentido vinculado à fala, descrita, por Saussure, como um ato individual de vontade e inteligência, ocorrendo combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal (Cf. Saussure, 1994, p.22).

³ A partir daqui, usaremos o termo discurso indireto livre, considerado uma variante do discurso indireto e chamado de discurso transposto, por Gérard Genette, por não haver uma nomenclatura própria para este termo nas teorias escolhidas para esta análise.

Isto é... muito eu não queria não, só um bocadinho, que machucassem um pouco, sem estragar a cara tão linda da pintura, só pra minha madrinha saber que agora eu tinha a boa sorte, estava protegido e nem precisava mais dela, tó! ai que saudades das minhas estrelas-do-mar!... Mas não podia desistir do almoço pra ir espiá-las... (Andrade, p.106-107)

Há o uso do discurso indireto livre em um discurso em primeira pessoa, fazendo com que a voz do personagem apareça, por meio de interrogações e exclamações, por trás da voz do narrador.

E, quando Juca abre mão das estrelas, encerra o conto como o iniciou, acentuando o lirismo ⁴, observado por meio da repetição do verbo ir, juntamente com a gradação no gerúndio, além da ambigüidade de termos usados no aumentativo e no diminutivo:

Fui correndo, fui morrendo, fui chorando, carregando com fúria e carícia a minha maiorzona estrelinha-do-mar. (Andrade, p.108)

E, também, pela ênfase nas imagens: “A mão calosa quis se ajeitar em concha pra me acarinhar, certo! ele nem media a extensão do meu sacrifício e a mão calosa apenas roçou por meus cachos cortados.”(Andrade, p.108-109).

Nota-se, ainda, um jogo “sei e não sei”, “lembro e não lembro”, que aponta para a falta de neutralidade do narrador, pois ele parece narrar só o que lhe parece conveniente e importante, com certa parcialidade:

Me viera uma irmãzinha aumentar a família e parece que o parto fora desastroso, não sei direito... (Andrade, p.104)

Sei que mamãe ficara quase dois meses de cama, paralítica, e só principiara mesmo a andar premida pelas obrigações da casa e dos filhos. (Andrade, p.104)

⁴ Entendemos o termo conforme estabelece R. Jakobson (p.123-124): “A chamada função EMOTIVA ou “expressiva”, centrada no REMETENTE, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada.”.

Além disso, observa-se que o próprio narrador analisa seu discurso e a metalinguagem se torna presente na narrativa:

É certo: eu pusera imediatamente as três estrelas no diminutivo, porque se houvesse de ceder alguma ao operário, já de antemão eu desvalorizava as três, todas as três, na esperança desesperada de dar apenas a menor. Não havia diferença mais, eram apenas três 'estrelinhas-do-mar'. (Andrade, p.107)

Dessa forma, Juca dispõe das estrelas e corre "pra chorar à larga, chorar na cama, abafando os soluços no travesseiro sozinho" (Andrade, p.109). O conto é finalizado com o narrador, utilizando a visão adulta, descrevendo seu estado interior, definitivamente transformado, em conflito, distante da ingenuidade da infância:

Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de decepções claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar. (Andrade, p.109)

2.2. Experiência: "Vestida de Preto"

Em "Vestida de Preto", ao narrar um amor de sua infância e adolescência, Juca parece tratar o tempo da narrativa de um outro modo. No passado, o narrador apresenta sua infância, sua adolescência e o início da sua fase adulta, contrapondo-se ao presente da narrativa, tempo em que ele escreve suas memórias. Surge, aqui, uma importante característica do discurso: um narrador adulto retoma a criança, tratando-a com condescendência: "E só mais tarde, já pelos nove ou dez anos, é que lhe dei nosso único beijo, foi maravilhoso" (Andrade, p.19). Retoma, também, o adolescente: "Era a decisão final, não tinha dúvida nenhuma. Maria não gostava mais de mim. Bobo de assim parado, sem fazer um gesto, mal podendo respirar"(Andrade, p.22). E, ainda, o jovem: "Bom, tinha que visitar Maria, está claro, éramos 'gente grande' agora" (Andrade, p.24).

Mas, em alguns momentos, o jovem retoma a criança, havendo, dessa forma, um passado dentro do passado, e a duração interna aparece com mais frequência que em “Tempo da Camisolinha”:

Às vezes meio tonto com estes acontecimentos fortes, acompanhados meio de longe, eu me recordava do passado, mas era só pra sorrir de nossa infantilidade e devorar numa tarde um livro incompreensível de filosofia.(Andrade, p.23)

O narrador-adulto, retomando o tempo vivido dessa maneira, se distancia um pouco do personagem-narrado, uma vez que a visão do adulto, embora simulando certa oscilação, prevalece sobre a visão da criança, do adolescente e do jovem Juca, como confirma o exemplo a seguir: “Havia, não havia não, mas sempre como que havia um perigo iminente que ajuntava o seu crime à intimidade daquela solidão” (Andrade, p.19).

Aqui, o narrador parece oscilar também entre a focalização externa e zero⁵ ao descrever Maria, o grande amor do personagem-narrado. Mas a focalização externa, assim como em “Tempo da Camisolinha”, é mantida ao descrever a Maria ideal, enquanto a focalização zero é utilizada para descrever a Maria real, subjugada pela primeira. Assim, o narrador autodiegético, aparentemente, adquire competência (poder/ter condições) para a realização de uma tarefa, a busca de seu objeto-valor: uma vida menos prosaica, mais rica, que ele idealiza, ainda , estar na infância, no passado, no outro.

Este é o primeiro conto do livro, o de abertura da obra, por isso seu primeiro parágrafo é muito significativo já que o narrador questiona o gênero com o qual trabalha, além de procurar estabelecer uma relação de verossimilhança, gerando a idéia de que é um narrador imparcial: “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 (o grifo é nosso)” (Andrade, p.19).

No entanto, logo em seguida, relativiza qualquer certeza absoluta, como é próprio do narrador em primeira pessoa: “Minha impressão (o grifo é nosso) é que tenho amado sempre...” (Andrade, p.19).

⁵ A focalização onisciente, em todas as análises, será classificada de focalização zero, como a denomina Gérard Genette (1979).



Observa-se, que além do questionamento e da criação da dúvida quanto à confiabilidade do narrador, há o desnudamento da natureza literária do relato, o que aponta para o estabelecimento de uma relação entre o contador de “causos” e o narrador, conduzindo a narrativa dessa maneira e criando, portanto, uma nova entidade narrativa que, grosseiramente, pode ser chamada de *narrador/contador* (Vianna, 2002, p.42) ou *narrador/belazartiano* (Cf. Lopez, 1996, p.87-90). Inclusive, o que faz com que essa classificação predomine é, principalmente, a presença de uma simulação do discurso oral com interlocutores [*rapazes!*], chamados à conversa por meio de vocativo, ou identificados como platéia, como espectadores das ações heróicas de Juca:

Quem falou que este mundo é ruim! Só recordar... Beije Maria, rapazes! Eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe, boca fazendo bulha, contacto sem nenhum calor sensual. (Andrade, p.21)

Como é que eu pudera me imaginar feliz, pior: ser feliz, sofrendo daquele jeito! Eu? Eu não! Era Maria, era exclusivamente Maria... (Andrade, p.24)

Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto. Mas se eu já tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. (Andrade, p.25)

Em Mário de Andrade, “em vez de singularizar-se o banal, matéria do ‘causo’, trata-se de conduzi-lo ao leito multiforme do cotidiano de que provém, como maneira e estímulo para melhor penetrar neste” (Lima, 1982, p.177). Tanto é que o narrador, ao descrever a Maria real, não utiliza a visão própria, mas o que os outros dizem dela, o retrato pintado por terceiros, uma vez que é uma mulher que lhe desperta “instintos de perfeição”, portanto, incapaz de cometer qualquer falha:

Pois não andam falando muito de Maria? Contavam que pintava o sete, ficara célebre com as extravagâncias e aventuras. Estivera pouco antes às portas do divórcio, com um caso escandaloso por demais, com um pintor de nomeada que só pintava efeitos de luz. (Andrade, p.24)

Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. (Andrade, p.25)

Expressões como “andam falando” e “dizem que” transmitem a informação ao leitor, mas sem a confirmação do narrador, numa espécie de polifonia de vozes anônimas.

Outro aspecto que se destaca no conto é a autonomia que o narrador adquire ao citar ironicamente o autor, criando novamente um efeito de estranhamento, como se Juca, o personagem, e Mário de Andrade, o autor, pertencessem ao mesmo nível narrativo: “Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa de uma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose”(Andrade, p.23-24). Provavelmente, Juca se refere ao poema “Louvação da Emboaba Tordilha” (Andrade, 1993, p.147), em que não fica muito evidente a relação de causalidade entre o alemão de Mário de Andrade e sua paixão. Portanto, Juca tem mais conhecimento sobre o autor do que seus livros permitiriam obter, se sobrepondo, desse modo, ao seu criador.

Novamente, observa-se o quanto Juca é pouco confiável, pois em um determinado momento afirma: “Estava tudo acabado entre nós dois” (Andrade, p.23), referindo-se a ele e Maria, para, em seguida, questionar: “Foi o fim?”(Andrade, p.23), colocando em dúvida a verdade da narrativa que se propôs a contar.

No último encontro de Juca com Maria, nota-se que a roupa da heroína é de fundamental importância para a narrativa, afinal torna-se o título do conto. O fato de Maria usar preto nos remete tanto à transformação de Maria-menina em Maria-mulher, fatal, sedutora, quanto ao luto, ao término de algo, ao sepultamento do amor de criança: “Contemplando a gravura cor-de-rosa, senti de sopetão que tinha mais alguém na saleta, virei. Maria estava na porta, olhando pra mim, se rindo toda vestida de preto”(Andrade, p.25).

Entretanto, Juca, encantado com aquela mulher real que olha para ele, escolhe ir embora e ficar com a menina/mulher ideal:

Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. Mas dentro de mim, Maria...bom: acho que vou falar banalidades. (Andrade, p.25)

2.3. Manipulação: “O Peru de Natal”

Em “O Peru de Natal”, o tempo do discurso se apresenta de uma forma mais elaborada. O narrador autodiegético, utilizando o presente da narrativa, presentifica o passado, em que se realiza uma ceia de Natal, na qual a família come um Peru:

E depois de uma Missa do Galo bem mal rezada, se deu o nosso mais maravilhoso Natal. (Andrade, p.73)

Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, tomei aparentemente o partido de meu pai. (Andrade, p.74)

Há o passado anterior e o posterior à ceia:

Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina, ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do galo. (...) (Andrade, p.72)

E foi, sei que foi aquele primeiro peru comido no recesso da família, o início de um amor novo, reacomodado, mais completo, mais rico e inventivo, mais complacente e cuidadoso de si. Nasceu de então uma felicidade familiar. (Andrade, p.75)

E há, ainda, um passado apresentado nas narrativas anteriores, como “Vestida de Preto”:

Desde cedinho, desde os tempos de 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...(Andrade, p.71)

Para tanto, o narrador utiliza muitas cenas, que o aproximam dos acontecimentos, e algumas analepses, nas quais nota-se a frequência iterativa:

Era sempre aquilo (o grifo é nosso): vinha aniversário de alguém e só então faziam peru naquela casa. (Andrade, p.72)

O passado narrado não parece tão distante. O narrador autodiegético não se refere muito ao presente da narrativa e faz prevalecer uma visão adulta do passado, como que estatui um distanciamento cognitivo. Observa-se que o personagem-narrado encerra a

narrativa em estado de melhoramento, ou seja, é beneficiado, pois todos os seus esforços resultaram em vitória. Porém, verifica-se, através do discurso utilizado pelo narrador, a manipulação realizada em busca do seu benefício. Desse modo, pode-se classificar, grosseiramente também, o narrador de “O Peru de Natal”, de *narrador/manipulador*, uma vez que, aparentemente, apresenta-se imparcial, ao usar uma visão predominantemente adulta, mas, na verdade, age o tempo todo a fim de convencer o leitor da necessidade de recuperação ou de conquista do seu objeto de busca: uma vida mais poética, mais fértil, como apontado em “Vestida de Preto”: “E foi, sei que foi aquele primeiro peru comido no recesso da família, o início de um amor novo, reacomodado, mais completo, mais rico e inventivo, mais complacente e cuidadoso de si” (Andrade, p.75).

Para exercer tal manipulação⁶, observa-se que o narrador autodiegético utiliza muito o discurso indireto livre e as falas dos personagens se confundem com a dele. Desse modo, não abdica de seu papel de mediador, além de não comprometer-se, nem inocentar-se totalmente. Há também o uso de muitas inferências, que estão a serviço da focalização externa e simulam a onisciência, o que é mais uma estratégia discursiva manipuladora, é como se Juca pudesse saber o que os outros personagens sentem e observa-se que são sentimentos positivos:

Notei bem, todos estavam felicíssimos, num desejo danado de fazer aquela loucura em que eu estourara. (Andrade, p.73)

E meus manos também estavam no mesmo ritmo violento de amor, todos dominados pela felicidade nova que o peru vinha imprimindo na família.” (Andrade, p.73)

E, ainda, há o uso do discurso indireto livre, cuja função exercida aqui gera um estranhamento, pois o narrador autodiegético apaga o traço autobiográfico de suas memórias e coloca-se como interlocutor.

Onde se viu ir ao cinema, de luto pesado! (Andrade, p.71)

⁶ Este termo é da teoria semiótica greimasiana (Greimas, 1979, p.269-271). Bremmond utiliza o termo Negociação, mas o sentido é semelhante ao de Manipulação da teoria semiótica, e foi escolhido para esta análise por parecer mais apropriado.



‘É louco mesmo!’ pois por que havia de servir, e sempre mamãe servira naquela casa.(Andrade, p.73)

Em todos os contos em primeira pessoa, nota-se a presença da família de Juca. Todavia, neste conto, tal presença é fundamental, pois a busca de uma vida mais “inventiva” está diretamente ligada ao relacionamento com seus familiares (com os outros), principalmente com o pai, morto há pouco tempo, descrito no início do conto:

Mas, devido principalmente à natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade 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, coisas assim. Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro sangue dos desmancha-prazeres. (Andrade, p.71)⁷

Essa passagem nos remete aos outros contos em primeira pessoa. Em “Tempo de Camisolinha”, o narrador afirma que o pai melhorou as condições de vida com muita dificuldade. Em “Vestida de Preto”, afirma que o pai era severo e não era afetuoso. A imagem apresentada é sempre de um pai distante, ausente e de vida prosaica enquanto vivo.

Marcado por uma situação de carência, inicia sua busca de plenitude, sugerindo que o relacionamento “regular” com o pai e com a própria figura paterna são responsáveis por suas atitudes: “Foi decerto por isso 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” (Andrade, p.71).

E, dessa forma, retoma o passado ao mencionar um episódio do conto “Vestida de Preto”, só que endereçando um olhar adulto cravado de ironia:

Desde cedinho, desde os tempos de ginásio em que arranjava regularmente uma reprovação todos os anos; desde o beijo às escondidas, numa prima, aos dez anos,

⁷ Uma análise da genética textual mostrará que Mário de Andrade, na vida real, faz idêntica descrição do próprio pai, como assinala Moacir Werneck de Castro, em *Sublime Inferno*, capítulo que integra a obra *Mário de Andrade: exílio no Rio*(1989).

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'. (Andrade, p.71)

O que poderia, em princípio, parecer degradação ("louco"), é convertido pelo herói em instrumento de transformação de melhoramento, por meio de um programa consciente de manipulação da família:

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 era doido, coitado. Resultou disso uma existência sem complexos, de que não posso me queixar um nada. (Andrade, p.72)

Assim se estabelece o conflito da narrativa: "- Bom, no Natal, quero comer peru" (Andrade, p.72). O peru parece representar a busca do objeto-valor, aparentemente, uma Ceia de natal diferente da do pai, uma ceia mais verdadeira, mais poética. Juca direciona seu olhar para o outro e não mais para si, como faz nos outros contos em que se apresenta como narrador. E, mais adiante, sua busca é delimitada; o peru, tomado como metáfora, passa a representar o desejo de liberdade, de crescimento, embora exista o desejo de algo maior que o comum, que o corriqueiro, há mesmo a busca de uma felicidade "maiúscula" e essa busca se liga a outra, uma vez que ambas almejam a satisfação, a plenitude, o prazer.

O narrador apresenta indícios que parecem solucionar uma dúvida gerada no final do conto "Vestida de Preto". Lá afirma que Maria é um dos quatro amores eternos de sua vida, que, além dela, mais três amores lhe fazem companhia, conversam com ele, e, aqui, afirma: "Me deu de sopetão uma ternura imensa por mamãe e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida" (Andrade, p. 72). As três mulheres sugerem os outros três amores do narrador. Esse tipo de relação entre os contos gera, de novo, um aspecto de verossimilhança, construído pela série em sequência, escolhida para esta análise, pois as histórias se ligam, se completam.



Além disso, observa-se, na prosa andradina, um aproveitamento da obra poética do autor, como é possível ilustrar com um trecho do poema “Girassol da Madrugada”:

Tive quatro amores eternos...

O primeiro era a moça donzela,

O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,

O terceiro era a rica senhora,

O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados. (Andrade, 1993, p. 340, 341)

Voltando à análise do discurso da narrativa, nota-se que Juca sofrerá um processo de degradação durante a ceia tão sonhada, pois, ao oferecer o prato “sublime” para a mãe, ao presentear-lá, a figura do pai aparece, esvaziando sua euforia, cedendo lugar para um combate, um duelo interno:

Todos se esforçavam por sorrir, mas agora é que a alegria se tornara impossível. É que o pranto evocara por associação a imagem detestável do pai morto. Meu pai, com sua figura cinzenta, vinha pra sempre estragar nosso Natal. Fiquei danado. (Andrade, p.74)

Como Juca já está mais amadurecido, encontra uma estratégia, a manipulação, visando ao melhoramento, que conquistará através de esforço próprio: “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” (Andrade, p.74).

Ao incluir o pai no relacionamento familiar, ao presentificá-lo na Ceia de Natal especial, sua existência permitiu uma felicidade completa, sem culpa: uma felicidade nova, nascendo, tanto é que “todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante no céu” (Andrade, p.75).

O peru aparenta tornar-se o vencedor, entretanto, Juca torna-se o vitorioso, pois alcançou o que tanto buscava: a satisfação, o prazer, o tornar-se adulto, homem,

simulando isocronicamente aceitar o pai como um bom homem, como um objeto de admiração: “Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha no céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso” (Andrade, p.75).

Desse modo, pôde transformar a relação familiar em algo menos prosaico, mais especial, como pode ser confirmado pela visão adulta do narrador conciliada com a visão do personagem narrado: “E foi, sei que foi (o grifo é nosso) aquele primeiro peru comido no recesso da família, o início de um amor novo, acomodado, mais completo, mais rico e inventivo, mais complacente e cuidadoso de si. Nasceu de então uma felicidade familiar” (Andrade, p.75).

Convém registrar, ainda, que o personagem adquire a cumplicidade da mãe, superando qualquer dificuldade anterior como a observada em “Tempo de Camisolinha”, quando ela não o protegera do corte dos cabelos amados. Portanto, após o duelo com o pai, que ordenara o corte dos cachos de Juca, na infância, após esclarecer o papel da figura paterna para si, Juca parece internalizar todos esses sentimentos, tanto que sugere deixar de idealizar uma mulher e, finalmente, relacionar-se com uma: “O diabo é que Rose, católica antes de ser Rose, prometera me esperar com uma champanha. Pra poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, beijei mamãe e pisquei pra ela, modo de contar onde é que ia e fazê-la sofrer seu bocado” (Andrade, p.75).

Há, enfim, a realização do desejo e a recuperação de si mesmo, pois Juca deixa de idealizar o outro e criticar-se. Deixa de olhar só para si e passa a olhar para o outro tal como é e, assim, consegue criar laços, recuperando suas raízes. O término do conto parece acentuar tal constatação, pois o real se delineia aqui, enquanto nos outros contos, como “Vestida de Preto” e “Frederico Paciência”, o ideal permanece encerrando as narrativas.

2.4. Recompensa: “Frederico Paciência”

É importante acentuar, no entanto, o processo que se dá em “Frederico Paciência”, pois o narrador utiliza a focalização externa, ao idealizar Frederico, como o fez com as estrelas-do-mar e com Maria. Mas utiliza também a focalização zero e, principalmente, a focalização interna, para mostrar o Frederico real e é este que prevalece na narrativa, apontando para o crescimento de Juca, para a aquisição de saber através das experiências vividas.

No que diz respeito ao discurso, “Frederico Paciência”, é o mais rico, sobretudo em função das digressões temporais. Há uma linearidade secundária quanto ao tempo cronológico, pois é apresentada a duração da amizade entre Juca e Frederico Paciência. Porém, há a predominância da duração interior e o narrador vai apresentando os fatos de acordo com as suas lembranças:

Frederico Paciência... Foi no ginásio... Éramos de idade parecida, ele pouco mais velho que eu, quatorze anos. (Andrade, p.76)

Depois da aula, naquela pequena parte do caminho que fazíamos juntos até o largo da Sé, puxando o assunto para os colegas, afinal acabei, bastante atrapalhado lhe confessando que ele era o meu ‘único amigo’. (Andrade, p.77)

Me lembro muito bem que pouco depois, uns cinco dias, da minha declaração de amizade, Frederico foi me buscar depois da janta. Saímos. (Andrade, p.78)

E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio de uma discussão rancorosa sobre se Bonaparte...(Andrade, p.83)

Se pouco menos de ano antes, conhecêramos para que nos servia a mulher, só agora nos dezesseis anos, é que a vida sexual se impusera entre os meus hábitos. (Andrade, p.84)

De forma que passado em dois anos toda a aventura da amizade nascente,...(Andrade, p.84)

Foi curtíssimo, uns três meses, o tempo em que tentei imitá-lo. (Andrade, p.85)

... que nos conservara amigos tão desarrazoados mas tão perfeitos por mais de três anos.(Andrade, p.87)

Me lembro de uma feita, diante da irritação enorme dele comentando uma pequena que o abraçara num baile,... (Andrade, p.89)

Como afirma Benedito Nunes (2002, p.62), “ao apropriar-se livremente da duração interior, o narrador reapossa-se de si mesmo, do seu Eu profundo”.

Observa-se, ainda, que Juca torna-se um narrador menos parcial, pois quando retoma a visão adolescente, muitas vezes a corrige com a visão do adulto: “Talvez houvesse, havia (o grifo é nosso) um pouco de piedade” (Andrade, p.77) / “ descobrimos afinal um pretexto para iniciar a desagregação muito negada, e mesmo agora impensada, da nossa amizade. Falo que era ‘pretexto’ porque me parece que tinha (sic!) outras razões mais ponderosas”(Andrade, p.83). Aqui, está a questão do distanciamento flagrado entre os dois “eus”, criança e adulto, e entre os dois tempos, presente e passado, confirmando que o “eu narrante” e o “eu narrado” estão separados por uma diferença de idade e de experiência, que permite que o primeiro trate o segundo com ironia.

Parece haver um sacrifício meritório do narrador autodiegético nesse conto, pois realiza um sacrifício que se caracteriza pela conduta voluntária a fim de receber uma recompensa. Como a conduta é gratuita, ocorre a sanção positiva, uma vez que deixa de idealizar o outro e, desse modo, consegue aceitar-se, reconhecendo e externando todos os tipos de sentimentos, inclusive os homossexuais.

Isso pode ser confirmado pela linguagem utilizada pelo narrador, que não poupa seu texto de reticências extremamente significativas, às vezes, desmascarando, outras, encobrendo os sentimentos, tornando-os ambíguos. A ambigüidade também acaba sendo gerada pelo uso de figuras de linguagem, que redimensionam o sentimentalismo observado, por exemplo, no conto “Tempo de Camisolinha”, tornando-o, aqui, mais racionalizado, em função do distanciamento temporal e da postura irônica adotada pelo narrador, principalmente, nos momentos mais trágicos da narrativa, em que encontramos, como se observar no primeiro período, um exemplo de oxímoro:

O sorriso famoso quer sorrir mas está chorando muito, tudo o que a vida não chorou. 'Então? Adeus' 'Qual! Até breve!'; 'Você volta mesmo?...'; 'Juro que volto!'. O soluço engasga na risada alegre da partida, enfim livre! O trem partindo. Aquela sensação de alívio. Você vai andando, vê uma garota, e já está noutro mundo. Tropeça num grupo que sai da estação, 'Desculpe!', ele vos olha, é um rapaz, os dois riem, se simpatizam, poderia ser uma amizade nova. (Andrade, p.88)

A ambigüidade ainda é constante, uma vez que o sentimento de Juca por Frederico parece aproximar-se do limite entre a amizade e a atração homossexual e conduzir-lo a um conflito entre o desejo e a culpa, entre o querer e o temer, como aponta a antítese: "Com a maior naturalidade, sem nenhuma hesitação no gesto. Frederico Paciência ainda riu pra mim, não pude rir. Sentia cansaço. E puro. E impuro (o grifo é nosso)"(Andrade, p.79)

A consciência dos sentimentos do narrador autodiegético, em determinado momento, marca a sua degradação, pois se vê em perigo, desprotegido, como fica reforçado pela reiteração:

Então eu quis morrer. Se Frederico Paciência largasse de mim... Se se aproximasse mais...Eu quis morrer. Foi bom entregar o livro, fui sincero, pelo menos assim ele fica me conhecendo mais. Fiz mal, posso fazer mal a ele. (Andrade, p.80)

E também pelo uso do discurso indireto livre no presente: "Ah que faça! Ele não pode continuar aquela 'infância'"(Andrade, p.80).

No entanto, Juca, aparentemente, desvaloriza o amigo, tentando se colocar em oposição a ele. Anteriormente, ele idealizava o outro, agora, parece reduzi-lo, usando inclusive a ironia, além das antíteses, que ainda revelam a ambigüidade dos sentimentos e das ações:

Fomos nos ajuntar aos colegas. Era tristeza, era tristeza sim o que eu sentia, mas com um pouco também de alegria de ver meu amigo espezinhado, escondendo que não me acreditava, sem coragem pra me censurar, humilhado na insinceridade. Eu me senti superior. (Andrade, p.80)

O personagem narrado age em benefício próprio e do amigo. Age em favor de gerar o melhoramento próprio e do outro, a fim de livrá-los do desconforto. E, para tanto, usa palavras que parecem amenizar os sentimentos contraditórios, a culpa, o medo, aliás, até cria palavras para suavizar o combate interno: “Fui desfazendo bem saboreado o embrulho, era o livro. Andava, olhava sempre o meu amigo, riso no beijo, brincador (o grifo é nosso), conciliador, absolvido” (Andrade, p.80).

Ocorre um incidente que coloca Juca e Frederico, novamente, em processo de degradação, agora, por agressão sofrida:

Diante de amizade assim tão agressiva, não faltavam bocas de serpentes. Frederico Paciência, quando a indireta do gracejo foi tão clara que era impossível não perceber o que pensavam de nós, abriu os maiores olhos que lhe vi. Veio uma palidez de crime e ele cegou. Agarrou o ofensor pelo gasnete e o dobrou nas mãos flexíveis. (Andrade, p.81)

No entanto, o narrador realiza a reparação do dano, usando a vingança a fim de eliminar o agressor:

Mas no segundo dia o canalha apareceu. Meio ressabiado, é certo, mas completamente recomposto. Tinha chegado a minha vez (...) Mas o rapaz fraquejou, precipitando as coisas, que não! Que aquilo fora uma brincadeira besta dele, aí um soco nas fuças o interrompeu. O sangue saltou com fúria. (Andrade, p.81)

Observa-se, mais uma vez, o uso do discurso indireto livre: “que não!Que aquilo fora uma brincadeira besta dele” (Andrade, p.81). Ocorre a promoção do estado de melhoramento e a amizade entre os personagens se mantém integral.

Como se nota, há um traço poético que embeleza a vivência dolorosa do adolescente Juca, que se descobre encantado pelo amigo e pela imagem de si que o outro reflete. E, ainda, sentindo-se em conflito, há a promoção do estado de melhoramento: “Era um equilíbrio raro - esse raríssimo de quando a gente age como homem-feito, quando se é rapaz. Puro e impuro” (Andrade, p.82).

Um novo incidente faz com que a heterossexualidade se confirme e o desejo homossexual se guarde ou pelo menos fique contido, se transforme, gerando a preservação da integridade da amizade e da masculinidade dos rapazes:

O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes. (Andrade, p.83)

E Juca passa a enxergar a si próprio, deixando de idealizar o amigo, como já foi apontado anteriormente. A amizade passa a ser menos íntima e próxima, porém mais real:

De forma que passada em dois anos toda a aventura da amizade nascente, com suas audácias e incidentes, aquele prazer sereno da amizade cotidiana se tornara um 'caso consumado'. (...) Nos amávamos agora com verdade perfeita mas sem curiosidade, sem a volúpia de brincar com fogo, sem aprendizado mais. E fora em defesa da amizade mesma que lhe mudáramos a... a técnica de manifestação. (Andrade, p.84)

Há um desnudamento do processo narrativo, apontando para a presença da metalinguagem. O narrador sugere um jogo entre o mostrar e esconder, que acentua a oposição entre medo e desejo, querer e temer. E sugere também uma tentativa de manipulação do leitor, ao mostrar que procura inventar razões que expliquem a amizade com Frederico, que ajudem a compreendê-la: "Estou lutando desde o princípio destas explicações sobre a desagregação da nossa amizade, contra uma razão que me pareceu inventada enquanto escrevia, para sutilar psicologicamente o conto. Mas agora não resisto mais" (Andrade, p.85).

Entretanto, em seguida, define, de fato, seu objeto-valor: a busca de si mesmo, a aceitação do homem que é, deixando de idealizar o outro e de criticar a si mesmo:

Mas para mim, para o ser que eu me queria dar, eu... eu corrigia Frederico Paciência. E é certo que não o corrigia no sentido de perfeição, sinceramente eu considerava Frederico Paciência perfeito, mas no sentido de uma outra concepção

do ser, às vezes até diminuída de perfeição. A energia dele, a segurança serena, sobretudo aquela como que incapacidade de errar, aquela ausência de erro, não me interessavam suficientemente pra mim. (Andrade, p.85)

O narrador realiza uma conclusão poética, através de uma metáfora, declarando sua opção de não concretizar realmente o desejo e deixar tudo no plano do ideal, como o faz em “Vestida de Preto”: “Positivamente não valia a pena sacrificar perfeição tamanha e varrer a florada que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessário, mais “real” que a florada?) numa aventura insolúvel” (Andrade, p.87).

A narrativa encerra com um trocadilho que, mais uma vez, acentua o teor poético do conto:

Me lembro que uma feita, diante da irritação enorme dele comentando uma pequena que o abraçara num baile, sem a menor intenção de trocadilho, só pra falar alguma coisa, eu soltara:

- Paciência, Rico.

- Paciência me chamo eu! (Andrade, p.89)

E, ainda, há novamente o desmascaramento do fazer literário, com um comentário do narrador, que funciona como distanciamento e retira o efeito dramático:

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 feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita. (Andrade, p.89)

Dessa forma, termina a trajetória de Juca, escolhida para esta análise. E conclui-se que o narrador autodiegético a encerra em estado de melhoramento, pois seu sacrifício em resistir, de todas as maneiras, ao seu desejo pelo amigo, resultou em uma recompensa positiva: a permanência do amigo em sua memória e a provável manutenção da sua heterossexualidade.

2.5. O resultado da trajetória

Observa-se que o modo de narrar escolhido em cada conto produz um determinado efeito. Em “Tempo da Camisolinha”, usando uma certa linearidade temporal e apresentando um narrador-adulto ainda muito contaminado pelo personagem-criança (eu-narrado), o efeito produzido é o de mostrar Juca em estado de carência.

Em “Vestida de Preto”, o personagem (eu-narrado) parece adquirir experiência para alcançar seu objeto-valor. Em “O Peru de Natal”, o modo de narrar aponta a manipulação realizada por Juca, a fim de conquistar a sensação de plenitude. E, em “Frederico Paciência”, há a recompensa de Juca, pois não realiza o desejo que tanto temia e encerra sua trajetória em estado de melhoramento, conforme a terminologia de Bremond.

Portanto, o autor, a partir do mesmo personagem, redimensiona o papel do narrador, a fim de produzir efeitos diferentes em suas narrativas, num painel de técnicas variadas, que não perdem a qualidade discursiva e mostram a sua maturidade e renovação artísticas. Talvez tenha surgido daí o título “*Contos Novos*”, que, anteriormente, se chamariam “Contos Piores”, por determinação do próprio Mário de Andrade, “tratando-se ele da figura responsável pela presença de um livro básico no setor, como “Belazarte”. Mas optou pela escolha do título “Contos Novos” e dentro da renovação conseguiu trazer boa parcela de contribuição lingüística, de estilo, de conteúdo, de clareza fundamental para que o conto continuasse a manter a marca dos mestres”, como explica Henrique Alves (1983, p.67).

É pertinente ressaltar, ainda, que a trajetória da vida de Juca (criança, adolescente e adulto) ocorre em uma determinada seqüência: “Tempo da Camisolinha”, “Vestida de Preto”, “Frederico Paciência” e “O Peru de Natal”, no qual Juca interioriza o saber através da experiência que vive durante o conflito entre a imagem do pai e do peru. O conhecimento é adquirido ao perceber que o pai está morto, não incomoda mais, não pode mais interferir e, assim, transforma-se em estrela, distante, admirada. Logo, ocorre aquisição do conhecimento e do estado de melhoramento quando Juca inclui o pai no relacionamento familiar e este torna-se objeto de amor, não mais de incômodo.

A sequência apresentada pelo livro é “Vestida de Preto”, “O Peru de Natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo da Camisolinha”, enquanto a trajetória da maturidade discursiva dos contos é a apresentada neste capítulo.

Entretanto, é possível observar que um conto está imbricado no outro, como ocorre em “Vestida de Preto”, por exemplo, quando o narrador faz uma elipse e não conta o que houve durante alguns anos de sua adolescência: “Dez, treze, quatorze anos... Quinze anos.” (Andrade, p.22); retomando tal momento em “Frederico Paciência”: “Foi no ginásio... Éramos de idade parecida, ele pouco mais velho que eu, quatorze anos.” (Andrade, p.76).

Convém registrar, também, que “Frederico Paciência”⁸, considerado, de acordo com essa análise, o conto mais bem acabado discursivamente, levou 18 anos até ser concluído pelo autor. Porém, foi terminado em 1942, assim como “O Peru de Natal”, construído durante quatro anos, enquanto “Tempo da Camisolinha” e “Vestida de Preto” foram finalizados posteriormente, em 1943, após quatro anos de trabalho. Talvez seja possível concluir que o tempo utilizado para a construção do conto possa ter contribuído para sua riqueza discursiva.

A questão da sequência de apresentação dos contos no livro poderia ser tratada por dois ângulos. Primeiro, quanto à ordem de escritura: talvez Mário de Andrade tenha preferido escrever primeiro sobre o tempo mais recente, ou seja, sobre a adolescência, antes da infância. Ou, quando programou o livro, preferiu ignorar tanto a ordem cronológica quanto a de escritura, numa espécie de despistamento do leitor. Assim, os quatro contos não apresentariam, no livro, o aspecto de memória em sequência.

⁸ O conto teve quatro elaboradas versões, a primeira em 1924 e a última em 1942, quando Mário de Andrade escreve a Fernando Sabino, contando que “terminou ‘um conto difícil’, no qual estuda ‘o que há de frágil e misturado nas grandes amizades na rapazice’.” (Castro, 1989,p.95).



3 - ASSALTO EM TRÊS PERSPECTIVAS

Há, em *Contos Novos*, três narrativas em que os personagens parecem sofrer um assalto da rotina de suas vidas, no momento em que têm uma vivência de plenitude, que surge como algo efêmero, pois logo a realidade prosaica é retomada. As narrativas são “O ladrão”, “Primeiro de Maio” e “Atrás da Catedral de Ruão”.

3.1. Assalto coletivo: “O Ladrão”

“O ladrão”, conto em que o próprio título nos remete a um suposto assalto, é uma narrativa que tem aspecto de crônica, pois narra um fato cotidiano: a perseguição de um suposto bandido, pela madrugada, em um bairro do subúrbio da cidade.

O grito “-Pega!” é o que desperta o movimento de busca em direção ao ladrão, que rouba as personagens do seu dia-a-dia. Os moradores do bairro sofrem um assalto circunstancial, que por algumas horas transforma suas vidas, que ficam rendidas. Porém, em seguida, são destituídas dos momentos mágicos pelos quais passaram.

O narrador heterodiegético acompanha de perto os acontecimentos, mostrando, como em um filme, as ações dos perseguidores, utilizando para isso a focalização interna e externa, predominantemente, durante toda a narrativa:

Nos corpos entrecortados, ainda estremunhando na angústia indecisa, estalou nítida, sangrenta, a consciência do crime horroroso. O rapaz estacara numa estralada de pés forçando pra parar de repente, sacudiu o guarda estatelado.
(Andrade, p.26)

Tais focalizações se intercalam assim como o uso do discurso relatado (direto) e do discurso indireto livre, o que sugere que o narrador realiza um jogo com sua câmera: adiantando e recuando-a, focalizando um ponto e, depois, voltando-se para outro:

- Viu ele?" (Andrade, p.26)

O homem decerto ficava amedrontado com tanta gente... Se entregava, seria inútil lutar... Em qual das casas bater?" (Andrade, p.28)

Com essa estratégia, o narrador oferece uma visão geral da história narrada, numa forma de apreensão total do momento que presencia. E esse momento inicia-se com um grupo se formando para perseguir um possível ladrão e o silêncio do bairro sendo interrompido. A perseguição é apresentada basicamente através da cena e do discurso relatado (direto), que diminui a distância entre narrador e personagens, além de oferecer detalhes dos acontecimentos:

- Mas não há nada! Um falou.

- Quem sabe se entrou no forro?

- Entrou no forro!

- Tem clarabóia? (Andrade, p.30)

Observa-se a riqueza do discurso, pois o narrador intercala as focalizações externa (*"do outro lado da rua"*), interna (*"positivamente o homem não estava mais"*) e zero (*"janelas se entreabriram de novo, medrosas"*). Há, ainda, a presença de uma metonímia (*"medrosas"*) e de uma metáfora (*"riscando luz nas calçadas"*), as quais apontam o aspecto poético do momento vivido pelos personagens:

O rapaz, do outro lado da rua, examinara bem. Na parte de frente do telhado, positivamente o homem não estava mais. Algumas janelas se entreabriram de novo, medrosas, riscando luz nas calçadas. (Andrade, p.30)

Um flash-back informa como iniciara a perseguição. Há a presença do discurso indireto livre e da alternância entre focalização externa e interna:

O rapaz olhou-a, aquele demônio da asma...deu de ombros, nem respondeu . Ele mesmo nem sabia certo, entrara do trabalho, apenas despira o sobretudo, ainda

estava falando com a mãe já na cama, pedindo a bênção, quando gritaram 'Pega!' na rua. Saíra correndo, vira o guarda não muito longe, um vulto que fugia, fora ajudar. (Andrade, p.31)

A cena é retomada e a normalidade começa a se reestabelecer entre os perseguidores, que começam a se dispersar. Um sumário abrevia os acontecimentos, que já não são mais ameaçadores, o perigo já está distante, pois não se encontrou nada em lugar algum. O discurso relatado (direto) desaparece, predominando o indireto livre, o que mostra a adesão ainda maior do narrador aos personagens, que são apresentados por suas nacionalidades (portuguesa, italiana) ou pela função que desempenham (guarda, violinista). A cena é menos predominante, mas ainda ocorre durante a narrativa.

Como se observa, os personagens não têm nomes próprios e são coletivizados. Além disso, nota-se a presença de aspectos naturalistas em muitos momentos da narrativa, que se passa basicamente em um bairro da periferia de São Paulo, acentuando o aspecto de coletividade do povo, que parece perseguir uma vida menos prosaica, mais poética, mais inventiva, como fica marcado pela presença do violinista que só toca uma música, mas é aplaudido, sentindo-se consagrado:

Eis que a valsa triste acabou. Mas da sombra das árvores em frente, umas quatro ou cinco pessoas, paralisadas pela magnitude da música, tinham por alegria, só por pândega, pra desopilar, pra acabar com aquela angústia miúda que ficara, nem sabiam! tinham...enfim, pra fazer com que a vida fosse engraçada um segundo, tinham arrebetado em aplausos e bravos. E todos, com aplausos, todos, o grupo da portuguesa, a mocetona com os manos já mansos, os perseguidores da porta, dois ou três mais longe, todos desataram na risada. Só o violinista não riu. Era a primeira consagração. E o peitinho curto dele até parou de bater. (Andrade, p. 33)

A música é agente, resgatando o momento de inteireza, de totalidade intensa, salvando as pessoas, ainda que por um instante, da realidade prosaica, repetitiva, automatizada. A solidão é substituída pelo encontro, pela reunião.

E a busca por esse estado de plenitude é representada, de maneira mais nítida, pela chegada da mulher do português das galinhas que, no entanto, causa

desconforto, por despertar o desejo dos homens em conquistá-la e a inveja das mulheres. Todos reagem à sua chegada, interpretando que ela deixa bem claro que procura o prazer, procura o encontro:

Foi um silêncio carregado, no grupo, assim que ela chegou. As duas operárias honestas se retiraram com fragor, facilitando os homens. Se espalhou um cheiro por todos, cheiro de cama quente, corpo ardente e perfumado recendente (o grifo é nosso). Todos ficaram que até a noite perdera a umidade gélida. (Andrade, p.32)

A presença de rima pobre, inclusive, parece iconizar o ambiente, ironizando e acentuando a dificuldade do encontro de uma vida poética, de um momento especial, que retire os personagens da rotina empobrecedora do cotidiano.

E o sumário torna-se mais comum, além da presença da focalização externa:

Na porta da casa, a italiana triunfante distribuía o café. Um momento hesitou, olhando o guarda do outro lado da rua. Mas nisto fagulhou uma risadinha em todos lá no grupo, decerto alguma piada sem-vergonha (Andrade, p.33).

A focalização zero ainda aparece a fim de apontar a mudança gradual dos sentimentos dos personagens:

Foi o primeiro mal-estar no grupo da portuguesa: todos ficaram com vontade de beber um café bem quentinho. (Andrade, p.34)

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. (Andrade, p.34)

Afinal, como se nota, a plenitude se concretiza apenas por alguns momentos, pois apesar do assalto que o cotidiano sofre, em uma madrugada, não há aparentemente um ladrão, as pessoas começam a se sentir mal, há o começo de um desconforto, e todos vão se dispersando e a vida volta ao normal, como ironiza o narrador no último parágrafo: “Lá na outra esquina do outro quarteirão, ficara um último grupinho de três, conversando. Mas é que lá passava o bonde”(Andrade, p. 34).

Ressalta-se que, no final da narrativa, o sumário torna-se predominante, pois os acontecimentos já não têm tanta importância e a euforia já terminou. No entanto, o discurso indireto livre se mantém: “não! não dava café ao guarda!”(Andrade, p.33), como forma de ceder espaço para a visão dos personagens, já que o narrador é heterodiegético, e como forma de acentuar a empatia do narrador pelos mesmos.

Ao usar o ponto de vista do guarda, o narrador se insere no espaço da história, pois usa a visão de um personagem que está colocado em um determinado ponto da rua ou do bairro, o que o aproxima dos acontecimentos narrados e dos personagens:

O guarda estava tonto, sustentando posição aos olhos do grupo que dependia dele. Mas lá vinham mais dois policiais correndo(o grifo é nosso). Aí o guarda apitou com entusiasmo e foi pra bater numa das casas. (Andrade, p.28)

Convém apontar, ainda, que a figura do ladrão, nesse conto, adquire um sentido positivo, eufórico, o que sugere que, ao inverter o papel do vilão, o narrador o transforma em herói, gerando um aspecto inovador na narrativa e surpreendente para o conto:

Quase todas as janelas estavam iluminadas, botando um ar de festa inédito na rua. Saía mais gente encapuçada nas portas, coleção morna de pijamas comprados feitos, transbordando pelos capotes mal vestidos. (Andrade, p.28)

E o papel de herói desempenhado pelo ladrão, que não aparece realmente na história, é virtual. Entretanto, temos a presença do herói coletivo, representado por todos os personagens envolvidos na perseguição, cujo papel é concreto na narrativa:

Não encontraram nada nas casas e todos vieram saindo para as calçadas outra vez. Ninguém desanimara, no entanto. Apenas despertara em todos uma vontade de alívio, todos certos que o ladrão fugira, estava longe, não havia mais perigo pra ninguém. (Andrade, p.31)

Assim, é possível concluir que o assalto, sofrido pelos personagens, é coletivo também, já que todos parecem obter um encontro poético, inventivo, especial, “pra fazer com que a vida fosse engraçada um segundo” (Andrade, p.33).

3.2. Assalto cívico: “Primeiro de Maio”

“Primeiro de Maio” também é uma narrativa em que é possível encontrar a busca de um estado de integridade, pois há um personagem, conhecido como 35, carregador de malas da Estação da Luz, que pretende comemorar o Dia do Trabalhador, o seu dia.

O narrador, que mostra a trajetória do personagem, é heterodiegético e utiliza, predominantemente, a focalização interna ao tratar de 35. Todavia, há a presença da focalização zero também, diminuindo ainda mais o grau de distância entre narrador e personagem, afinal a onisciência facilita a apresentação de um conjunto de informações pertinentes para a compreensão do desenrolar da história. Há intrusões do narrador e um registro de discurso avaliativo. Nota-se, ainda, a marcante presença do discurso indireto livre que, muitas vezes, mostra a empatia do narrador com o personagem, tornando afetiva a visão do primeiro em relação ao segundo, além de dar a impressão de fornecer a palavra ao personagem a fim de filtrar diretamente sua visão dos acontecimentos.

É pertinente apontar, aqui, a existência de um grau pequeno de distanciamento (de ordem afetiva) entre narrador e personagem, pois há uma conjugação da focalização zero com a focalização interna:

O 35 tinha um ar glorioso e estúpido. Porém ele se agradava daqueles músculos intempestivos, fazendo a barba. (Andrade, p.35)

Tinha piedade, tinha amor, tinha fraternidade, e era só. Era uma sarça ardente, mas era sentimento só. Um sentimento profundíssimo, queimando, maravilhoso, mas desamparado, mas desamparado. (Andrade, p.41)

Além disso, o narrador se apresenta intruso, através de algumas manifestações entre parênteses, que expressam preferência pelo 35, uma vez que apontam o conhecimento que tem em relação ao personagem, que lhe desperta simpatia:

Isso o 35 consentiu, não porque o tingisse o menor separatismo (e o aprendido no grupo escolar?) mas nutria sempre uma espécie de despeito por São Paulo ter perdido na revolução de 32. (Andrade, p.38)

O narrador parece projetar nas intrusões, por meio de parênteses, a posição emotiva do personagem. Essas intrusões no meio do discurso indireto livre, no qual a voz do personagem penetra na estrutura formal do discurso do narrador, marcam a atitude de empatia deste em relação ao 35:

Quer dizer: vou sim! desaforo! (palavrão), socos, uma visão tumultuária, rolando no chão, se machucava mas não fazia mal, saíam todos enfurecidos do Palácio das Indústrias, pegavam fogo no Palácio das Indústrias, não! a indústria é a gente, 'operários da nação', pegavam fogo na igreja de São Bento mais próxima que era tão linda por 'drento', mas pra que pegar fogo em nada! (O 35 chegara até a primeira comunhão em menino...). (Andrade, p.38)

Além disso, ao adotar a focalização interna, associada ao tom descontraído e à linguagem popular, o narrador ressalta sua simpatia pelo carregador de malas. E, da proximidade do narrador com os pormenores do seu personagem, a ingenuidade do 35, por exemplo, se explica. A simpatia, assim, se estabelece como uma atitude de quem compreende, não de quem consente.

A presença de neologismos, como *“entusiasmo semostradeiro”* (Andrade, p.40) e *“endomingados”* (p.39); a oralidade :*“com voz de mandando assim na gente”* (p.40), mais a focalização zero por meio de parênteses: *“(teve a intuição violenta de que estava ridiculamente vestido)”* (p.44), mostram a proximidade com o discurso imediato (monólogo interior), que aparece em relances, não em parágrafos inteiros. Portanto, Mário de Andrade ainda não usa propriamente o discurso imediato, mas seus experimentos parecem antecipar uma forma que virá caracterizar a literatura de Clarice Lispector, Osman Lins e Autran Dourado (Cf. Bosi, 1994, p.422- 423).

Outro aspecto presente no conto são as anotações de marcação teatral - *“Quer dizer: vou sim! desaforo! (palavrão), socos, uma visão tumultuária, rolando no chão,...”*(Andrade, p.38) - embora, segundo Luís Costa Lima, o conto de Mário de

Andrade se contraponha ao conto de marcação teatral, que se caracteriza pela empostação da oralidade, que fora doutoral da linguagem parnasiana e que agora se torna auto-irônica. O coloquialismo que se opõe à marcação teatral não assinala apenas o emprego de outro modo de linguagem. “Ele melhor se fundamenta na abertura e na adesão à capilaridade do cotidiano”(Lima, 1982, p.177). Como toda solução, esta apresenta o seu risco que já assumia o conto de marcação teatral: tomar o conto como o espaço de um flagrante. No entanto, Mário escapa desse risco, porque a apresentação da marcação teatral funciona como estímulo para melhor penetrar no leito do cotidiano.

O narrador, ainda, imprime uma velocidade ao relato que dá prioridade, explora, elege os segmentos da história reveladores da motivação interior do personagem, ao dar preferência à cena detalhada, em que o tempo do discurso é, aparentemente, igual ao tempo da história:

Salvou-se lendo com pressa, ôh! Os deputados trabalhistas chegavam agora às nove horas (o grifo é nosso), e o jornal convidavam (sic) o povo pra ir na Estação do Norte (a estação rival, desapontou) pra receber os grandes homens. Se levantou mandado, procurou o relógio da torre da Estação da Luz, ora! não dava mais tempo! quem sabe se dá! (Andrade, p.38)

Foi correndo, estava celebrando, raspou distraído o sapato lindo na beira de tijolo do canteiro (palavrão), parou botando um pouco de guspe no raspão, depois engraxo, tomou o bonde pra cidade, (...) Chegou tarde. Quase nada tarde, eram apenas nove e quinze (o grifo é nosso). (Andrade, p.38)

Com essa estratégia, o narrador compõe um quadro propício, apontando as circunstâncias que determinam e explicam o comportamento do protagonista. Há um inventário de causas, uma intimidade do narrador com os motivos do personagem, tornando-o compreensível ao leitor, o que é um dos sentidos de simpatia. O outro sentido está no discurso avaliativo do narrador que, muitas vezes, orienta a preferência do leitor pelo mesmo caminho:

Afinal o 35 saiu, estava lindo. (Andrade, p.36)

Morrer assim tão lindo, tão moço. A moça do apartamento... (Andrade, p.38)

Foi correndo, estava celebrando, raspou distraído o sapato lindo na beira de tijolo do canteiro (palavrão), parou botando um pouco de guspe no raspão,... (Andrade, p.38)

Estava tão desagradável, estava quase infeliz...Mas como perceber tudo isso se ele precisava não perceber!... O 35 percebeu que era fome. (Andrade, p.39)

E quando a mãe lhe pôs aquela esplêndida macarronada celebrante sobre a mesa, o 35 foi pra se queixar 'Estou sem fome, mãe'.Mas a voz lhe morreu na garganta.(Andrade, p.39)

Desse modo, o narrador parece instalar uma câmera no interior do personagem e, desde o primeiro parágrafo, se evidencia o objeto-valor (ético-político) do carregador de malas: a comemoração do dia do trabalho, a busca de um dia menos prosaico, a busca de algo especial, que o consagre como cidadão, como ser humano.

O personagem age com entusiasmo para adquirir seu objeto-valor, entretanto, sua inexperiência é flagrante, pois ele tem um saber que vem apenas da leitura dos jornais, uma competência ingênua, por isso, a conquista do que deseja se torna árdua.

Ao sair de sua casa, 35 traça um longo caminho pela cidade, onde há estabelecimentos fechados e não há basicamente movimento. Ao tomar contato com a realidade, surge um primeiro mal-estar no personagem, ao ler o jornal:

Não era medo, mas por que que a gente havia de ficar encurralado assim! É! É pra eles depois poderem cair em cima da gente (palavrão)! Não vou! Não sou besta! Quer dizer: vou sim! Desaforo! (palavrão), socos, uma visão tumultuária, rolando no chão, se machucava, mas não fazia mal...(Andrade,p.37)

Como já foi apontado, o tempo da história é praticamente igual ao tempo do discurso, há uma aparente isocronia nos momentos em que o desconforto do protagonista vai surgindo, ressaltando o conflito que se instaura, com o passar do dia, dentro dele. Continua seu percurso na tentativa de comemorar, mas novamente se engana:espera encontrar uma multidão na Estação do Norte, onde os jornais diziam haver deputados trabalhistas:

Não, não tinham reparado nada, decerto foi aquele grupinho que parou na porta da Estação, tirando fotografia. Aí outro carregador conferiu que eram os deputados sim, porque tinham tomado aqueles dois sublimes automóveis oficiais. Nada feito. (Andrade, p.38-39)

Ao não encontrar nada, pois não há nada de excepcional, 35 fica mais desapontado e decepcionado, sofrendo, gradualmente, um processo de degradação circunstancial, por interpretar os fatos ingenuamente. Começa a adquirir consciência disso: “Não podia mais se recusar o estado de infelicidade, a solidão enorme, sentida com vigor” (Andrade, p.39).

A marcação do tempo cronológico (“Não eram bem treze horas” – Andrade, p.39) parece mostrar o dia se arrastando, o conflito se acentuando, o que é mais uma função desempenhada pela cena, predominante na narrativa.

Há a intervenção de um aliado, o policial 486, na tentativa de melhoramento, mas há frustração, pois este personagem piora o estado de decepção do protagonista, narrando fatos terríveis e assustadores. Surgem, ainda, os adversários, os agressores, na visão do 35 : “três homens bem-vestidos, (...)”. O 35 sentiu medo franco” (Andrade, p.40). Ele não consegue mais negar a realidade e, então, a decepção se concretiza por completo e ele adquire a consciência e a competência, advindas da experiência vivida, o que gera sentimentos fortíssimos e, por isso, contraditórios: “Era um puxar unânime, uma fraternidade, era carícia dolorosa por todos aqueles companheiros fortes tão fracos...” (Andrade, 1996, p.40).

O protagonista sofre a privação, não alcançando o estado de melhoramento. As expectativas são frustradas, pois não vive um dia especial. Porém, completamente lúcido: “Acabara por completo a angústia.” (Andrade, p.41), 35 inicia um processo de reparação. Enxergando o mundo como realmente é, retorna ao trabalho, junto com seus companheiros que não tinham deixado o serviço por causa do feriado:

O 22 era velhote. Ficou na beira da calçada com aquelas quatro malas pesadíssimas, preparou a correia, mas coçou a cabeça.

- Deixe que te ajudo, chegou o 35.

E foi logo escolhendo as duas malas maiores, que ergueu numa só mão, num esforço satisfeito de músculos. O 22 olhou pra ele, feroz, imaginando que 35 propunha rachar o galho. Mas o 35 deu um soco só de pândega no velhote, que estremeceu socado e cambaleou três passos. Caíram na risada os dois. Foram andando. (Andrade, p.42)

Aliás, quando o protagonista começa a adquirir a consciência da realidade que o circunda, há uma mudança em relação à velocidade do tempo, pois o tempo do discurso torna-se menor do que o tempo da história, através do uso de sumário e elipse. Essa diminuição do tempo do discurso sugere a diminuição do sofrimento do 35 e aceitação do que lhe é apresentado.

Observando a trajetória do herói e a do narrador, que está sempre olhando para o 35 e para o que o 35 está vendo, conclui-se que todos os elementos (locais fechados, policiais na rua, etc) contribuem para apontar a ingenuidade e a impotência de um brasileiro comum, que acaba se decepcionando com a realidade que lhe é apresentada, uma realidade de pessoas vigiadas, acomodadas, conformadas e muito assustadas também, o que lhe resulta numa grande experiência de vida, uma vez que adquire o saber, tornando-se solidário com seus pares, antes recusados.

Como afirma Francisco Hardman:

esse instante *solidário*, ao contrário dos outros instantes *solitários* do 35 que preenchem a narrativa, pode permitir a introdução do conceito de *classe*, como mediador daqueles espaços. Pois o '35' que se reconhece nesse final não é o do desejo-promessa, o da procura alvoroçada pelos descaminhos, nem o dos incêndios arquitetados: o '35' de agora é o que se reconhece como companheiro dos demais. Perdeu a identidade própria de antes: 35 é igual a 22, 22 e 35 são paradigmas dos demais: o trabalho - nesse espaço da necessidade, duro e sempre o mesmo - os igualiza. O cotidiano operário (de suores e pesos) recoloca a *classe operária* enquanto tal: '35' não é o 35 dos sonhos, é agora um membro de classe. O incomum e o comum voltam a fundir-se na solidariedade de classe. (1990, p.122)

A propósito, um aspecto que chama a atenção é a falta de identificação por nome ou apelido dos personagens (carregador 35, grilo 486, carregador 22), só conhecemos o número que recebem e a função que desempenham. No caso do 35, pode-se pensar numa referência ao ano de 1935, quando Getúlio Vargas governava o país de forma ditatorial. Porém, pode-se referir também ao anonimato desse trabalhador e à falta de identidade que, aliás, ele busca durante toda a narrativa e não encontra; o que há é a sua consagração como um número, como mais um entre tantos trabalhadores.

Um outro aspecto importante é a realidade apontada de diferentes maneiras pelos jornais (voltada para política), pelo grilo 486 (voltada para o medo), pelos colegas carregadores (voltada para a necessidade do trabalho), pelo próprio narrador (voltada para os fatos que vê) e, por fim, a do 35 , voltada, a princípio, para uma percepção ingênua e quixotesca, transformando-se em uma percepção da realidade que o cerca.

3.3. Assalto=seqüestro: “Atrás da Catedral de Ruão”

Em “Atrás da Catedral de Ruão”, o narrador heterodiegético utiliza, predominantemente, a focalização interna ao tratar de Mademoiselle, uma preceptora de francês, de 43 anos, virgem, que passa por um “vendaval de mal de sexo”(Andrade, 1996, p.47).

O narrador instala uma câmera no interior da personagem, mostrando exatamente o que ela deseja: uma vida menos prosaica, mais poética, mais estimulante; deseja ser mulher. O uso da focalização interna parece investir o narrador da função de testemunha.

Entretanto, o narrador utiliza a focalização zero ao tratar de Alba e Lúcia, alunas adolescentes de Mademoiselle:

De noite, Alba se olhou muito no espelho, sentada. Estava velha, com medo. Suspirou fundo e de repente se enforcou com ambas as mãos. Veio descendo com elas pelo corpo, pelos seios nascentes...(Andrade, p.49)

E de Dona Lúcia, mãe das garotas: “Na caridade viciosa a que transportara a sua própria vida cortada, fizera da solteirona uma espécie de dama-de-companhia das filhas” (Andrade, p.44).

O fato de usar a focalização interna para Mademoiselle e a zero para as outras mulheres parece gerar um determinado efeito: enquanto Mademoiselle busca algo especial para sua vida, as outras não demonstram a mesma intenção, pois as meninas ainda vão viver experiências belas em suas vidas e Dona Lúcia já as viveu e, decepcionada, parece não querê-las novamente. Além disso, o narrador estabelece um grau de distância (de ordem afetiva) menor em relação à preceptora e os fatos que se relacionam a ela são amparados pela simpatia, principalmente, porque o narrador faz uma longa exposição das causas que levam Mademoiselle a agir da maneira que age, mostrando-se íntimo dos motivos dela.

Há, ainda, o uso do discurso indireto livre que possibilita a adesão do narrador à personagem, além de acentuar a atitude de empatia com a preceptora. Porém, o uso do discurso relatado (direto), em francês, também é constante, uma vez que a professora e as meninas parecem inventar uma linguagem própria, talvez na intenção de transformar a realidade que as circunda, criando uma fronteira entre o real e a fantasia. Aliás, o uso do francês sugere duas possibilidades: a expressão do desejo através do discurso das personagens ou o elemento mascarador da repressão de Mademoiselle, quando ela o utiliza.

Nota-se, também, que o objeto-valor da professora é abstrato, lembrando a busca romântica (buscar o que o presente não pode oferecer), bem marcada pela canção que a professora entoava desde criança: “Não vê que desde a infância Mademoiselle cantava uma canção antiga em que Lisette indo em busca da primeira paquerette da primavera, topa com um cavaleiro na ‘lisière du bois’” (Andrade, p.44).

O desejo de Mademoiselle é bem delimitado desde o início da narrativa:

Mademoiselle já tinha trinta anos feitos no Brasil, quando naquela vida mesquinha de lições e pão incerto, principiou se inquietando com a “paquerette” que ela estava desleixando de colher na primavera. Preocupação não muito grande, porque ela ainda se sentia moça na higiene excessiva do corpo e a blusinha professoral, alvíssima, cheia de rendas crespas. Um dia, porém, sem querer, cantarolando a sua canção, no momento em que alcançou a ‘lisière’, Lisette parou sufocada, sem poder mais cantar. O que houve? (Andrade, p.44)

A partir daí, a professora não cantou mais a música e principiou trocando de fronteiras “a cada confusão que fazia. E eram muitas as confusões” (Andrade, p.44), o que reforça a busca da personagem. Então, o narrador inicia a exposição de episódios que se passam na vida dela e que compõem um quadro detalhado e favorável que justifica todas as suas atitudes, tornando-a compreensível para o leitor.

Assim, Mademoiselle encontra-se em processo de degradação e começa a agir para reverter esse estado. Há uma primeira tentativa, que se manifesta através de um surto, que gradativamente se acentua:

Descendo do bonde na praça, embora a rua da farmácia ficasse ali mesmo, Mademoiselle é invadida por um vendaval misterioso, sem nexos. Como é que estava andando assim noutra direção, subindo a praça, enveredando para a catedral! O bom senso a obrigou a se definir, não era possível ‘se tromper’ tamanhamente ‘de lisière’. Mademoiselle se dirigiu para a farmácia, inquieta muito, batida por desilusões. Comprou o alho sativo e mais vários tubinhos de pérolas alvas. Chegou à porta, pôs o embrulho na bolsa, estava escurecendo agora a inquietação já se transformava num desvario completo. (Andrade, p.50-51)

O pavor a tomara, era um vento medonho na praça, sopro de sustos tamanhos que os arranha-céus se desmoronam com fragor. Chega o fragor. Chega o medo horrível, mil braços que a enforcassem, mil bocas, ‘une chair vive contre une chair vive’, lhe rasgavam a blusinha, no ventre! e ela tropeça sem poder mais. Tem que parar. (Andrade, p.51)

A confusão interna de Mademoiselle parece mesmo um caos, tudo obtém uma dimensão hiperbólica. A propósito, o narrador usa termos metafóricos como vendaval,

arrepio, vento, sopro (“O pavor a tomara, era um vento medonho na praça, sopro de sustos tamanhos que os arranha-céus se desmoronam com fragor. Chega o fragor” – Andrade, p.51), que sugerem, poeticamente, o tempestuoso desejo da professora, desejo ligado à vida, à criação, à fertilidade que o vento, por exemplo, proporciona, e , ao mesmo tempo, ligado ao medo, bem representado pelo arrepio.

E, depois de um breve momento de lucidez, a preceptora parece excitar-se novamente, numa suposta tentativa de consolo, numa tentativa frustrada de melhoramento:

Mas eis que dá um puxão brusco na campainha, o bonde pára espirrando. Mademoiselle desce e se lembra de enxugar o nariz, pra que desceu!

Cortando pelas ladeiras oblíquas se dirige à pensão, anda. Acontece que assim, no crepúsculo caseiro, numa última esperança de antemão desenganada, Mademoiselle passa pelo ‘derrière’ da igreja de Santa Cecília. Assim mesmo uns sustinhos a tomaram, o respiro cresceu, foi agradável. (Andrade, p.51-52)

A cena é longa, o narrador mostra passo-a-passo a trajetória de Mademoiselle em busca da totalidade de sua vida, algo que dê sentido à sua existência tão vazia. E, após esse percurso, o narrador afirma: “Mas daquela aventura horrível lhe fica um fraco pelo “derrière” das igrejas. Não vê igreja solta, que não lhe brote a fatalidade de passar por detrás. A desilusão não a desilude nunca” (Andrade, p.52).

Ressalta-se, no trecho acima, a metáfora existente em “atrás da igreja”, visto que traduz o conflito sofrido pela professora. Na frente da igreja, está o permitido, o que pode ser visto e feito, o sagrado, enquanto atrás da catedral está o censurado, o proibido, o oculto, mas o desejado, que não pode ser dito ou percebido, pois é tratado como pecado, como “cochonneries inútiles”(Andrade, p.49). Desse modo, o passar atrás das igrejas parece representar a dualidade (censura e desejo intenso), vivida por Mademoiselle.

Tal atitude, mais uma vez, se mostra como uma atitude de consolo que a professora encontra para si e que se torna constante. É possível inferir que Mademoiselle intensifica a sua busca, mas como não tem o saber e o poder, pois é extremamente reprimida, permanece em estado de privação.

Na festa na casa de Dona Lúcia: “no fim daquela primavera” (Andrade, p.53), o que nos remete à margarida que Mademoiselle estava deixando de colher, o narrador afirma que a professora “chegara mais resfriada do que nunca, o nariz inchara um pouquinho e ela trazia um embrulho esquisito, um cilindro comprido,...”(p.53). E, como se nota, ela encontra-se totalmente perturbada, pois nem a “homeopatia não lhe dava jeito mais no resfriado” (p.53).

Mademoiselle parece definitivamente agir na intenção de colher a margarida da primavera e sofre mais um surto, no qual chega a se ausentar completamente da realidade, sofrendo um “seqüestro”, como denominou Mário de Andrade ao tratar do recalque (Araújo, O.; Moretzsohn, M.; Nosek, L., 2000, p.16) . Enquanto delira, sente-se perseguida. Foge, mas, ao mesmo tempo, deseja ser capturada:

Os dois perseguidores vinham apressados, passo igual. E o som dos sapatões possantes, eram possantes, devorava o atchim espavorido da pucela. E as passadas reboam mais vitoriosas ainda no silêncio infeliz do largo, ninguém para a salvar, só as árvore inúteis como ‘cochonneries’, enquanto os dois homens a vão alcançar. Não pode mais. Cairia nos braços deles, e eles a violariam sem piedade, exatamente como sucedera atrás da catedral de Ruão. (Andrade, p.55)

Trata-se, porém, de uma fuga sem perseguidores, por isso nada acontece e ela perde a esperança de transformar sua vida:

Pois assim mesmo os perseguidores lá vinham chegando atrás dela. Só que agora Mademoiselle estava mesmo salva pra todo o sempre e pôde reagir. Os homens vinham chegando em suas conversas distraídas. Se plantou no meio da calçada, fungou um sexto espirro inteiramente fora de propósito, tirou mais que depressa dois níqueis da bolsa. Os homens tiveram que parar, espantados, ante aquela velhota luzente de espirro e lágrima, que lhes impedia a passagem, ar de desafio. (Andrade, p.56)

Não conquista seu objeto-valor, volta à realidade prosaica como os heróis dos dois contos anteriores, e encerra sua trajetória em estado de insatisfação, desiludida e decepcionada, consagrando-se apenas como uma senhorita professora de francês e não como uma mulher: “Subiu as escadas correndo, foi chorar” (Andrade, p.56). Não alcança o

seu desejo e se consagra como um pronome de tratamento e pela função que desempenha: “Nunca mais que havia de passar por trás das igrejas, e no dia seguinte as meninas desnordeadas topavam com aquela professorinha de dantes, longínqua, pura, branda” (Andrade, p.55).

Portanto, o assalto sofrido pela personagem é momentâneo e a rouba da rotina de sua vida prosaica, composta pelos espirros, que ocorrem na tentativa de expurgar o desejo; pelo esperanto dos gatos, que se satisfazem por ela; pelas blusas brancas engomadas, que procuram esconder a intensidade da sexualidade contida; pelo uso do idioma francês, aparentemente, escondendo o desejo reprimido. E, por breves instantes, nada mais contém esse forte desejo, cerceado pelo medo do encontro com o desconhecido: uma vida repleta de prazer, de totalidade, de satisfação.

3.4. Visão comparativa

Os três contos apresentam muitas semelhanças, entre elas, a presença de um narrador heterodiegético, que privilegia a focalização interna, principalmente, ao tratar de 35 e Mademoiselle, adquirindo a função de testemunha da história.

Há a preferência pela cena nos momentos em que há a construção e desconstrução da euforia vivida pelos personagens, além do uso de sumário quando a rotina é retomada. Ocorre também o uso do discurso relatado (direto) e indireto livre, este último para apontar a empatia do narrador em relação aos personagens e também para fornecer a palavra aos mesmos, e filtrar a visão dos acontecimentos.

Entretanto, o que as narrativas têm em comum de mais significativo é a presença do mesmo objeto-valor: o encontro de um momento especial, a fuga do cotidiano, do prosaico, como já foi muito enfatizado. Nota-se que não há a busca de algo concreto (não há ladrão, no primeiro conto; e, nas outras duas narrativas, os personagens realizam uma busca romântica).

A rotina, de um modo geral, é a mesma para todos os personagens, que em todos os contos são trabalhadores anônimos que, dia após dia, exercem suas funções e retornam às suas casas. Porém, em “O Ladrão”, a fantasia dos personagens é um encontro comemorativo, mesmo que ocasional, com os outros, pois todos procuram um esclarecimento para o que está acontecendo; em “Primeiro de Maio”, a fantasia de 35 é um encontro comemorativo com a cidadania, por meio da celebração do dia do trabalho, e, em “Atrás da Catedral de Ruão”, a fantasia de Mademoiselle é um encontro com sua feminilidade, é uma fantasia sexual.

Há uma busca lógica, em “O Ladrão”; uma busca ético-política, em “Primeiro de Maio”, e uma busca patética, em “Atrás da Catedral de Ruão”. Entretanto, a diferença observada em cada busca é muito importante, pois ilumina uma semelhança essencial: as buscas se completam e se resumem em uma busca maior, universal: a busca da totalidade, da satisfação humana.

E há o encontro dessa plenitude. Encontro fugaz que, no conto “O Ladrão”, encerra-se sem que os personagens adquiram conhecimento, não há aprendizado com a experiência vivida. Acontece o mesmo em “Atrás da Catedral de Ruão”. Dessa forma, os personagens encerram suas trajetórias em estado de degradação, frustrados. Entretanto, o momento de euforia para 35 encerra-se com o encontro do saber, pois ele aprende com as suas vivências e, assim, sua trajetória termina com a aquisição de um estado de melhoramento, mesmo não encontrando o que buscava. Só o 35 sai modificado do assalto que sua vida de trabalhador sofre. Para os outros, o assalto, quando termina, deixa um saldo negativo, enquanto, para o carregador da Estação da Luz, o assalto acrescenta algo novo em sua vida, lhe oferece uma recompensa.

Portanto, as três narrativas, por apresentarem semelhança em relação à busca que os personagens realizam, além das outras semelhanças apontadas inicialmente, acabam fortalecendo a hipótese de que o autor, Mário de Andrade, não as colocou na mesma obra casualmente, pois é provável que ele tenha feito o contrário do que desaprovava: “O livro de contos fatiga muito mais que variado, merece a censura e a desatenção geral. 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, 1955, p.06).

Mário de Andrade, como consta, constrói contos em que os personagens não apresentam nomes, são conhecidos por nacionalidade, pela função que desempenham, por número, pois representam pessoas comuns, anônimas, que buscam um acontecimento que lhes dê destaque, mesmo que por um instante muito breve. E, ao realizar com sucesso a construção dessas narrativas que se ligam intrinsecamente, no que se refere ao discurso, principalmente, o autor constrói contos em que não há um “esforço penoso”, pois merecem atenção, merecem uma leitura atenta, em que não é permitido o esquecimento de um “exército de personagens”, primeiro porque não há muitos personagens e, também, porque os que se apresentam são muito parecidos em sua existência.

4 - ABISMO EM DUAS VISÕES POSSÍVEIS

“Nelson”⁹ e “O Poço” são contos de personagens que, em tudo, aparentam ser diferentes. No primeiro, há um homem sem nome, sem identidade, marginalizado, que se esconde, enquanto, no segundo, apresenta-se um fazendeiro, Joaquim Prestes, proprietário de “coisas”, cuja trajetória é exposta no decorrer da trama..

Entretanto, não só entre os personagens, mas também no modo como os contos são construídos, evidenciam-se semelhanças que exigem uma análise pormenorizada de cada narrativa.

4.1. Esgotamento: “O Poço”

No conto “O Poço”, o narrador heterodiegético descreve a trajetória de Joaquim Prestes, um fazendeiro muito rico e vaidoso que, a partir de um conflito com seus operários, é apresentado em sua essência, dominada e mascarada pelo desejo de autoridade. Para realizar o processo de desmascaramento, o narrador utiliza, predominantemente, a focalização externa ao tratar do fazendeiro, e as focalizações interna e zero, ao tratar de outros personagens, como os operários José e Albino.

⁹ A título de curiosidade, convém apontar que o título do conto, segundo Maria Célia Paulillo, “é uma espécie de antonomásia, pois parece se originar daquele processo de nomeação de uma pessoa baseado na semelhança de um traço seu com o de uma celebridade, quando se empresta o nome desta para outra. É como se o narrador atribuísse ironicamente ao desconhecido o nome do almirante inglês Nelson por certa semelhança no destino de ambos: enquanto Nelson perdeu seu braço numa batalha naval, o desconhecido, segundo uma das sub-narrativas, teve seu braço mutilado durante uma luta num rio.” (1980,p.112).

Tal estratégia é observada desde o início do conto, quando em um sumário o narrador descreve o fazendeiro em estado de degradação, pois é um homem sempre insatisfeito, embora empreendedor e investidor:

Fora o introdutor do automóvel naquelas estradas, e se o município agora se orgulhava de ser um dos maiores produtores de mel, o devia ao velho Joaquim Prestes, primeiro a se lembrar de criar abelhas ali. Falando o alemão (uma das suas 'iniciativas' goradas na zona) tinha uma verdadeira biblioteca sobre abelhas. Joaquim Prestes era assim. Caprichosíssimo, mais cioso de mando que de justiça, tinha a idolatria da autoridade. (Andrade, p.57)

E agora que a casa estava quase pronta, sua horta folhuda e uns girassóis na frente, Joaquim Prestes não se contentara mais com a água da geladeira, trazida sempre no forde em dois termos gordos, mandara abrir um poço. (Andrade, p. 58)

E, logo em seguida, com um novo sumário, descreve outros personagens:

Só quem estava maginando que enfim se arranjava na vida era o vigia, esse caipira da gema, bagre sorna dos alagados do rio, maleiteiro eterno a viola e rapadura, mais a mulher e cinco famílias enfezadas. Esse agora, se quisesse tinha leite, tinha ovos de legornes finas e horta de semente. Mas lhe bastava imaginar que tinha. (Andrade, p.58)

Em uma das cenas, um diálogo entre o fazendeiro (que traz consigo uma visita) e seus operários apresenta informações que despertarão o conflito da narrativa. E o narrador caracteriza os operários da fazenda, José:

Tinha um era o mais calmo, mulato desempenado, fortíssimo, bem escuro na cor. Ainda nem falara. Mas foi esse que acabou inventando um jeito humilhante de disfarçar a culpa inexistente, botando um pouco de felicidade no dono. (Andrade, p.59)

E seu irmão Albino:

O mulato virou contrariado para o que falara, um rapaz branco enfezadinho, cor de doente. (Andrade, p.59)

Usando tais focalizações, o narrador aproxima-se mais dos operários (grau de distância menor) oprimidos pelo patrão, Joaquim Prestes, e cria um jogo entre ser e parecer que envolve tal patrão.

Num primeiro contato com os empregados, Joaquim Prestes estabelece um pacto entre eles, ao permitir que os homens trabalhem na casa e não no poço em razão do frio e da umidade, que são intensos, e da dificuldade para descer até o fundo do poço e terminar a escavação. O fazendeiro parece iniciar um processo de melhoramento.

Em um sumário, há o retorno da descrição dos irmãos operários:

José, taludinho, agüentou bem na orfandade, mas o Albino tratado só quando as colonas vizinhas lembravam, Albino comeu terra, teve tifo, escarlatina, desinteria, sarampo, tosse comprida. Cada ano era uma doença nova, e o pai até esbravejava nos janeiros: 'Que enfermidade le falta, caramba!' e bebia mais. (Andrade, p.60)

Em uma nova cena, focalizando o momento em que Joaquim Prestes vai observar como está ficando seu empreendimento, desencadeia-se o conflito da narrativa: a sua caneta-tinteiro cai dentro do poço:

Se ergueu com rompante e sem mesmo cuidar de sair daquela bocarra traiçoeira, olhou os companheiros, indignado:

- Essa é boa!... Eu é que não posso ficar sem minha caneta-tinteiro! Agora vocês não de ter paciência, mas ficar sem minha caneta é que eu não posso! têm que descer lá dentro buscar! Chame os outros, Albino! e depressa! que com o barro revolido como está, a caneta vai afundando! (Andrade, p.62)

Há o início do processo de degradação dos operários e também do fazendeiro, que os obriga ao sacrifício de encontrar a caneta, representante de sua autoridade. Assim, ao focalizar apenas o exterior do fazendeiro, o narrador vai delineando-o como um personagem que, aparentemente, tem como objeto o "desejo de mando", visto através da tentativa de reaver a caneta-tinteiro que caíra dentro do poço, tanto que é zoomorfizado, perdendo o aspecto humano, enquanto o poço, espaço da narrativa, ganha aspectos de humanidade em benefício dos operários explorados por Joaquim Prestes:

O sarilho gemeu (o grifo é nosso), e à medida que a corda se desenrolava o gemido foi aumentando, aumentando, até que se tornou num uivo lancinante. (Andrade, p.62)

Joaquim Prestes estava árido (o grifo é nosso). Dera nele aquela decisão primária, absoluta de reaver a caneta-tinteiro hoje mesmo. Pra ele, honra, dignidade, autoridade não tinha gradação, era uma só: tanto estava no custear a mulher da gente como em reaver a caneta-tinteiro. (Andrade, p.64)

Através do uso do discurso indireto livre, o narrador exhibe o verdadeiro perfil do fazendeiro e mostra, ainda, a visita como aliada dos operários, agindo em benefício dos mesmos:

Duas vezes a visita, com ares de quem não sabe perguntou sobre o poço da cidade. Mas só o forde podia ir buscar o homem e Joaquim Prestes, agora que o vigia afirmara que não dava peixe, tinha embirrado, havia de mostrar que, no pesqueiro dele, dava. Depois que diabo! os camaradas haviam de secar o poço, uns palermas! Estava numa cólera desesperada. (Andrade, p.64)

É possível observar, em um sumário, o cansaço dos operários ao tentarem esgotar a água que mina do poço sem parar:

O mulato sacudiu a cabeça, desesperado, engolindo raiva. A caçamba chegava e todos se atiraram aos preparativos novos. O velho Joaquim Prestes ali, mudo, imóvel. Apenas de vez em quando aquele jeito lento de tirar o relógio e consultar a claridade do dia, que era feito uma censura tirânica, pondo vergonha, quase remorso naqueles homens. (Andrade, p.65)

A visita tenta, colocando-se como aliada, interceder pelos homens e, aqui, sabe-se tratar-se de um homem. É importante ressaltar que a presença da visita é um elemento que colabora para a construção do conflito, pois é um personagem que gera estranhamento, acentuando a força enunciativa do conto, pois parece exercer o papel de consciência desmascaradora do jogo ver e não ver (ser e parecer). De acordo com Genette, o narrador tem duplo papel, é responsável pela voz, e também pela perspectiva narrativa, isto é, pela visão. É o que ocorre, em certos momentos, quando o narrador parece utilizar a visão da visita, sem dar-lhe voz. Portanto, às vezes, a visita se torna sujeito do olhar, como pode

ser observado no exemplo a seguir: “A visita percebendo o perigo, interveio. Fazia gosto de levar um pescado à mulher. Se o fazendeiro permitisse, ele dava um pulo com o vigia lá no tal de japonês”(Andrade, p.66).

Há uma elipse enquanto a visita se ausenta e, ao voltar, a história é retomada: Quando mais ou menos uma hora depois, a visita voltou ao poço outra vez trazia afobada uma garrafa de caninha. Foi oferecendo com felicidade aos camaradas, mas eles só olharam a visita assim meio de lado, nem responderam. Joaquim Prestes nem olhou, e a visita percebeu que tinha sucedido alguma coisa grave. O ambiente estava tensíssimo. Não se via o Albino nem o magruço que o revezava. Mas não estavam ambos no fundo do poço, como imaginou a visita.

Minutos antes, o poço quase seco agora, o magruço que já vira um bloco de terra se desprender do rebordo, chegada a vez dele, se recusara descer. (...) e o camarada, num ato de desespero se despedira por si mesmo... (Andrade, p.66-67)

Joaquim Prestes é, novamente, zoomorfizado, enquanto o poço é personificado. Essas oposições também contribuem para aumentar o conflito instaurado na narrativa e apontam para o jogo existente entre o dominante e o dominado, entre o ser e o parecer: “Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes, com volúpia quase. Mas a corda já sacudia outra vez, agitadaíssima agora, avisando que o Albino queria subir” (Andrade, p.67).

Em uma cena, quando os operários já estão no limite, ocorre o clímax da narrativa, que se contém no nível do confronto verbal, numa negociação tensa, embora permita vislumbrar a agressão virtual:

José parou de esfregar o irmão. Se virou pra Joaquim Prestes. Talvez nem lhe transparecesse ódio no olhar, estava simples. Mandou calmo, olhando o velho nos olhos:

- Albino não desce mais.

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!

- Não desce não. Eu não quero. (Andrade, p.68)

José é apresentado através da focalização zero: “mas tudo mais era uma tristeza em José, uma desolação vazia, uma semiconsciência de culpa lavrada pelos séculos”(Andrade, p.69). Os operários alcançam um processo de melhoramento merecido, livrando-se da opressão, pois, mesmo sem contar com a ajuda explícita de um aliado, vencem o duelo, no caso verbal, com o protagonista, que acumula a função de oponente, entrando definitivamente em processo de degradação, pois é desobedecido e perde a autoridade, sendo descrito, em uma cena, destituído de poder:

Os olhos de Joaquim Prestes reassumiam uma vibração humana. Afinal baixaram, fixando o chão. Depois foi a cabeça que baixou, de súbito, refletindo. Os ombros dele também foram descendo aos poucos. Joaquim Prestes ficou sem perfil mais. Ficou sórdido.(Andrade, p.69)

Após uma elipse (“Dois dias depois”– Andrade, p.69), o leitor toma conhecimento de que a caneta foi devolvida, mas não escreve mais. No último parágrafo do conto, há uma cena, partilhada com o leitor, que efetua um desmascaramento desse personagem que tem sua caneta-tinteiro de volta e, ao notar que está rachada, abre uma gaveta, onde há uma caixa com mais outras três canetas, inclusive, uma de ouro. Assim, termina a narrativa, evidenciando o verdadeiro objeto de Joaquim Prestes: a autoridade, perdida, inicialmente, quando o operário José o desautoriza, e, definitivamente, agora, na revelação da existência de outras canetas. O narrador não emite qualquer outro comentário, havendo um desfecho irônico, uma vez que o motivo que gerou todo o conflito da história (queda da caneta-tinteiro dentro do poço) é vão.

Convém, ainda, ressaltar três aspectos do conto. O primeiro é a presença da oralidade, iconizando o ambiente rural, como se o narrador abdicasse de sua linguagem formal (urbana), como é notável no exemplo: “Joaquim Prestes e a visita foram se chegando pra fogueira dos camaradas” (Andrade, p.59).

Além disso, o espaço da narrativa é bem delineado, uma vez que praticamente toda a história se passa em torno e dentro do poço, que apresenta um aspecto disfórico, pois é escuro, úmido, frio, ao mesmo tempo que apresenta também um aspecto eufórico, em alguns

momentos da narrativa, quando é personificado e se contrapõe ao comportamento e às atitudes de Joaquim Prestes.

E, por fim, o tempo da história também é um elemento que contribui para acentuar o conflito existente na narrativa. Tal conflito dura um dia todo, o que é bem marcado desde o início: “Ali pelas onze da manhã o velho Joaquim Prestes chegou ao pesqueiro” (Andrade, p.57), até o final: “Batia agora a primeira escuridão do entardecer” (p.68). No entanto, convém apontar que o tempo da história, ao gerar a impressão de que o dia se arrastou, salienta a intensidade dos acontecimentos, devido à presença do tempo do discurso, principalmente, quando ocorre uma elipse no final do conto.

4.2. Estranhamento: “Nelson”

Em “Nelson”, há um narrador heterodiegético que conduz a narrativa, cedendo a voz e a visão para dois personagens, tornando-os narradores homodiegéticos, que assumem, na realidade, mais o aspecto de contadores de história, assim como Belazarte o é em *Os Contos de Belazarte* (Andrade, 1973).

O narrador heterodiegético utiliza a focalização externa ao tratar de um estranho que entra em um bar, onde há uma mesa de amigos que começam contar histórias sobre ele. Logo no início, ele é descrito como um sujeito fora do comum, zoomorfizado através do uso de inferências, inclusive, modalizadas, e de analogias:

O indivíduo chamava a atenção mesmo, embora não mostrasse nada de berrantemente extraordinário. Tinha um ar esquisito, ar antigo, que talvez lhe viesse da roupa mal talhada. Mas que por certo derivava da cara também, encardida, de uma palidez absurda, quase artificial, como a cara enfarinhada dos palhaços. Olhos pequenos, claros, à flor da pele, quase que apenas aquela mancha cinzenta, vaga, meio desaparecendo na brancura sem sombra do rosto. (Andrade, p.90)

Por outro lado, o narrador utiliza a focalização interna e também a zero ao tratar dos outros personagens, como é o caso de Alfredo, um dos contadores: “Parou, gozando o interesse que causava. Era desses vaidosos que não contam sem martirizar o ouvinte com pausas de efeito, perguntas de adivinhação, detalhes sem eira nem beira” (Andrade, p.90).

O narrador heterodiegético se fixa no desconhecido, enquanto o narrador homodiegético se fixa na história do desconhecido, que é apresentado em processo de degradação pelo olhar do outro.

Alfredo narra uma história de amor de folhetins românticos: um fazendeiro rico do Mato Grosso que se apaixona por uma paraguaia e faz tudo por ela. Nessa narrativa, o estranho também aparece em processo de degradação e, mais uma vez, é focalizado pelo olhar do outro.

Diva, a garçonete, leva “mais um chope” (Andrade, p.92) ao homem, focalizado externamente com uma espécie de câmera, carregada pelo narrador heterodiegético, que aponta o aspecto arredo do desconhecido, que se esconde: “O homem, percebendo a moça, retirou brusco as mãos que descansavam na mesa, uma sobre a outra. Novo olhar angustiado aos rapazes” (Andrade, p.92).

A garçonete mostra-se solidária em relação ao estranho e se torna sua aliada. E a mão que o homem esconde dá início a uma nova história sobre ele, o que caracteriza uma sequência encaixada. O terceiro narrador (2º contador da mesa de amigos) inicia seu relato oral, em uma cena com tom épico, heróico, contando que o homem perdeu só o polegar, mas também tira um pouco de efeito da sua narrativa, dizendo que falta também a carne do braço, comida por piranha, em uma luta, em Mato Grosso, quando o grupo em que estava fora perseguido. Esse contador é focalizado internamente: “O quarto rapaz, que se conservara calado, olhando com uma espécie de riso o sabetudo, murmurou vingativo: / - Eu sei” (Andrade, p.93).

Nota-se que o estranho fica praticamente estático, como um retrato, e sofre o olhar dos outros: narrador heterodiegético, rapazes e garçonete. Porém, o primeiro o trata como um desconhecido apenas; os rapazes o apresentam sem complacência, enquanto a

garçonete parece ser a única que lança um olhar mais condescendente para aquele homem sozinho, esquisito, esquecido em um canto do bar, vítima da marginalização, opaco.

Observa-se, ainda, a presença da cena, contribuindo para imprimir ao relato uma velocidade que explora os acontecimentos que se passam dentro do bar e permite a ilustração do cenário da narrativa, atravessado pelos discursos de múltiplos personagens.

O terceiro narrador (contador) usa a focalização externa em relação ao estranho, como mostra o exemplo a seguir:

Até aqui fica difícil garantir que perdeu os sentidos ou não perdeu, nem ele sabe, nem sabe o tempo que passou. Só que as forças acabaram cedendo, teve um momento em que ele foi chamado à consciência porque estava engolindo água, sem ar, se afogando. (Andrade, p.95)

A oralidade (“mas diz-que” - Andrade, p.95) é marcante, pois a história passa de boca em boca: “É o que sei...o Querino é que anda contando porque até eu vi, isso eu vi, ele conversando animado com esse homem, porque andou vários dias indo na casa dele pra fazer uma instalação de gás” (Andrade, p.95).

Nessa história o desconhecido aparece em processo de melhoramento, porém, antes de encerrar, o rapaz afirma: “Ele acabou sarando mas diz-que ficou meio amalucado... Se não ficou, parece”(Andrade, p. 95), colocando-o, novamente, em processo de degradação.

Há, como se nota, nesse primeiro momento, o predomínio da cena, por meio da qual o narrador opta por uma narrativa mais pormenorizada e a sua presença é diminuída e a presença dos contadores é reforçada, o que acaba ofuscando o personagem central, pois o olhar do narrador heterodiegético em direção a ele é reduzido ou limitado, mostrando-o como uma figura de aparência misteriosa, como o descreve em um sumário: “Tinha o queixo no peito, se derreava no banco, olhando fixamente o chope escuro. A mão direita tamborilava sobre a mesa, mas a esquerda se escondera preventivamente no bolso da calça” (Andrade, p.95).

Alfredo, ao ser questionado, retoma seu relato, após o encaixe, e, em uma cena bem detalhada, continua sua história melodramática, tentando superar o relato do amigo, extrapolando o drama amoroso, usando verbos, substantivos e adjetivos expressivos:

Mas isso...? ele que nem tocasse de leve nela com a mão, ela fugia o corpo como se ele fosse uma cobra. Não valeu carinho, não valeu queixa: ela estava muda, longe dele, olhando ele com ódio, e de repente falou que queria ir embora pra terra dela. Ele não podia entender, foi discutir, mas ela agarrou dando uns gritos, que ia-se embora mesmo, que não ficava mais ali parecia uma doida, saltou da rede, desceu a escadinha do terraço e deitou correndo pelo pasto, como indo embora pro Paraguai. Foi um custo trazer ela para casa agarrada. (os grifos são nossos).” (Andrade, p.96)

Diva leva mais um chope ao misterioso homem. Há um breve sumário em que o narrador heterodiegético posiciona a sua câmera em direção à garçonete que caminha para o lado dos rapazes: “encostando muito logo nos dois, pra ver se ao menos um mordida a isca”(Andrade, p.96), focalizando-a internamente, sugerindo sua vulgaridade, levando-nos a inferir que é uma prostituta: “O homem do bar mesmo sem chamarem, muito acostumado, veio servir o vermute”(Andrade, p.96).

Observa-se que o narrador opta pelo sumário, mais breve, mais enxuto, quando o olhar é dirigido ao estranho.

Alfredo encaminha-se para o clímax de seu romance, repleto de reticências e de falta de condescendência com o outro. Por isso, torna-se o narrador que mais ofusca o personagem central, pois “enfeita” tanto a sua narrativa que o real fica ainda mais opaco. Encaminha-se para o desfecho, no qual o desconhecido termina, mais uma vez, em processo de degradação, neste caso, por agressão sofrida, uma vez que um dano lhe é causado:

– Foi por causa da guerra do Paraguai... O homem ficou feito doido, não podia mais passar sem ela, se botou atrás da moça, porém ela não houve meios de ceder. E pra não ser mais incomodada, acabou desaparecendo de Assunção, ninguém sabe para onde. Foi uma trapalhada dos dianhos vocês nem imaginam, porque a fazenda, as propriedades não eram mais dele, e ela nunca reclamou nada, desapareceu pra sempre. Até andaram falando que ela suicidou-se, porque continuava apaixonadíssima pelo brasileiro, apesar. Mas isto nunca se conseguiu tirar a limpo. Ele é que vendeu o gado e ficou viajando por todo o sul, sempre com pensão na amante. Quando foi da revolução de 30, se meteu na revolução, sem gosto, sem acreditar em nada, só porque era a revolução contra o Brasil. Diz-que ele ia ficando

maníaco, odiava o Brasil e dava razão pra Solano Lopes que foi quem declarou a guerra do Paraguai contra nós. (Andrade, p. 98)

Há a intervenção do aliado, através das atitudes solidárias de Diva, atitudes apresentadas através da focalização interna. Aliás, a garçonete é tão complacente com o homem que, pela primeira vez, faz um comentário positivo em relação a ele:

Diva não se conteve mais, arrancou:

- Tudo isso é uma mentira muito besta! Por que vocês não conversam noutra coisa!
- Você conhece ele, é?
- Diva hesitou.
-nnnã. Mas ele sempre vem aqui.
- Você já foi com ele?
- Não, ele quis. Mas falou que eu desculpasse, é muito mais delicado que vocês todos juntos, sabem!” (Andrade, p.98)

Há uma cena que gera estranhamento, pois o narrador heterodiegético, usando a focalização externa, relata a saída do homem do bar e o retorno para casa, uma fuga sem perseguidor. A garçonete tenta protegê-lo do olhar alheio e, pela primeira e única vez, ele se expõe sem intermediários, ou seja, adquire voz:

Ele estremeceu muito, devorou-a com os olhos angustiados:

- Por que a senhora quer que eu tome mais chope hoje! Seis não é a minha conta de sempre! Estavam falando de mim naquela mesa, não! (Andrade, p.99)

Surge um novo espaço, o da rua, onde o homem também aparecerá como um ser marginalizado, reprimido, que se esconde, fugindo do convívio social. Anda apressado, hesitando nas esquinas, que dobra sempre na tentativa de despistar perseguidores invisíveis. Tira a mão do bolso e o narrador confirma a descrição: “pele engelhada, muito vermelha e polida. E assim, justamente por ser o polegar que faltava, a mão parecia um garfo, era horrível” (Andrade, p.99).

É desumanizado, como no início do conto:

Tomou aquele seu jeito de enfiar o queixo no pescoço, cabeça baixa, parecia numa concentração absoluta. Algum raro transeunte que passava, ele nem dava tento mais. Às vezes fazia gestos pequenos, gestos mínimos, argumentando, houve um instante em que sorriu. Mas se recobrou imediatamente, olhando em volta apreensivo. Não estava ali ninguém pra lhe surpreender o riso - e era aquele sorriso quase esgar, apenas uma linha larga, vincando uma porção de rugas na face lívida. (Andrade, p.99)

No fim da narrativa, permanece sozinho, eliminando qualquer possibilidade de extroversão, num nítido processo de degradação, se apagando totalmente: “Se dirigiu quase num pulo para a porta, abriu-a, deslizou pela abertura, fechou a porta atrás de si, dando três voltas à chave” (Andrade, p.101).

Portanto, ao escolher a focalização interna e zero para tratar dos outros personagens, o narrador heterodiegético parece transformar o estranho em alguém ainda mais estranho. E, ao ceder o papel de narrador para outros personagens, causa o apagamento desse estranho, que se torna opaco, vitimizado, principalmente, porque os personagens-contadores também utilizam uma determinada focalização ao contarem suas histórias. Alfredo, que relata um drama amoroso, utiliza uma focalização zero, que se choca com a descrição oferecida pelo narrador heterodiegético, uma vez que aponta um perfil oposto. O outro rapaz, amigo de Alfredo, narra uma aventura, usando a focalização externa, que o mostra um pouco mais solidário com aquela figura solitária e acuada, que não tem nem ao menos um nome ou apelido, que torna-se apenas constituição verbal, pois é o que falam dele (Cf. Rabello, 1991, p.113).

A ausência de identidade, aliás, é um aspecto que acentua o apagamento dessa personagem, vítima do olhar dos outros, que sai do bar e realiza uma fuga sem perseguidores, ao voltar para casa. Talvez fuja dos olhares, mas seu comportamento e sua imagem, zoomorfizados algumas vezes, despertam curiosidade e, principalmente, geram um aspecto de suspense, de mistério em torno de si.

4.3. Leitura em paralelo

Como é possível observar, as narrativas apresentam temas diferentes. Além disso, o espaço de “O Poço” é rural, enquanto em “Nelson” o espaço é urbano. O personagem do primeiro conto apresenta nome e, inclusive, sobrenome. O personagem da segunda narrativa não tem sequer um apelido.

Em “O Poço”, apenas o leitor sabe sobre Joaquim Prestes, os personagens não sabem. Em “Nelson”, ocorre o oposto: os personagens conhecem muito sobre o homem que se encontra em uma mesa de bar e que permanece um desconhecido para o leitor. Portanto, a diferença é que Joaquim Prestes é desmascarado para o leitor, enquanto o outro permanece uma incógnita.

Entretanto, as semelhanças entre os contos são marcantes. Ambos apresentam um narrador heterodiegético, que utiliza a focalização externa, ao tratar dos personagens centrais da narrativa, e as focalizações interna e zero, ao tratar dos demais personagens. Essa estratégia não permite uma aproximação do leitor em relação a esses protagonistas, além de criar um grau de distância maior entre narrador e personagens.

Joaquim Prestes procura mostrar-se opressor, autoritário, na tentativa de conter seus defeitos, suas falhas, que acabam se acentuando, assim como o personagem de “Nelson” se esconde, na tentativa de escapar do olhar alheio, do qual é vítima durante toda a narrativa, pois, ao se guardar, desperta a atenção dos outros, acentuando, dessa forma, seu tipo estranho. Ambos encerram suas trajetórias em processo de degradação, pois Joaquim Prestes vê seu desejo de autoridade sendo esgotado, como a água do poço, enquanto o estranho, de “Nelson”, ao fugir e se trancar em casa, eterniza-se como um estranho, apagando-se.

A velocidade da narrativa também é muito semelhante nos dois contos, uma vez que o narrador utiliza a cena em momentos de ação e o sumário em momentos em que o olhar é dirigido para os protagonistas, ou seja, o narrador escolhe uma narrativa mais

detalhada para descrever os acontecimentos que envolvem os homens motivadores das histórias, enquanto prefere ser mais breve, mais objetivo ao tratar dos homens em si.

Outro aspecto, que os aproxima no processo de apagamento que sofrem, é a zoomorfização, uma vez que perdem o aspecto humano. Ambos são descritos de forma deformadora, o que também acentua as características que buscam ocultar. Parece pertinente afirmar, ainda, que, ao descrever seres tão exóticos, que vivem em mundos tão opostos, com características aparentemente tão próprias, o narrador procura torná-los homens comuns, pois, apesar de todas os aspectos específicos de cada personagem, eles apresentam o mesmo conflito.

Assim, na metrópole ou em uma fazenda do interior, um homem sem nome e sem voz se iguala a um homem rico, com nome e sobrenome, que manda e desmanda. Rodeados por pessoas, operários ou rapazes freqüentadores do mesmo bar, visita amiga ou garçonele, sofrem um processo de degradação, de abatimento, afastando-se do contato humano, aproximando-se da individualidade, da solidão, da escuridão, que há dentro do poço, que se torna um abismo entre esses homens e as outras pessoas.

Para finalizar, ressalta-se a presença de uma linguagem oralizada em ambos os contos, o que também os aproxima, pois o narrador abdica de sua linguagem própria e cede espaço para uma linguagem mais próxima da usada pelas pessoas do meio rural, no conto "O Poço", e para uma linguagem típica da usada pelas pessoas em conversa de bar, em

"Nelson", fazendo com que os contos ganhem "na abertura e na adesão à capilaridade do cotidiano"(Lima, 1982, p. 177).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estabelecer uma comparação entre os capítulos que contêm a análise do discurso das narrativas, é possível constatar as marcas da maturidade contística de Mário de Andrade, em *Contos Novos*, uma vez que as narrativas se aproximam quanto às técnicas e aos registros.

Observa-se, ainda, que a trajetória dos personagens, em alguns pontos, se equivale também, pois há a busca de um momento especial, de uma vivência singular, mesmo que, algumas vezes, incongruente, como parece ser em “Nelson”, que os retire do cotidiano de suas vidas.

Juca, protagonista das narrativas em primeira pessoa, busca uma vida menos prosaica e mais inventiva. Os personagens de “O Ladrão” buscam a fuga da rotina de trabalho. Em “Primeiro de Maio”, 35 busca sua identidade como cidadão. Mademoiselle, em “Atrás da Catedral de Ruão”, busca a realização sexual. Joaquim Prestes, em “O Poço”, tem como objeto: a autoridade. E o homem do conto “Nelson” também parece realizar uma busca: não ser notado, não ser observado.

Entretanto, nem todos encontram o que procuram e terminam suas histórias em estado de degradação, como é o caso do estranho, em “Nelson”, que até o último momento é visto por meio da focalização externa utilizada pelo narrador heterodiegético. Em “O Ladrão”, os personagens também sofrem com o desconforto dos olhares alheios e, aos poucos, vão retornando às suas casas, às suas rotinas. Joaquim Prestes é desmascarado em sua falsa autoridade, mostrando o seu verdadeiro desrespeito ao próximo. Mademoiselle continua insatisfeita em sua procura.

Apenas Juca, em sua trajetória traçada neste trabalho, e 35 são recompensados e encerram as narrativas em estado de melhoramento. Apenas os dois não terminam as histórias sozinhos. Juca, que recebe apenas um apelido, realiza um encontro consigo, um encontro individual. 35, conhecido apenas como um número, realiza um



encontro com o outro, pois, ao se solidarizar com o companheiro 22, realiza um encontro como membro de classe.

As trajetórias de Juca e 35 se fecham em estado de satisfação, ambos encontram o saber, porque aprenderam com a experiência que tiveram. Os dois personagens foram gratificados: obtiveram o aprendizado, amadureceram e, assim, adquiriram merecidamente o estado de melhoramento.

Assim, em todas as narrativas, aponta-se a rotina, o cotidiano, o dia-a-dia de pessoas comuns, anônimas, prevalecendo e abafando todas as tentativas de uma vivência constante de plenitude. Mas, evidenciando a possibilidade de elas existirem, ainda que por breve momento

Desse modo, Mário de Andrade deixa transparecer uma das marcas de sua maturidade artística: realizar ele mesmo o que propunha para os outros, pois, em *Contos Novos*, realiza o verdadeiro papel que acreditava que o artista deveria cumprir: “cantar as dores profundas, vindas da grandeza de viver” (Lopez, 1972, p.248) e também da ambigüidade que é o viver.

Além disso, é necessário ressaltar que o autor, mesmo consciente do esfacelamento das relações humanas e da sociedade, na última fase de sua produção, em que não produz romances, por ser algo muito coeso¹⁰, parece construir narrativas de maneira a reunir os pedaços, de cruzar os caminhos de seus personagens, o que também parece se apresentar como uma marca de maturidade do artista, “que se recusa à aceitação do fragmento e quer construir e conferir um novo sentido à vida” (Rabello, 1991, p.199).

Quanto às técnicas e registros, de um modo geral, em *Contos Novos*, há um narrador que opta pela focalização interna ou externa, abrindo mão, assim, da focalização zero, por meio da qual põe ordem ao caos. O narrador, como é ressaltado em “Primeiro de Maio”, parece preferir a inferência, a partir da focalização externa, numa forma de relativização da onisciência (focalização zero), mais próxima da verdade, da humanidade.

¹⁰ Ver, sobre este momento de produção de Mário de Andrade, no capítulo O sublime inferno (pág. 96 e 97), presente na obra *Mário de Andrade: exílio no Rio* (1989), de Moacyr Werneck de Castro.



As focalizações externa, interna e zero permitem combinações variadas, inspiradas normalmente pelo intuito de confrontar as diferentes atitudes ideológico-emocionais que traduzem.

A focalização interna é utilizada, em *Contos Novos*, quando o narrador parece desempenhar uma função de testemunha, aproximando-se afetivamente dos personagens, como 35 e Mademoiselle, a fim de apontar e explicar a motivação interior de cada um. Entretanto, há um distanciamento cognitivo do narrador em relação aos personagens, pois há o estabelecimento de uma atitude de compreensão e não de consentimento. Aliás, a riqueza da focalização interna, enquanto signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, está ligada à progressiva valorização do personagem central da narrativa e de seu universo psicológico.

A focalização externa é um procedimento menos freqüente do que a focalização interna ou zero, e pode explicar-se em função de motivações ideológico-culturais relativamente bem localizadas, como ocorre em *Contos Novos*. O narrador, em “Nelson” e “O Poço”, adota a focalização externa ao tratar dos protagonistas de cada narrativa, a fim de proporcionar um distanciamento tanto afetivo quanto cognitivo, numa espécie de não envolvimento com os indivíduos narrados, além de uma tentativa de referir-se a eles de uma maneira objetiva e desapaixorada.

Em “O ladrão”, há a combinação da focalização interna e da focalização externa, permitindo ao narrador a apreensão mais geral do universo narrado.

Esse aspecto soma-se a outro ainda mais marcante: o papel do narrador é redimensionado. Os narradores dos contos assumem diferentes perfis, fazendo surgir novas instâncias narrativas, como a do contador e a do manipulador, como é possível constatar na análise, principalmente, de “Vestida de Preto” e “O Peru de Natal”.

Observa-se, também, uma atitude nova do narrador em relação às suas funções em “O Poço” e “Nelson”. Como apontado no quarto capítulo, há momentos em que a visita, personagem do primeiro conto, se torna sujeito do olhar, ou seja, o narrador utiliza-se da sua visão, sem ceder-lhe voz. Enquanto em “Nelson”, o narrador cede suas funções a dois personagens, que se tornam, além de sujeitos do olhar, sujeitos da voz narrativa.



É importante frisar que, ao redimensionar o narrador de suas histórias, Mário de Andrade o faz a fim de produzir diferentes efeitos em suas narrativas, o que é outra marca da sua maturidade discursiva como contista.

No entanto, há outros aspectos que marcam tal amadurecimento, dentre os quais, a presença da oralidade e dos neologismos, somados ao uso do discurso indireto livre, presentes tanto nas narrativas em primeira quanto nas em terceira pessoa, antecipando o que mais tarde viria a ser tratado como monólogo interior.

Além disso, ocorre a presença constante do discurso indireto livre nas narrativas em primeira pessoa, por meio do qual narrador e personagem se confundem e o primeiro se isenta de culpa ou inocência total, relativizando, assim, o controle completo de seu relato, o que causa estranhamento, pois é algo pouco comum.

Outra marca da maturidade de Mário de Andrade é a consolidação de elementos de sua poética, redimensionada no conto, uma vez que não há economia de recursos predominantes da poesia em sua narrativa, que apresenta inúmeras figuras de linguagem, como a metáfora e a antítese, utilizadas requintadamente em “Frederico Paciência”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “Primeiro de Maio”. A zoomorfização, presente em “O Poço” e “Nelson”, apontando a desumanização dos protagonistas dessas narrativas. Além de recursos como a ambigüidade e a pontuação, presentes no uso constante de reticências, e a presença da metalinguagem, que enriquecem ainda mais o discurso da obra *Contos Novos*.

Mário de Andrade soube desenvolver na prática a idéia que tinha de técnica pessoal, fruto do seu espírito e do material de sua arte, a palavra. E “foi no conto que Mário de Andrade colocou toda a sua punjante força criativa, moldando com uma linguagem toda peculiar estórias do cotidiano” (Alves, 1983, p.60). Foi um contista que “soube renovar dentro da literatura brasileira um dos gêneros mais difíceis e de grande importância” (Alves, 1983, p.65).

E, finalmente, como se procurou demonstrar em todo o trabalho de análise, Mário de Andrade realiza uma luta intensa com as técnicas de invenção ao tratar de narrativas curtas em *Contos Novos* e é desse modo que alcança a maturidade contística.

BIBLIOGRAFIA

De Mário de Andrade:

ANDRADE, Mário de. *Primeiro andar*. 2ª ed. São Paulo: Piratininga, 1932.

_____. Contos e contistas. In: *O empalhador de passarinhos*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 05-08.

_____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

_____. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963. p. 09-33.

_____. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960. p. 200-296.

_____. *Os contos de Belazarte*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Contos novos*. 16ª ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

_____. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

_____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., p. 231-255.

Sobre Mário de Andrade

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ALVES, Henrique. Mário de Andrade e o conto. In: *Mário de Andrade*. São Paulo: IBRASA, INL, 1993, p. 56-57.
- ARAÚJO, Olívio; MORETZSOHN, Maria A; NOSEK, Leopold. Mário de Andrade, um olhar atento e curioso. *Brasil, modernismo & psicanálise*, São Paulo (MASP), p. 16-19, 2000.
- BOSI, Alfredo. O movimento modernista de Mário de Andrade. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 12, p. 25-33, março 1973.
- CASTRO, Moacyr Werneck de. O sublime inferno. In: *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 81-102.
- FACIOLI, Valentim. Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 50, p. 62-79, jan./dez. 1992.
- HARDMAN, Francisco Foot. O impasse da celebração. In: *Mário de Andrade/Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 103-132.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma difícil conjugação. In: *Amar, verbo intransitivo*, 16ª ed., Belo Horizonte: Villa Rica, 1944. p. 09-37.
- _____. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. Um contista bem contado. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

- MACHADO, Madalena Aparecida. *A modernidade em Contos Novos: um herói em formação*, 2001. 123 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Unesp. Araraquara.
- NEME, Mário. A linguagem de Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, DPH, 198, p. 107-114, 1990.
- PACHECO, João. Narrativas curtas. In: *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970, p. 97-105.
- PAULILLO, Maria C. R. de Almeida. *Mário de Andrade contista*, 1980. 124 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) USP. São Paulo.
- _____. Contos da plenitude. In: *Contos novos*. 16ª ed. Belo Horizonte: Villa Rica: 1996. p. 09-16.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Arraiada de Mário. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 345-352.
- RABELLO, Ivone D. *A caminho do encontro. Estudos de alguns procedimentos técnico-literários em "Contos Novos", de Mário de Andrade*, 1991. 238 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) USP. São Paulo.
- _____. Os bastidores vêm à cena: uma leitura de "O Ladrão" de Mário de Andrade. *Revista da Biblioteca Nacional Mário de Andrade*, São Paulo, n. 50, p. 82-88, jan./dez. 1992.
- _____. Histórias de um Mário pouco celebrado. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 51, p. 89-97, jan./dez. 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.185 - 200.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Arte de contar. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n.51, p.99-103, 1993.

VIANNA, Cíntia C. *Mário de Andrade, antropólogo: um projeto de nacionalização para a arte brasileira*, 2002. p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Unesp. São José do Rio Preto.

BOISI, Alfredo. Sinusismo e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O Conto Brasileiro e Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 87-92.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1998.

CREMONA, Cláudio. A lógica dos possíveis narrativos. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 109-135.

CAZEMDO, Antonio e CASTELLO, José Adelmo. *Presença da literatura brasileira*. Vol. III. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Volta de estrepito*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163.

ELIAS, J. *Conto: As histórias da humanidade*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

FREUD, Sigmund. *Discursos da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

GOULIB, Nelly Bretella. *Teoria do conto*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

GRIMAN, A.L. *Dicionário de Sinéscio*. São Paulo: Cultrix, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Figura e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1993.

LIMA, Luis Costa. O conto na modernidade brasileira. In: *PROFUNDIDADE*, Domicílio (Org.). *Contos de amplitude*. São Paulo: LE Editora, 1982 (Diário Nômade de Literatura), p. 173-218.

MOISSÉS, Carlos Felício. *Parox, um conto de João de Deus*. *Parox, um conto de João de Deus*. *Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, v. 32, p. 80-84 nov. 2001.

Bibliografia Geral

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 07-22.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BREMMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 109-135.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Vol. III. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise do cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163.

FIORIN, J. Luiz. *As Astúcias da enunciação*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, 1979.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LIMA, Luís Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editora, 1982 (Bienal Nestlé de Literatura). p. 173-218.

MOISÉS, Carlos Felipe. Proust, um poeta fin-de-siècle/ Paris, Pasárgada de Proust. *Cult, Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 52, p. 10-24, nov. 2001.

MURAD, Marcos Valério. *Distanciamento do narrador em três contos machadianos*.
Revista Stylos, São José do Rio Preto, n. 99, p. 97-123, 1992.

NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

REIS, C. e M. LOPES, A.C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis:
Vozes, 1972.



