

Rosa Maria Dos Santos

**Humor e Seriedade na Enunciação Desinfeliz
Dos Contos de Mário de Andrade**

São José do Rio Preto

2004





1910001556



ROSA MARIA DOS SANTOS

**HUMOR E SERIEDADE NA ENUNCIÇÃO DESINFELIZ
DOS CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE**

**HUMOR E SERIEDADE NA ENUNCIÇÃO DESINFELIZ
DOS CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE**

Tese apresentada ao Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho, Campus de São José do
Rio Preto, para obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de
concentração: Literatura Brasileira)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Heloisa
Martins Dias



**São José do Rio Preto
2004**



ROSA MARIA DOS SANTOS

HUMOR E SERIEDADE NA ENUNCIÇÃO DESINFELIZ

DOS CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE

**Tese apresentada ao Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho, Campus de São José do
Rio Preto, para obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de
concentração: Literatura Brasileira)**

**Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Heloísa
Martins Dias**



**São José do Rio Preto
2004**

L APRESENTAÇÃO

SUMÁRIO

A escolha do objeto de análise para nossa tese, *Contos Novos* de Mário de Andrade, deve-se a vários motivos dentre os quais a atenção maior que essa obra

I. APRESENTAÇÃO.....4

II. CONTOS NOVOS.....8

1. O seqüestro da sexualidade em *Vestida de Preto*.....8

2. *O Ladrão*: neblinha na janela.....31

3. *Primeiro de maio e Nelson*.....51

4. *A catedral contava tudo*.....70

5. *O poço e o cágado*: Profundidades revolvidas pela ficção.....95

6. Motivos indigestos em *O peru de Natal*.....115

7. Pureza e Impureza em *Frederico Paciência*.....135

8. Cortes e perdas no *Tempo da Camisolinha*.....156

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....168

IV. BIBLIOGRAFIA.....174

Resumo.....179

Abstract.....180

cômico – enunciado no título do trabalho.

O propósito deste ensaio é, portanto, examinar procedimentos presentes

na trama enunciativa dos contos de Mário de Andrade discutindo a hipótese de uma

densidade pouco investigada em *Contos Novos* pela crítica: a de uma escrita ficcional

relacionada entre humor e seriedade, refletida na própria caracterização com que o autor

se retrata – “um homem desiludido” Tal “desiludibilidade”, se é que podemos

I. APRESENTAÇÃO

A escolha do objeto de análise para nossa tese, *Contos Novos*, de Mário de Andrade, deve-se a vários motivos dentre os quais a atenção menor que essa obra tem recebido da crítica em comparação às outras obras, *Macunaíma* sobretudo. Considerada por alguns críticos, como Maria Célia Paulillo, uma obra que representa a maturidade artística de Mário de Andrade, *Contos Novos* constitui ainda hoje, mais de 55 anos após sua publicação, um espaço narrativo a ser revisitado em virtude das qualidades inusitadas e atuais de sua escrita.

Sabemos que um autor como Mário de Andrade, em torno do qual se constela uma imensa fortuna crítica, constitui um desafio, em virtude mesmo da diversidade de análises e comentários sobre sua produção, relacionados ou não com sua vinculação ao Modernismo brasileiro. O fato é que toda uma marginália, muitas vezes assentada no binômio vida-obra, pode dificultar o caminho crítico na medida em que cria uma espécie de dívida para com esse material (uma “angústia da influência” crítica?) à disposição do estudioso. Na verdade, porém, optamos por enfrentar tal desafio porque o caminho que perseguiremos nesta tese não é o do diálogo com a tradição crítica mas o da abordagem dos próprios contos, considerados em sua especificidade de construção na qual despontam os dois veios em tensão – o sério e o cômico – enunciados no título do trabalho.

O propósito deste ensaio é, portanto, examinar procedimentos presentes na trama enunciativa dos contos de Mário a fim de discutirmos a hipótese de uma densidade pouco investigada em *Contos Novos* pela crítica: a de uma escrita ficcional tensionada entre humor e seriedade, refletida na própria caracterização com que o autor mesmo se retrata – “um homem desinfeliz”. Tal “desinfelicidade”, se é que podemos



chamá-la assim, é o verdadeiro paradoxo que movimenta a linguagem de Mário de Andrade e a torna singular. Como essa construção tensiva se faz e quais efeitos de sentido provoca, eis o que pretendemos analisar por meio dos contos.

Procuramos acompanhar a sequência dos contos escritos sem, no entanto, ter a preocupação com o aspecto cronológico. O que nos interessa é o aspecto eleito – a trama enunciativa – tal como vai ganhando configurações específicas em cada conto, mas, ao mesmo tempo, mantendo relações entre si e possibilitando correspondências entre as narrativas para acentuar o traço singular do projeto estético do autor. Assim, por exemplo, no primeiro capítulo “Seqüestro da sexualidade em *Vestida de preto*” focalizamos em conjunto muitas personagens que não podem ser estudadas isoladamente, pois percebe-se a existência de linhas sistemáticas que se sobressaem e constituem um *corpus*. O corpus, aqui anunciado, significa a coleção completa de *Contos Novos*.

Embora a teorização realizada pelo próprio Mário em seus ensaios sobre a linguagem brasileira seja muito rica (ele brinca, parodia, faz blague), não intencionamos aplicá-la à análise dos contos, pois isto resultaria num outro trabalho.

Por outro lado, a jocosidade e a espiritualidade de seus escritos, entrecruzando profundidade e leveza, ludicidade e lucidez, podem ser observadas na narrativa ficcional e é o que nos interessa perceber com a análise.

O caminho crítico- metodológico a ser aqui seguido não é o da literatura comparada, o que demandaria procedimentos rigorosos e próprios, mas em alguns momentos somos levados a fazer leituras intertextuais como entre os contos “O poço,” de Mário de Andrade, e “O cágado”, do escritor português Almada Negreiros. Acreditamos que o campo dos estudos literários tem cada vez mais demonstrado a necessidade de se estabelecerem relações analógicas entre distintos objetos. Não se trata



de atender a modismos, mas de respeitar a natureza plurissêmica do signo artístico, o qual demanda um olhar crítico atento à multiplicidade de relações, eis o que tentamos fazer.

Evidentemente que alguns conceitos teóricos foram de extrema valia para nosso trabalho, justamente porque em afinidade com o aspecto que elegemos para a análise dos contos. Desse modo, o processo de singularização teorizado por Chklóvski, noções relativas à construção narrativa (Tomachevski, Jean Pouillon e outros). O texto de prazer, examinado por Roland Barthes, a estética da recepção, são por nós aproveitadas enquanto instrumentos operatórios para a análise, porém, a partir do contexto narrativo em que ganham corpo. Isso significa dizer que tal *corpus* teórico, mesmo que contraditório (formalismo russo, estética da recepção e barthesianismo), ganha sentido e funcionalidade graças ao olhar crítico que o ressignifica no espaço textual ficcional.

Não poderíamos deixar de assinalar, como um grande farol para o entendimento dos contos acima citados, a correspondência que Mário de Andrade manteve com muitos amigos escritores, dentre os quais destacamos Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Mas, convém ressaltar, não pretendemos estabelecer uma relação de causa e efeito entre os universos textual e biográfico. As pequenas unidades biográficas (“Biografemas”) que podem ser desentranhadas dos *Contos Novos* iluminam o texto e a obra com seus intermitentes fulgores, mas também criam mediações (nada transparentes) entre o autor e sua obra.

Os Contos Novos vêm sendo considerados uma conquista do escritor, quando jovem, em que realça uma pesquisa de linguagem avançada com um tom coloquial e ambientação regional, típicos de nossa literatura das primeiras décadas do século XX. Se essa obra revela-se como “um dos pontos altos da obra literária de Mário



de Andrade”, conforme observa Paulillo no prefácio “Contos da Plenitude” (edição de O Estado de São Paulo), é porque não apenas reflete com maestria uma realidade cultural específica como também ultrapassa esses limites temporais graças à autoconsciência projetada na construção formal dessa narrativa.

A fertilidade de “*Contos Novos*” nos mostra como, em vários momentos, o homem é presa das malhas da vida social, dos vícios do espírito humano e dos desmandos da própria vida. Mas, ressalte-se: essa matéria fértil e densa de que é feita a narrativa corporifica-se numa escrita que vai desnudando os seus próprios mecanismos de construção. São estes, afinal, que se impõem aos olhos do leitor, solicitando-lhe a decodificação.

Tentamos retomar, na análise de cada conto estudado, os aspectos que perpassam toda a obra *Contos Novos* a fim de que pudéssemos analisar a tessitura da linguagem extremamente complexa de Mário de Andrade. Uma complexidade, porém, que não se liga, necessariamente, ao espelhamento entre vida e obra, pois não é o artista que está em causa e sim o projeto estético performatizado em sua produção ficcional. É com esse intuito que colocamos as notas, ao final dos capítulos da tese, onde figuram cartas e documentos pessoais. Tal “pessoalidade” deve ser vista como parte de um espaço de ficcionalização em que ela passa a fazer sentido.

II. CONTOS NOVOS

1 - O SEQUESTRO DA SEXUALIDADE EM *VESTIDA DE PRETO*

O que procuramos mostrar neste conto é o intercâmbio que há entre as histórias que compõem *Contos Novos* e as tessituras analógicas entre as personagens criadas por Mário de Andrade. Os desdobramentos das narrativas acontecem nos contos, conforme a análise irá mostrar, como se fizessem parte de um projeto único. Escolhemos *Vestida de Preto* como ponto de partida para o nosso trabalho porque Juca estará presente em mais quatro narrativas de *Contos Novos*. Procuramos seguir a trajetória do personagem, à medida que ele for se apresentando nos novos enredos. Sendo assim, nos ajustamos à mesma ordem de entrada que Mário de Andrade deu a suas histórias, obedecendo à sequência dos contos presentes na coletânea.

O título do conto de Mário de Andrade, *Vestida de Preto*¹, enquanto microtexto, oferece-nos um cenário disfórico, pela sugestão de luto ou de negro criada para o leitor. Tais imagens ou sensações, entretanto, se desfazem de imediato ao iniciarmos a leitura do conto, o qual opera uma mudança radical no objeto de focalização por parte do narrador. Seu relato toma como ponto de partida uma discussão de natureza metalingüística - o que caracteriza o conto enquanto gênero - mas abandonando-a logo em seguida e não a recuperando depois: "Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é um conto ou não, sei que é verdade." (p. 7)

¹ As citações do conto *Vestida de Preto* bem como as dos outros contos analisados neste trabalho foram retiradas da obra *Contos Novos*, de Mário de Andrade. São Paulo: Martins, 1979. A partir de agora elas virão acompanhadas apenas do número da página.



A questão da ficcionalidade, aqui anunciada, acaba ficando impregnada na narrativa, porque essa "verdade" que o narrador insiste em afirmar vai-se construindo por meio de procedimentos formais que acentuam seu poder de ficcionalização. Veremos a seguir quais são esses procedimentos.

O conto tem como temática a relação amorosa recuperada por um narrador-personagem que não hesita em expor/revelar a pessoalidade de seu envolvimento cujas marcas transparecem no relato. Mas o curioso a observar em Mário de Andrade é que a dramaticidade do jogo passional vem diluída por uma rebeldia bem-humorada e instalada na linguagem que movimenta a narrativa, desacomodando expectativas e desequilibrando a seriedade. Essa tensão entre o sério e o cômico revela a atualidade do texto de Mário de Andrade e a versatilidade em dotar sua ficção de uma tonalidade adequada.

O posicionamento do narrador é o de não encobrir as fraquezas do *eu*, como se fizesse uma declaração mais para o leitor do que para Maria, personagem central do conto¹. Tudo ocorre como se franqueasse uma abertura para falar de si mesmo ("minha impressão é que tenho amado sempre..." p. 7), criando uma cumplicidade franca com Maria e com o leitor. Este se vê enredado numa situação de intimidade, graças ao tom confessional com que o enunciador vai desfi(br)ando os seus amores. Assim, transparece em *Vestida de Preto* um lirismo pueril, justamente por essa aparente inocência apoiada em coisas delicadas e um entendimento tácito entre o narrador e o leitor: "Como se vê, jamais sofri complexo de Édipo, graças a Deus" (p. 7). É aqui, porém, que aquela pretensa ingenuidade e leveza se adensam, desfazendo o pueril. É que o espírito inquieto e lúcido de Mário, ao jogar com sua consciência crítica, perturba ou estranha a linearidade e previsibilidade do relato, amolecendo o *páthos* da matéria

narrada. Os complexos e inseguranças avultam, mas são filtrados pelo espírito zombeteiro do próprio narrador. São freqüentes os momentos em que isso acontece.

Assim, por exemplo, mais adiante no conto, quando o narrador Juca comenta sobre seu sentimento por Maria, aproveitando para fazer uma auto-análise à luz do relacionamento familiar, a exposição de seus traumas é cortada abruptamente por uma afirmação: "Papai, esse foi sempre insuportável, incapaz duma carícia. Como é incapaz de uma repreensão também. Nem mesmo comigo, a tara da família, ele jamais ralhou. Mas isto é caso pra outro dia.". (p. 7) Esse recado para o leitor, desviando-se habilmente do cunho patético para prosseguir o relato, dá bem conta das artimanhas enunciativas utilizadas pelo narrador.

É esse espírito troceiro que vai se infiltrando, por exemplo, na retratação do espaço e das situações vividas pelas personagens: "Mas é que na casa de Tia Velha tinha muitos quartos, de forma que casávamos rápido, só de boca, sem nenhum daqueles cerimoniais de mentira que dantes nos interessavam tanto, e cada par fugia logo, indo viver no seu quarto". (p. 8).

Tia Velha figura na ficção de Mário como motivo emblemático - a presença obsessiva, ostensiva da família - e, desse modo, como signo portador de componentes ligados a uma visão ético-social que o narrador vai deixando transparecer ao longo do conto. A opressão, a rigidez dos hábitos familiares, o respeito temeroso aos mais velhos, proibições, culpas e pecados, tudo isso vai despontando sob a forma sutil de "ensinamentos" trabalhados pela linguagem. Só que o ensinamento tecido pela ficção se alimenta de tensões, construindo-se sobre espantos, sobre perturbações, sobre o jogo entre ser e não ser. Note-se como a relação entre as duas personagens infantis é caracterizada pelo eu-narrador: "era suavíssimo e assustador". Como se vê, a intimidade entre o *eu* e Maria só pode ser apreendida (melhor, surpreendida) por uma linguagem



que espelhe, em si mesma, o susto pela aproximação, expresso de modo exemplar na adjetivação dupla com cargas semânticas opostas.

"Nisto os olhos de Maria caíram sobre o travesseiro sem fronha que estava sobre uma cesta de roupa suja a um canto". (p. 8). Nesta passagem, a singularização com que é focalizada a cena destaca-se como "fato" de linguagem, justamente porque investida de poderes que lhe acentuam a literariedade. Vejamos como.

Mário usa o processo metonímico para recortar o objeto flagrado (o travesseiro) cujo efeito curioso é fazer sobressair o banal que, embora recolhido "a um canto", avulta-se como realidade. Nesse processo de singularização adotado pelo autor de *Macunaíma*, o travesseiro se antropomorfiza e passa a estimular a ação: "Fiquei estarrecido, olhando com uns fabulosos olhos de imploração para o travesseiro quentinho, mas quem disse travesseiro ter piedade de mim". (p. 9). Atuando no lugar da personagem, o travesseiro parece ser porta-voz de uma tática maliciosa, que já não é apenas da personagem Maria que nele mergulha para atrair o eu, mas do próprio narrador em seu relato. Afinal, criar subterfúgios, desviar o olhar, inverter as posições sobre o banal e o grave, sensualizar o inanimado, não são procedimentos característicos da enunciação poética?

O imaginário tem fórum de realidade em *Vestida de Preto* e, nesses momentos, a narrativa se acelera e se faz de maneira criativa, por isso não obedece a uma seqüência cronológica rígida. O passado se presentifica e passa a ser vivido como se pela primeira vez, graças à inventividade do personagem-narrador Juca, cujas experiências factuais se mesclam a aspectos críticos e procedimentos de construção: "Mas imaginem numa cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria, citação obrigatória de família". (p. 9).

As marcas de enunciação, disseminadas pelo relato, funcionam como índices que vão (des)ocultando as sensações de pecado, a interdição religiosa, a força das castrações e outras marcas dos "tempos cristãos", expressão do próprio narrador. Assim, por exemplo, as constantes correções e hesitações feitas pelo narrador - "Eu, isto é, eu com Maria, não fazíamos nada", ou "Havia, não havia não, mas sempre como que havia..." - são manifestações mal disfarçadas da voz da interdição proibitiva presente na fala do narrador. Nesse tom a sexualidade não pode ser exercida.

Cabe à personagem Maria quebrar os propósitos castradores do meio familiar; é ela quem toma a iniciativa e instaura a coloquialidade espontânea, patente em sua primeira fala no texto: - "Já é tarde, vamos dormir - Maria falou" (p. 9). Mas, se tanto a fala quanto o gesto de Maria aparecem como naturalmente liberais e liberados, a sua castração reaparece na figura de Tia Velha: policialesca, chata, desmancha-prazeres. O contraste entre as duas posturas evidencia-se, a distância entre o novo e o velho é preenchida pela consciência do narrador: "Tia Velha, nunca gostei de Tia Velha, abriu a porta com um espanto barulhento. Percebi muito bem, pelos olhos dela, que o que estávamos fazendo era completamente feio". (p. 11).

Pode-se afirmar que em determinado momento da narrativa há um desvio para o prolongamento da situação que o narrador pretende vivenciar, mesmo com a interdição de Tia Velha - "Já vou - que eu disse - estou conferindo a conta do armazém." (p. 9). Nesta fala, Juca desvia-se da proposta de Maria e essa desconversa assinala o medo de ser pego (por Maria? pela Tia Velha?), o que vem disfarçado pelo aparente tom de objetividade de seu propósito pragmático. A construção da fuga é feita por processo metonímico e com isso há uma aproximação sutil entre as personagens.

Pode-se dizer, a propósito da relação amorosa presente no conto de Mário, que este traça o que Roland Barthes denomina "*fading de amor*", em seu famoso

Fragments de um discurso amoroso: "No texto, o fading das vozes é uma coisa boa; as vozes da narrativa vão, vêm, se apagam, se sobrepõem; não se sabe quem fala; aquilo fala, é só: a imagem desaparece, fica só a linguagem. Mas o outro não é um texto, é uma imagem, una e coalescente; se a voz se perde, é a imagem toda que se enfraquece (o amor é monológico, maníaco; o texto é heterológico, perverso). Quando o fading do outro se produz, fica angustiado porque ele parece sem causa e sem fim. O outro se afasta como uma miragem triste, se desloca até o infinito e me desgasto para alcançá-lo. Fading: experiência dolorosa, segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contato, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival" (1977, p.107).

O jogo entre oferta e recusa, o investimento na entreabertura e a falta são traços que intensificam o corte erótico da relação. Em *Vestida de Preto* esse jogo entre oferta e recusa está na palavra. O erotismo mais se insinua na cintilação do corpo de Maria do que no beijo infantil que a prima troca com Juca. O erotismo está justamente na interdição do desejo do eu em contraste com o oferecimento brejeiro de Maria; está mais nos mecanismos e movimentos que antecedem o contato físico entre os primos do que neste em si mesmo. Os extremos se contrabalançam na dicção cômico-grotesca do texto (medo que o contato com os cabelos de Maria provocasse um espirrão). Há uma gradação na ordem do amor e uma crítica ao comportamento social: "marido não espirra", segundo o próprio narrador.

Driblar a dificuldade de realizar ou consumir o desejo e driblar as convenções impostas pelo meio familiar se complementam num círculo opressor cuja única saída, para o narrador, é o investimento no efeito cômico da linguagem: "Senti, pressenti que espirrar seria muito ridículo, havia de ser um espirrão enorme, os outros



escutavam lá da sala-de-visitas longínqua, e daí é que o nosso segredo se desvendava todinho." (p. 10)

Mesmo cerceado pelas malhas da punição do olhar acusatório, o narrador cede às potências do desejo quando recorre aos mistérios da noite e fala de carinhos de escuridões para caracterizar a maciez dos cabelos de Maria como perigosa e envolvente. E, numa conversa com o leitor, reitera o perigo: "Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (mas juro que eram cabelos macios) me machucavam os olhos" (p. 10). Retomando Roland Barthes, o processo de busca do desejo está na construção gradativa para o sujeito encontrar o objeto amado; no conto, o prazer está na fruição de todas essas mediações: palavras abertas, lábios, cara, olhos, nariz, rosto. Em Mário de Andrade, a sensualidade é mediatizada (matizada?) pelo tom grotesco e bem humorado que mescla visíveis minúcias ao exagero, contadição sugerida, por exemplo na explosão de "lábios grossos" e "pescocinho roliço". Juca não diz que beijou, tudo está na iminência do ato que fica suspenso: "Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço. Será que ela dorme de verdade?..." (p. 10). Note-se como o temor do ato vem sugerido na indagação final que denuncia o desejo, por parte do eu, de uma não-cumplicidade de Maria, então entregue ao seu sono de faz-de-conta. Seja como for, o funcionamento poético da enunciação está nesse prolongamento da suspensão do desejo, em que este se faz na conjunção do sensual com o grotesco. Novamente o processo metonímico na construção e manifestação da sensualidade; é como se o personagem dissesse: *"não sou eu que encontrou o pescoço, foi minha boca"*.

Já do lado de Maria, o que o narrador observa é "só um leve entregar-se", como se estar e não estar no amor não fizesse diferença, já que a personagem parece entregue à sua natureza infantil e alheia, senhora de seu próprio espaço e caprichos.

Aceder ou não, nesse primeiro estágio da relação amorosa entre os dois primos, faz parte de um jogo misto de insinuações e ingenuidades. Por isso, os fragmentos amorosos do texto são mostrados sob a óptica (simulada) da infância e marcações da enunciação: "uma levíssima inclinação para traz me fez sentir que Maria estava comigo em nosso amor. Nada mais houve. Não, nada mais houve" (p. 10).

Interessante notar como a castração, por exemplo, vem figurativizada no jogo enunciativo armado por Mário em seu conto. A personagem-paradigma desse signo é Tia Velha e a maneira que o narrador encontra para denunciar a presença castradora desta figura familiar é inseri-la numa construção sintática singular: o anacoluto. Despontando como um elemento deslocado da oração e sem vínculo sintático, Tia Velha aparece como signo que perturba o contexto das relações afetivas e por isso é *cortado*, literal e figuradamente, da sintaxe. É como se o narrador-personagem Juca fizesse explodir sua rejeição pela tia e por isso a faz destoar das relações lógicas e familiares. O que fica, porém, ecoando na personagem é a força perturbadora desse deslocamento: "Tia Velha - eu sempre detestei Tia Velha, o tipo da bondade Berlitz, injusta, sem método - pois Tia Velha teve a malvadez de escorrer por mim todo um olhar que só alguns anos mais tarde pude compreender inteiramente".

Mas se o narrador (adulto) consegue desarmar a Tia por meio de sintaxe, não consegue, por outro lado, lutar contra e vencer o seu desarme (infantil) diante da situação do flagrante: fora pego em intimidade com a prima.

Entretanto, a estética da malandragem cria as suas astúcias para driblar a situação em que se encontra o personagem. Tentando desfocar a atenção da Tia, Juca se



manifesta com uma fala que acaba por acentuar mais ainda a impossibilidade de reconciliação: "- Tia Velha, me dá um doce?" (p. 11). E a lealdade cínica da personagem intensifica o paradoxo.

O sentimento que Juca nutre por Maria segue uma trajetória, desde a descoberta do prazer, na época da infância e adolescência, até a maturidade, em que o desencanto e frustração resultam na indiferença de Maria em relação ao primo. Em seu segundo movimento, o conto focalizará o distanciamento de Maria e os caminhos dados à sua vida. Exposição e vulnerabilidade é o que ela mostra com a passagem do tempo.

Por seu lado, o retrato da adolescência de Juca revela a revolta contra o mundo, típico modo de ser adolescente, marcado pela raiva e pelo egocentrismo. Mas a essa indignação junta-se a autoconsciência que o faz enxergar a si próprio como "um perdido mesmo". Tal sensação surge do confronto entre eu e outros, marcante no primeiro momento do conto, em que o olhar do outro atua com poderes castradores sobre o personagem-narrador.

Situação exemplar desse embate é a passagem de Juca pelos amigos e a prima em que estes o acusam de "bombeado", um verdadeiro fracasso escolar. Mas a denúncia é magistralmente construída por um processo metonímico, por meio do qual os livros o "entregam", como se configurando concretamente o insucesso: "e os livros que eu trazia na mão me denunciando, lembrando a bomba, me achincalhando em minha imperfeição de caso perdido" (p. 12). Note-se a importância da modalização temporal expressa pelo verbo, ao criar a imagem mesma da duração prolongada da acusação. Entretanto, o que poderia pesar como constatação dramática acaba adquirindo outra tonalidade, graças ao espírito jocoso infiltrado nas palavras do narrador. É esse gracejo grotesco que cria aproximações curiosas entre os signos, fazendo com que "saparia" e "Maria" se coloquem num mesmo plano, por exemplo. Enxergar esta no



meio daquela, conforme o narrador retrata ao recordar a situação vivida na varanda, não é apenas um acontecimento factual mas um "acontecimento" criado na linguagem. Se a visão de Maria por Juca o encabula, a banalização do fato graças à cena da linguagem (note que a gíria "saparia" engole não só Maria como a todos os outros) como que fortalece o personagem, amparado pelo viés cômico propiciado por sua posição de narrador.

Também o ritmo adquire função primordial na narrativa, em certos momentos. Em uma afirmação como "ia já voltar para o meio de todos, mas Matilde, a peste, a implicante, a deusa estúpida que Tia Velha perdia com suas preferências" (p. 13), as frases enumeram-se numa tal cadência e permutam recorrências sonoras de modo a se transformarem em segmentos poéticos. Basta um exemplo: a crueldade de Matilde não está presente apenas na qualificação "a peste", mas é iconizada na reiteração fônica e bem tramada entre "mas" e "Matilde", em que a aproximação imediata dos dois termos nos permite ler um terceiro: má.

A configuração dos discursos diretos também promove, nesse conto, o encontro feliz entre forma e sentido, possibilitando a concretização dinâmica e cênica das situações. A fala de Maria, no episódio mencionado acima, transforma-se no próprio objeto ou referente; Maria é a própria bomba, que explode nos ouvidos de Juca e o paralisa: "- Não caso com bombeado" (p. 13). Não há, nessa fala, apenas a referência à reprovação escolar da personagem, mas também a explosão ou revelação de uma outra "bomba": a recusa de Maria e seu rompimento com o primo. Portanto, duas "bombas" que ficam ressoando na personagem, uma ressonância que se concretiza na repetição: "ela respondeu imediato, numa voz tão feia, mas tão feia, que parei estarecido." (p. 13).

Outro procedimento constantemente utilizado pelo personagem-narrador é o jogo de transferência em relação ao objeto do desejo. Se Juca não pode obter Maria,

pode ao menos criar um simulacro que a substitui, apoderando-se desse novo objeto para saciar o desejo. Isso acontece quando, após ouvir a fala-bomba de Maria, ele abraça os livros e os vai acariciando junto ao rosto, até atingir o clímax da aproximação física, deflagrada num beijo, "último beijo, beijo de despedida, que o cheiro desagradável do papelão confirmou". (p. 14)

Interessante notar em *Vestida de Preto* a quase ausência de diálogo entre as personagens Juca e Maria, um vazio que é preenchido pelas marcas de enunciação, que acabam apontando para um "diálogo" entre o narrador e o leitor. Quando mais esperaríamos uma conversa entre os amantes protagonistas, nós é que passamos a cumpliciar com o andamento desandado desse caso amoroso: "Foi o fim? Agora é que vem o mais esquisito de tudo, juntando anos pulados. Acho que até não consigo contar bem claro tudo o que sucedeu. Vamos por ordem". (p. 14).

O apoio nas repetições, enquanto procedimento retórico-discursivo, atua em uníssono com a construção do sentido nesse conto. A força da palavra, em ocorrências repetitivas, está a serviço do processo de racionalização empreendido por Juca, impotente diante das contingências impostas pela realidade. Eis o seu modo de enfrentamento do peso do real: "Ajoelhar-se sem mais nada, ajoelhar ali junto da escrivadinha e ficar assim, ajoelhar. Afinal das contas eu era um perdido mesmo, Maria tinha razão, tinha razão, tinha razão, que tristeza!..." (p. 14).

Mas como em Mário de Andrade o disfórico nunca fica entregue a si mesmo, já que reclama a contraparte como componente necessária de sua visão de mundo, a sensação de impotência se transforma em sua antítese: repentinamente uma estranha euforia por estudos toma conta da personagem Juca, numa "impaciência raivosa", como ele mesmo diz, que o transforma num ser "muito inteligente mas perigoso", segundo a óptica dos rapazes que o rodeiam.

Se antes, num mecanismo de transferência, Juca se apossara do objeto de desejo por um contato físico com os livros ao beijá-los, agora essa posse se dá por meio dessa volúpia antropofágica de devorar conhecimentos, consultar bibliotecas, fazer conferências. E, novamente, a tonalidade grotesca e desataviada da linguagem se instaura. Ao retratar a estranha mudança de comportamento de Maria, o personagem-narrador não poupa sua língua maledicente, como se fizesse coro com a voz dominante e censória do meio social: "Maria, por seu lado, parecia uma doida. Namorava com Deus e todo mundo, aos vinte anos fica noiva de um rapaz bastante rico, noivado que durou três meses e se desfez de repente, para dias depois ela ficar noiva de outro, um diplomata riquíssimo, casar em duas semanas com alegria desmedida, rindo muito no altar e partir em busca duma embaixada européia, como secretário chique seu marido". (p. 15).

Note-se como a maledicência tingida de ressentimento toma conta do discurso enunciativo, transparecendo na forma acelerada de relatar os fatos, atropelando-os numa enumeração tão endoidecida quanto as personagens envolvidas na trama amorosa. A aceleração dos fatos parece também significar um desejo de repassá-los com muita pressa justamente pela dor e indignação de aceitá-los; desmascará-los, sim, mas por meio de uma rapidez para não senti-los com tanto peso.

E o ressentimento é responsável, também, pelo tom de vulgaridade e exagero com que o narrador focaliza o riso de Maria, existindo como metáfora do deboche com que Juca é deixado para trás.

A analogia entre o ritmo desatinado de Maria e o ritmo alucinado do próprio relato transparece em outros momentos, como por exemplo em: "Pela terceira vez fiquei estarecido neste conto. Percebi tudo num tiro de canhão. Percebi ela

doidejando, noivando com um, casando com outro, se atordoando com dinheiro e brilho" (p. 16).

Em nível diegético, o relato fornece outra referência factual para acompanharmos a trajetória amorosa do narrador-personagem. Trata-se de seus dois casos - "a Rose pra de-noite" e "uma namoradinha oficial, a Violeta". (p 15) que lhe valem o epíteto de "jardineiro" dado pelos colegas - mais um elemento humorístico presente em *Vestida de Preto*.

Um humor que envolve personagem e seu destino numa onda de coincidências habilmente consertadas pelo autor, o qual acaba citando a si mesmo, numa curiosa tiragem autotextual: "Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa duma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose". (p. 15). Mas, quando pensamos que o narrador irá explorar esse desvio de seu caso amoroso principal, topamos com uma abrupta correção:

"Não, nasceu de Maria".

E aqui o narrador a recoloca em cena, referindo-se a um episódio que antecede a volta da personagem ao Brasil: uma fala da mãe de Maria à mãe de Juca, insinuando o amor verdadeiro que havia entre eles. Ilumina-se, para o narrador-personagem, o absurdo do desencontro entre os dois amantes, ou melhor, a consciência horrorizada da perda por não ter sido capaz de enxergar a realidade ou a cumplicidade no amor, as quais existiam como formas apenas latentes ou disfarçadas. O tema do desconcerto do mundo, de raiz camoniana, desponta nesse momento no conto de Mário, ao qual o narrador dá outro tratamento.

Julgando amar sem ser amado, desprezando para não ser desprezado, disfarçando a insegurança sob uma máscara de superioridade orgulhosa, tais atitudes só



revelam a trama de desconcertos que ambos vivem. Enfim, nas palavras tragicômicas do narrador, "E tudo aquilo que era uma desgraça, muito cachorra mesmo". (p. 16)

Ou, logo a seguir, mas com outro tom, novamente o desconcerto aparece: "Se dera como que uma transposição de destinos..." (p. 16). O desconcerto do mundo, que é de raízes clássicas teria aqui uma correspondência magistral e o diálogo com Mário certamente não seria em vão, ao contrário, seria um feliz concerto, como afirma Camões nos seguintes versos:

Qual terá culpa de nós

Neste mal, que todo é meu?

Quando vindes, não vou eu;

Quando vou, não vindes vós. (Camões, 1980, p.50)

O desencontro de caminhos é tão certo quanto a revolta de Juca, o qual incorpora em sua fala o canto do maldizer, porém construído poeticamente: "Maria falada, Maria bêbeda, Maria passada de mão em mão, Maria pintada nua". (p. 16).

A única salvação para o narrador-personagem, além das artimanhas criadas em sua enunciação ficcional, é o processo de autoconhecimento construído engenhosamente por uma argumentação a um só tempo alucinada e racional. Se, conforme pensa, o jogo de projeções entre ele e Maria tinha sido sustentado "por um estúpido engano de amor" (p. 17), então era preciso agora fazer jus à perversidade para igualar-se a ela. Portanto, uma fidelidade insólita: ser fiel no (des) encontro, na identidade da ruindade.

Essa auto-análise psicológica, que não deve ser confundida com autobiografia pura, não engana o leitor avisado, cauteloso. É uma "terapia" em que o teor ficcionalizante da linguagem confere-lhe o caráter de fingimento ou encenação, próprios de toda escrita literária. O que não quer dizer frieza ou total distanciamento do



eu que se narra e se contempla. Quer dizer, isto sim, que a análise do eu é perpassada por uma consciência posta na linguagem que o retrata. Note-se, a esse propósito, a longa construção que envolve as elucubrações do eu-narrador, por meio do encadeamento anafórico do "se" hipotético; uma construção que iconiza a engenhosidade febril com que o eu arma seu autoconhecimento. Estado febril e fertilidade criadora se conjugam: "se o que tinha de útil agora em mim era Maria, se ela estava se transformando no Juca imperfeitíssimo que eu fora, se eu era apenas uma projeção dela (...), se nos trocáramos por um estúpido engano de amor (...)" (p.16)

Então, mais uma vez a estratégia da coloquialidade na condução do relato nos devolve ao plano narrativo das marcações, ao tom de conversação a que somos chamados enquanto leitores: "Bom, tinha que visitar Maria, está claro, éramos gente grande agora." (p.17) Aqui, um último momento se apresenta nesse conto de Mário. O tema do reencontro (do reconhecimento?) coloca Juca e Maria novamente frente a frente.

A visita de Juca a Maria é intermediada, na narração, pelo tom jocoso de quem se desvia estrategicamente para o humor a fim de retardar a seriedade (amarga) do encontro. Há uma breve descrição da casa dos pais de Maria em que desponta a "pena da galhofa", sátira leve que se encontra nos cronistas da belle époque e podemos citar como exemplos João do Rio e Olavo Bilac, entre outros. Esta tomada da crônica, em Mário de Andrade, dá-se no seguinte exemplo:

"todos aqueles requififes de gente ricaça, criado que leva cartão numa salva de prata, etc (...) me introduziram na saletinha da esquerda, uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro, dando pro hol central." (p. 17)

Ao curioso efeito sonoro da onomatopéia em "aqueles requififes" e "ricaça" junta-se o diminutivo "saletinha", belíssimo ícone da dor da recolha e refúgio



em que mergulha o eu. A crítica ao meio social afetado não oculta, porém, a consciência da distância entre o eu e esse universo visto por ele com ridicularização.

A última cena do conto corresponde a um momento epifânico: a visão de Maria por Juca se reveste de um halo simultaneamente erótico e místico.

Embora continue o diálogo coloquial com o leitor - "Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto". (p. 17) -, ele é contraposto à intensidade da sensação advinda da visão da figura feminina. Maria já não é mais ou somente uma mulher mas uma transfiguração divina, uma imagem simultaneamente santificada e sensual:

Mas se eu já tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. Meu corpo soluçou todinho e tornei a ficar estarecido. (p. 17)

Digamos que nesse momento Maria ascende (como se houvesse também uma ascese) novamente ao primeiro plano da narrativa, ressurgindo diante do narrador e do leitor.

A presença da religiosidade associada à figura de Maria já se insinuara anteriormente no conto, no momento em que Juca deseja se ajoelhar e permanecer assim, numa atitude de pecador arrependido. Mas agora a presença real de Maria e o contato com sua imagem despertam outras sensações para além do fervor místico - o soluçar do corpo é uma clara alusão ao êxtase (fusão de erotismo e misticismo). Nessa epifania vivida pelo eu-narrador, o ato contemplativo adquire vital importância: *ver* é possuir a imagem, sorvê-la como objeto tão idealizado quanto real ("fantasticamente mulher"). O que Juca vê (percebe) é o que nunca tinha visto: a sensualidade madura e plena de Maria ali diante dele, a um só tempo oferecendo-se e recusando-se. Ficar emudecido é o sinal evidente de um estado em que o indizível fala por si. E mais uma

vez, no conto, a iniciativa da fala parte da mulher, levada por sua desenvoltura e praticidade. Curioso notar a contraposição entre a manifestação concreta da fala de Maria e a fala não verbalizada de Juca, mas de modo que esta responde à outra, ainda que resguardada na sua intimidade.

O que se "consuma", a seguir, é o amor vivido enquanto suspensão, pulsando na esfera da iminência, mantido entre querer e não querer, fugir e ficar, entregar-se e recolher-se: "Meu desejo era fugir, era ficar e ela ficar mas, sim, sem que nos tocássemos sequer". (p. 17). E quanto mais suspenso o desejo nesse não-acontecer, mais a "posse" se intensifica como realidade imaginária.

A duração do prazer, mesmo suspenso, se concretiza nos "se entregando", "me prometendo", "me cedendo", "sorrindo", "caindo". Nesse procedimento lingüístico confluem a sublimação do desejo e sua corporificação pela linguagem. Ora, essa devoração da imagem de Maria posta na linguagem parece-nos mais convincente do que outra que o narrador enuncia como hipótese: "Um segundo, me passou na visão devorá-la numa hora estilhaçada de quarto de hotel, foi horrível" (p.18).

O que é horrível, para o eu, é essa visão repentina que desfaria o estado e(n)levado e impediria a preservação da pureza que vem da estranha relação entre os dois. Assim, "os instintos da perfeição" que o narrador diz serem nele despertados por Maria correspondem a essa esfera essencialmente platônica: juntos separados, próximos distantes.

Ao final da narrativa, a fala não aparece e sim é recuperada por via indireta: o "boa-noite muito indiferente" balbuciado pelo narrador, misturado a outras vozes que se aproximavam, denuncia a insignificância desse fato a essa altura do relato.



Trata-se, enfim, de um epílogo muito sem-graça, se quiséssemos parodiar o "muito sem-vergonha" que o narrador utilizou antes.

O último parágrafo do conto atua como verdadeiro epílogo, cuja função é a de recolher rapidamente os fatos, acentuando-se as marcas da enunciação e o próprio ato de contar.

Mas, embora a direção do discurso narrativo se volte ao factual, os sinais da interioridade subjetiva ensombram a transparência. Ao falar em "grave condensação interior" de sua vida e ao se definir como um ser "falsamente solitário", o eu-narrador não se esconde atrás dos fatos, ao contrário: expõe sua vulnerabilidade, como fizera, aliás, ao longo de todo o conto.

A sua afirmação final é o maior sinal dessa exposição para a qual a única saída é recolher-se depois de ter se exaurido: "Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidade" (p. 18).

Como "epílogo" de nossa análise de *Vestida de Preto*, uma breve incursão às colocações de Eneida de Souza, em seu ensaio *Autoficção de Mário* (1999), pode revelar relações interessantes entre a ficção e a correspondência de Mário de Andrade, embora este não seja nosso objeto central. Afirma a autora:

O exame da correspondência de Mário de Andrade tem o mérito de promover a elucidação de seus textos ficcionais, além de fornecer subsídios para se delinear o perfil do intelectual modernista. A importância revelada pelo documento autobiográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político. (Souza, 1999, p. 200)

Desse modo, se tomarmos a correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira, ao longo de quase quarenta anos, notaremos que ela tem caráter de



documento retrospectivo não somente da vida literária brasileira mas também de toda a ficção de Mário de Andrade. A força criativa de Mário, presente em suas cartas, pode ser observada numa carta sem data que descreveu a Manuel Bandeira.¹

Retornemos ao conto *Vestida de Preto*. As palavras finais do conto justificam toda a intensidade do amor frustrado de Juca: “Mas dentro de mim, Maria.... bom: acho que vou falar banalidade” (p. 18). Mas é importante ressaltar: toda a forma amorosa de Juca foi criada em divagações e soluções imaginárias, eis o que nos interessa observar. É na ficção e por meio de seus procedimentos enunciativos que a relação com Maria se institui, existindo antes como objeto ficcionalizado ou signo artístico do que como fato real documentado. Por isso, por mais curiosas ou pitorescas que possam ser as cartas de Mário, elas não podem ser lidas como documentos esclarecedores da ficção. Esta se esclarece por si mesma, auto-iluminando-se como universo a viver de suas próprias e intensas experiências enquanto linguagem. O que se realiza na história fica apenas na linguagem.

Mário de Andrade constrói seu texto de forma que irá desaguar nos mesmos questionamentos de suas outras histórias “e viveram infelizes para sempre”. Essa abertura apresentada em *Vestida de Preto* (a infelicidade no amor) irá percorrer todas as histórias de *Contos Novos* e *Contos de Belazarte*. Esse fio condutor opera como ponto de partida e ponto de chegada (a fuga do ser amado e a dificuldade de amar). Juca irá esbarrar em seus limites em todas as outras histórias e todos os seus outros amores serão inviáveis nestes *Contos Novos*.

Notas:

Após a análise desse primeiro conto (*Vestida de preto*), inserimos aqui as notas sobre algumas cartas que Mário de Andrade escreveu a Manuel Bandeira a respeito da personagem Maria que é uma constante em toda a sua obra.

I – A propósito dessa personagem é interessante transcrever algumas cartas de Mário a Manuel Bandeira, nas quais o autor menciona a fixação por aquilo que se chamaria, segundo ele “ciclo de Maria”.

Manuel dear:

(...) Te escrevo quase sem olhar pras teclas. Não sei o que tenho nos olhos que está tudo atrapalhado. Deve ser duma filha-da-mãe de História da Música que recebi agora com uma letrinha impossível de se ler. Não se esqueça que você inda não me mandou o nome dos livros sobre língua que prometeu. Creio que a “Maria” vai ser a última parte dum grupo que talvez chame Ciclo de Maria, não sei ainda... “Tarde, te quero bem” seria o penúltimo. E uns seis antes, gracioso o primeiro já feito, trovadoresco. E sarcásticos líricos profundamente doloridos perversos outros. Estou imaginando que destruirei tudo ou quase. Impublicáveis. Malfeitos e maus. São meus por demais. Os outros não tem nada com isso. Se tiver coragem mandarei para você ver quando tudo ficar mais ou menos apresentável. Esta reflexão me faz pensar ainda na “Evocação” de você. (...) (carta sem data, p. 145).

(...) Aí vai a poesia inicial do Ciclo de Maria:

Maria dos meus pecados,
Maria, viola de amor...
Já sei que não tem propósito
Gostar de donas casadas
Mas quem que pode com o peito?

Amar não é desrespeito.
Meu amor terá seu fim.
Maria há-de ter um fim.

Quem sofre sou eu, quem importa
Pros outros meu sofrimento?
Já estou curando a ferida.
Toda paixão é esquecida.
Maria será esquecida.

Que bonita que ela é!... Não
Me esqueço dela um momento...
Porém não dou cinco meses
Se acabarão as fraquezas
E a paixão será arquivada.
Maria será arquivada.

Por enquanto isso é impossível
O meu corpo encasquetou
De não gostar sinão duma.
Pios pra não fazer feiuras
Meu espírito sublima
O fogo devorador:
Faz a paixão uma prima
Faz do desejo um bordão
E encabulado descanta
A malvadeza de amor!...
Maria, viola de meu amor!...

Gracioso, não? E até logo. Prudentinho inda não me mandou a
conferência.

Ciao do (final da carta sem data, pp. 150-1).

São Paulo, 22-VIII-925.



Manuelucho:

Só pra mostrar que não me esqueço de você mando estes estudos pra um poema “Maria” que inda hei-de fazer². Faço sim porque é pra aquela que sendo “minha nos traria uma vida de blefe arrebatada por mais estragos que deslumbramentos”. Viva o Romantismo!

Não me dê nenhuma opinião sobre o que aí vai. São esboços jogados no papel ontem de noite e que já refletem um sentimento que vem se organizando dentro do meu corpo faz dias. Porém não tinham chegado inda na inteligência. A não ser fazer dela uma Maria. Chegaram ontem. Quando muito me diga “continue” ou “jogue fora”. Mando como está pra você estudar psicologia: com os cortes com as repetições de idéias que aparecem antes da hora, etc. (pp. 151-2)

São Paulo, 18-X-925

Manuel dear:

(...) Dos poemas que você me falou que vai citar peço que não cite Amor deixa na alma louca e Amor é barquinho esguio. Simplesmente porque aproveitei as duas num Acalanto de Descorajado que irá pros Ciclo de Maria.

Amor deixa na alma louca

Uma lembrança amargosa.

Caju que é fruta gostosa

Deixa um aperto na boca.

² Trata-se do poema do “Tempo da Maria”, que começa pelo verso “Passa pura neste mundo”. In: Cartas a Manuel Bandeira, Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.



Já tive uma outra Maria
Uma e uma duas são.
Ambas de igual cortesia,
A outra me amando, esta não.

A outra me adorou sofrendo
Esta eu adoro a sofrer...
Foi melhor não mais a ver...
Mas sem a ver a estou vendo!
Maria, que amo no sonho,
E que reamo acordado!

Dei todo o tempo que tenho
Pra amar e não ser amado!...

Amor é barquinho esguio
Sulcando as águas do mar...
O mar não é como o rio
Que é fácil de atravessar. (pp.153-4).

12-XII-925

Manú do coração, (...). Faz dias um amigo daqui falou tiririca que ele e os outros dizem que não gostam duma coisa minha e que eu sorrio não me incomodo e sustento a coisa. Não é bem isso não: me incomodo porém sustento a coisa porque geralmente constantemente só falam “não gostei” ou então como no caso da “Maria” dizem: “Tire o “edição de Oxford” porque isso é erudição. (...) (p. 163)³

³ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.



2 - "O LADRÃO": NEBLININHA NA JANELA

O ladrão¹ é a segunda narrativa de *Contos novos*, na qual se delineia um distanciamento por parte do narrador, não mais em primeira pessoa. A utilização desse foco por Mário de Andrade parece adequar-se à própria situação narrada: o retrato de pessoas de um determinado bairro de São Paulo, numa madrugada, em que teria acontecido um assalto.

As aproximações e a rede tecida com as outras histórias de *Contos novos* e as de *Belazarte* se mostram mais no discurso e nos "tipos" de pessoas e raças. Esse conto vai se irmanar mais com a *Mademoiselle de Atrás da Catedral de Ruão* e com *Nelson*, cujo personagem central da trama também não tem identidade. Já em relação aos *Contos de Belazarte*, a afinidade estaria na mesma preocupação de Mário em retratar italianos, espanhóis, jornaleiros, portugueses, compadres e padeiros. Nesse sentido, tomando como força-motriz a cidade e as circunstâncias que a envolvem é que o autor de *Paulicéia Desvairada* articula suas histórias escritas em terceira pessoa.

O enredo de *O ladrão* é composto de duas situações diferentes: a primeira etapa da narrativa apresenta perseguição a um ladrão, marcada por uma agitação intensa; na segunda, se dá a constatação de que nada acontecera, afinal, restituindo-se a calma.

Aparentemente, a perseguição ao ladrão é o centro do enredo, mas à medida que os lances dramáticos da história vão se desvelando, veremos que a corrida atrás do oculto personagem é apenas um pretexto para o narrador mostrar diversos tipos humanos que se solidarizam em busca de uma pessoa que surgiu não se sabe de onde e que foge sorrateiramente, mas que ninguém vê. Por isso é que a onisciência, colocada como um foco/câmera superior para ir captando todos os movimentos e flashes do



episódio, é fundamental nesse conto. Digamos que há uma espécie de “narrador – cineasta, expressão de Ivone Rabello (1999), que, ao mesmo tempo que focaliza as cenas com sua potente lente, também vai delegando às personagens envolvidas possibilidades de se manifestarem e de exporem suas curiosas visões acerca do ocorrido.

Os fios dramáticos do conto criam uma permanente expectativa, o que aguça a relação com o leitor: pegar a sua atenção, envolvê-lo também nos acontecimentos, eis o objetivo maior dessa narrativa. Há um dinamismo na história graças ao exagero posto nas atitudes das personagens, de modo que o sensacionalismo envolve e ocupa toda a figura d’ O Ladrão. As falas têm um caráter vivo e a ausência do ladrão se transforma em presença.

O papel do narrador assenta numa duplicidade: criar expectativas no leitor e despistá-lo.

O conto se inicia com um grito, em discurso direto:

— Pega!

O berro seria pouco mais de meia-noite, crispou o silêncio no bairro dormindo, acordou-os de sono mais leve, botando em tudo um arrepio de susto. (p. 19)

A ênfase à ação é mostrada, portanto, desde o início, acionada por esse berro e o convite à busca desenfreada. É curioso como a prosa de Mário de Andrade intima o leitor a participar da trama, envolvendo-o na sua construção. Note-se, por exemplo, o recurso hábil de cortar a sintaxe para introduzir uma modalização temporal logo após o sujeito da oração (o berro), deixando-o suspenso para ser retomado depois. A situação de desespero se figurativiza na rápida mudança do discurso direto para o indireto à caracterização do berro.

A narrativa apresenta, em seu desenvolvimento, índices que vão construindo a situação de pavor a que as personagens se submetem. E mais do que o próprio ser perseguido é toda uma atmosfera de invisibilidade que é posta em movimento. As pessoas se presentificam em sentimentos difusos caracterizados essencialmente por um mal estar:

— Viu ele!

O polícia inda sem nexo, puxando o revólver:

— Viu ele?

— P... (p. 19)

O ícone “pega” nos é apresentado apenas na letra p e com pontilhados, e não sabemos quem gritou. Há uma urgência na ação e ao mesmo tempo um corte da fala porque mais importante que o autor da fala é sua urgência e os efeitos que cria ao seu redor. Em seguida há uma duplicação do pega. “- Pega! Pega! Os dois perseguidores novos secundaram sem parar.” (p.19), como se as vozes fossem acordando assim como as próprias personagens em seu afã de curiosidade e busca. Mostrar uma realidade que vai ganhando corpo. Recebendo voz e imagem, eis o que o conto vai propiciando. Para isso concorrem os recursos gráficos, tais como reticências antes e depois das palavras, procedimento que figurativiza o desatino das pessoas soltas, perdidas, à procura de algo ou alguém apenas sugerido. As falas surgem picadas e descontínuas, como a reproduzir o clima de instabilidade.

A narrativa se faz por um simultaneísmo nas ações – o cortiço se abriu, o guarda sai correndo, o retardatário dá ordens, as pessoas acordam – característico de um realismo fotográfico na focagem das cenas: “O rapaz desapontara muito por ter de ficar inativo, ele! Justo ele que viera na frente...” (p. 20).

A habilidade de Mário em manipular os discursos está presente, por exemplo, na maneira como movimenta o ponto de vista, dando destaque às personagens por meio de construções como a do anacoluto. Já vimos em *Vestida de Preto* como essa figura liga-se à caracterização da personagem *Tia Velha*, singularizando sua natureza castradora. Agora, em *O ladrão*, novamente a enunciação se vale dos cortes sintáticos, só que para construir outros sentidos. Note-se, no exemplo transcrito acima, como o pronome “ele” apareceu desgarrado, ao final da frase, reproduzindo a indignação da própria personagem ao se ver sem função após a ordem de comando ter sido dada pelo retardatário expedito. Portanto: corte na sintaxe e corte nas ações da personagem se espelham na iconização propiciada pela linguagem.

Mas o que mais intriga o leitor nesse conto é a questão que a trama vai colocando em evidência: quem nos garante que o ladrão existe? A caça ao suposto ladrão se transforma em histeria coletiva, exibindo-se a curiosidade de um povo sobressaltado que vai em busca daquilo que não vê, mas que insiste em construir com sua imaginação fértil, sensacionalista.

Numa direção totalmente oposta à desenvolvida no conto anteriormente analisado, no qual o centro do relato era o próprio narrador a focar uma experiência pessoal, no conto em questão o alvo passa a ser os tipos e aspectos vivos de elementos da sociedade: “Na janela do cortiço, depois de mandar pra cama o homem que aparecera atrás dela, uma preta satisfeita de gorda, assuntava.” (p.20). Esse assuntava ecoa como uma preocupação constante das pessoas e realça os maus hábitos de quase todos desse meio urbano. Elementos sinestésicos e curiosas personificações ajudam na configuração das cenas. Portas rangendo com meia-luz, janelas que acordam “numa cabeça inquieta”, vão construindo as atitudes inusitadas tomadas automaticamente, gerando sensações perturbadoras, grotescas: “Saía mais gente encapuçada nas portas, coleção morna de

pijamas comprados feitos, transbordando pelos capotes mal vestidos.” (p. 23). O narrador é implacável na caracterização que tende ao ridículo, para exibir uma imagem decadente da classe social inferior, para a qual o único divertimento é a curiosidade.

A sensação de espreira perpassa por todo o texto, assim como as atitudes apressadas, focalizadas pelo tom cômico: “O Alfredinho até derrubou o chapéu, voltou a pegar, hesitou, acabou tomando a direção do mano.” (p.20). Ao tomar um episódio do cotidiano urbano (um possível assalto) como motivo condutor da narrativa e focá-lo com uma lente de aumento para destacar-lhe o lado grotesco e deformado, Mário de Andrade cria um desvairismo que mantém ligações, afinal, com o projeto estético de sua *Paulicéia Desvairada*. O cenário vivo e múltiplo da cidade é o alvo de interesse para o olhar atento do escritor do Modernismo brasileiro, objeto tanto de sua ficção narrativa quanto de suas poesias. Pode-se entender o desvario de muitas maneiras, até porque ele recebe diversas configurações imagéticas e discursivas, mas o que talvez mais desponte nesse signo seja a sensação de inquietação criativa que o contato com a cidade provoca. A focagem da *Paulicéia*, tanto em seus aspectos disfóricos quanto eufóricos, rende a Mário de Andrade um retrato que chama a atenção do leitor, menos pelo objeto ou espaço em si mesmo do que pelas táticas de uma enunciação bem humorada, como convém à “rebeldia” saudável posta na arte emergente. Em Mário, os procedimentos para a instalação do humor, desequilibrando a lógica e a seriedade, têm uma tonalidade multicolor ; a impaciência cede lugar a certa benevolência, a perversidade vem mesclada à ironia, o radicalismo da crítica social vem diluído num cenário de desenho animado ao vivo e em cores que a linguagem vai projetando na narrativa.

Mas voltemos ao conto para mostrar como essas marcas estão presentes.

Alguns sinais que fazem o papel de câmera são marcadores espaciais:

“Eu vou na esquina de lá, senão ele escapa outra vez!” (p.21). Contribuindo para a

simultaneidade de acontecimentos e o dinamismo das cenas, o narrador anima o espaço: “Uma ou outra janela acordava numa cabeça inquieta, entre agasalhos”.(p.20).

De acordo com Ivone Rabello em sua obra *A caminho do encontro* (uma leitura de *Contos novos*), faz parte do projeto de ficcionalização de Mário de Andrade eleger a “gente miúda” para o cenário de suas histórias:

O narrador-cineasta de “O ladrão” não esgota as possibilidades dos focos narrativos em 3ª pessoas de Contos Novos. Eles também atuam na elisão de sua voz, efetuando uma entrega. Os narradores, que tudo podem saber, não querem apropriar-se da linguagem pela qual suas personagens apreendem o mundo. Essa linguagem só pode ser escrita com a representação das vozes delas, no instante da reflexão. Os narradores dão legitimidade e lugar aos pensamentos daqueles que não encontram voz no espaço público (1999, p. 63)

Esse poder de ficcionalização em *O ladrão* torna-se muito rico pelos índices da oralidade, traço fundamental na estética de Mário. Mas a oralidade, no conto em questão, não está tanto na exploração das potencialidades de uma “língua” popular ou brasileira, com a sua “gramatiquinha” própria (um dos propósitos do escritor), e sim bem mais na situação concreta e prática em que se encontram as personagens para dramatizarem o fato por meio de singulares colocações verbais. Para isso, os discursos diretos desempenham papel preponderante nessa narrativa:

___ “Pegaram!

___ Safado... ele...

___ Deixa de lero-lero, seu guarda! Assim ele escapa!” (p.21)

Mário explora várias vozes e caricaturiza o senso comum propositalmente com as falas das personagens palpiteiras e sensacionalistas. O poder de invenção de cada personagem se estabelece não apenas no comportamento aloprado de

perseguir mas no de conversar. No espaço físico das ruas operam-se vários movimentos, numa concomitância de atos e sons: correria, paradas, gritos estridentes, apitos. O badalar do relógio, o canto dos galos, a música do violino.

Cria-se, no conto, um curioso paradoxo: o grande número de personagens ocupa o lugar do *ladrão*, como se propiciando um esvaziamento deste. O leitor vê-se forçado a perceber uma possibilidade de engodo nas frases curtas e no ritmo rápido. Mário usa estratégias e recursos na narrativa quando percebe que nós, leitores, corremos inutilmente atrás do nada. Como numa ilusão de óptica, a tensão é desacelerada e a sensação de culpa pela incapacidade de pegar o ladrão dá lugar a uma sensação de desconforto emocional.

Ainda que nada de extraordinário aconteça ao homem que, aparentemente não praticou nenhum roubo, habita nos perseguidores um desejo de elaboração das experiências desvendadas. Por alguns momentos, lembranças e reelaboração de fatores vividos roubam a cena, na correria da multidão.

Dessa forma, o terrorismo dos Moreiras alimentados por uma comicidade dramática alicia a todos para uma corrida desenfreada, como se fossem baratas tontas, “Também os dois perseguidores que tinham voltado caminho, já dobravam a outra esquina.” (p.20)

Vejamos como se faz pertinente a referência às observações de Tomachevski (1971) sobre os motivos livres. De acordo com o formalista russo, os motivos presentes em uma narrativa desempenham diferentes papéis de acordo com sua relação com a trama, recebendo nomes específicos. Os motivos que não podemos excluir são chamados de “motivos associados;” os que podemos excluir sem que anulemos a sucessão cronológica e casual dos acontecimentos são os “motivos livres”, embora sua presença seja fundamental à construção artística da narrativa (1971, p. 175).



Aproveitando essas noções propostas por Tomachevski, veremos que na ficção de Mário de Andrade são sobretudo os motivos livres que contribuem para a construção da trama. Em *O ladrão*, as minúcias e os motivos marginais são portadores de diferentes funções, praticamente ocupando o lugar daquele que seria o motivo central – localização e captura do ladrão.

Tomemos uma passagem do conto para ilustrar essa importância do periférico ou de motivos livres, presentes principalmente nas cenas descritivas:

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 pacotes mal vestidos (...). Aí o guarda apitou com entusiasmo e foi pra bater numa das casas. Mas da janela da outra jorrou de chofre no grupo uma luz, todos recuaram. (p. 23)

Notamos que “as janelas” não fazem parte dos fios que constroem o enredo, até porque constituem uma referência espacial, entretanto o destaque dado a elas faz com que essa imagem passe a atuar como mais uma “personagem” ou um foco iluminador das ações. A abertura e a iluminação das janelas funcionam como correlativo objetivo, expressão de T. S. Eliot, da curiosidade oferecida, disponível das pessoas. Não é por acaso a constante presença das janelas, ao longo da narrativa, pois, como motivo livre, vai estruturando seus sentidos e a configuração estética. O ato de abrir as janelas é tão importante quanto o de fechar, pois ambos metaforizam o olhar indiscreto (curioso) mas também temeroso de ser apanhado: “Mas de súbito o apito do guarda agarrou trilando nos peitos, em firmatas alucinantes. Todos recuaram, virados pro lado do apito. Várias janelas fecharam.” (p. 22) Ou então: “Algumas janelas se entreabriram de novo, medrosas, riscando luz nas calçadas.” (p. 26). E mais adiante: “e

a cada uma janela que fechava, vinha pratear mais forte os paralelepípedos uma calma elevada da rua.”(p. 29)

O caráter cinematográfico de *O ladrão* se acentua com as inúmeras janelas indiscretas que se abrem para acompanhar o que se desenrola no exterior.

Se por um lado, o plano da história destaca-se, justamente pelo caráter dinâmico e festivo das cenas postas em jogo, por outro lado, o factual cede lugar à ênfase descritiva para a montagem de uma motivação livre na qual o insignificante ascende ao primeiro plano, o marginal passa a ser central.

É no quadro de uma super-estrutura narrativa que as personagens se comportam num universo diegético unidas pelo afã de exercerem um poder – mesmo que esse poder se esvaia (ou escape em segundos). A correria é feita de ilusões mas as pessoas obedecem aos sentidos e vozes de comando distintas, sem testarem sua validade. Se tomarmos as postulações da semiótica narrativa, podemos afirmar que a multidão mantém a força das relações ou a *manipulação* que sustenta com o narrador. Tal *competência* para o *fazer*, mesmo que alimentada pelo desatino das ações desencontradas, é o que mantém o enredo da narrativa, pelo menos em sua primeira parte.

Por outro lado, é interessante notar no conto a relação que se estabelece entre a movimentação das personagens à cata do ladrão e a do narrador para acompanhá-los e caracterizá-los nessa busca; ou seja, parece armar-se uma relação dialógica entre narrador e personagens, instaurada em função da procura incessante. E tanto mais esse “diálogo” se acentua na medida em que a presença do ladrão se faz como indefinida.

A mestria de Mário se revela na mistura de planos, tornando reversíveis festividade e dramaticidade, duas isotopias configuradoras do processo enunciativo de



sua ficção, verdadeiro objeto de nossa análise neste trabalho. Ao incorporar em sua dicção narrativa essas duas categorias, o escritor permite-se apresentar em seu conto o próprio modo de se fazer ou uma construção em que o explícito e o implícito se confundem. Assim, o que estaria nos bastidores acaba se revelando graças ao trabalho desse diretor de cena que não oculta seu trabalho.

É por conta da festividade, por exemplo, que a crítica social associada à malícia vai atingindo seus alvos, transformando determinados tipos em verdadeiras marionetes. Assim, a figura do guarda é ridicularizada pelo narrador (“O guarda estava tonto, sustentando posição aos olhos do grupo que dependia dele”), denunciando-se a fragilidade da autoridade e a ineficácia da polícia, que não sabe se impor. É também o tom carnavalizado que confere aos discursos diretos uma função singular, na qual o exagero e o imaginoso predominam, enfatizados pelas exclamações: “- Nossa Senhora! Meus filhos!” (p. 23); “- Ele não tem pra onde pular!” (p. 25). Ou então esse curioso jogo com o desentendimento:

— “Coitado!

— Que cuidado! ele que venha!

— Falei ‘coitado!’” (p. 25)

São as falas colocadas em cena, marcadas pelo caráter dramático, que acabam por dar destaque à focalização interna da história, por meio da qual ocorre o que Tomachevski chama de “retardamento da exposição”. Segundo as postulações do teórico do formalismo, são possíveis as seguintes combinações no que diz respeito à focalização numa narrativa:

“O leitor sabe, os personagens não sabem; uma parte dos personagens sabe, outra parte não; o leitor e uma parte das personagens não sabem; ninguém sabe, a verdade é descoberta

por acaso; os personagens sabem, o leitor não sabe. Estes segredos podem dominar a narração inteira ou apenas abarcar certos motivos.” (1970, p. 179)

Digamos que, em “*O ladrão*”, ninguém sabe, nem personagens, nem o leitor, e a verdade (se é que existe, de fato) é descoberta por acaso; e é justamente esse disparate vivido por todos, numa cumplicidade que só se justifica pelo mero acaso, que o narrador põe em evidência: “E os policiais, o rapaz, todos tinham corrido pra junto do homem que vira, se escondendo com ele, sem saber do que, de quem, a evidência do perigo independentemente já das vontades”.(p. 24-25)

O conto tira partido, com habilidade, da quantidade de informação que vai se proliferando de modo desordenado e sem fidedignidade, somente ao sabor da fantasia das personagens. Desse modo, no plano do enunciado, a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência se faz intencionalmente de modo confuso.

Em *O ladrão* há uma precipitação do imaginário coletivo que cria o real por força de seu poder inventivo e do oportunismo próprio da situação. Trata-se, afinal, de uma narrativa em que o picaresco deixa suas marcas, não pela presença do pícaro como personagem central e narrador, mas pelo caráter aventureiro e oportunista refletido nas atitudes/falas das personagens. Participar da aventura de caça ao ladrão, tirando o máximo proveito dessa investida, eis o que as personagens procuram: os Moreiras, a italiana, uma mocetona, o rapaz asmático, policiais, a mulher do português, etc.

Segundo Antônio Cândido em sua teoria sobre o pícaro, “em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e cada voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de



caracterização”.(1970, p. 2). No caso do conto de Mário, o poder de atração sobre o leitor não advém, é claro, de nenhuma candura pelo pícaro que conta suas histórias mas da esprituosidade deliciosa e maliciosa posta na voz de cada personagem anônima, como se todos juntamente com o leitor fossem convocados “pra se apaixonarem pelo caso”, conforme emenda o narrador a uma das falas diretas.

Mário de Andrade deslexicaliza a trajetória do *ladrão*, na medida em que sua invisibilidade se preenche de caminhos inusitados. “Os outros se dividiram. Barafustaram pela casa aberta, alguns forçaram num átimo a porta vizinha, tudo fácil de abrir, donos em viagem, a casa se iluminou toda”.(p. 24). Note-se como as enunciações sintéticas e rápidas, indo ao enalço de um personagem oculto, acentuam o próprio sem-sentido das ações.

O desenrolar picaresco das ações e o grau de imprevisibilidade do desenlace criam um clima de expectativa, tanto mais intenso quanto mais pautado pelo absurdo da situação. O que se encontra é um vazio ou um nada; não há o que buscar. E é esse nada que torna a caça sanhuda:

Nos quintais dos fundos mais gente inspecionava o telhado único das casas gêmeas. Não havia por onde fugir. E a caça continuava sanhuda. os dois sobrados foram esmiuçados, quarto por quarto, não houve guarda - roupa que não abrissem, examinaram tudo. Nada. (p. 25).

O conto também coloca em evidência o contraste entre a realidade exterior, fora ou além das janelas, marcada pela exposição de perigos, e o espaço interior, aquém das janelas, a realidade doméstica onde o recolhimento e a entrega a hábitos ou valores pessoais falam mais alto. Fica flagrante, na focalização da mocetona, moradora de uma das casas do bairro, o confronto entre sua vaidade e a dos perseguidores; se a “vanyti-case” cuidava de sua aparência, exibindo suas unhas



esmaltadas, também os perseguidores do ladrão queriam exhibir-se, criando coragem e apontando para o lado onde o “facinora” estaria:

Era a mocetona duma das casas operárias fronteiras, a “vanyti-case” de metalzinho esmaltado na mão, largara de se empoar, apontando. Toda gente parou estarrecida adivinhando um jeito de se resguardar do facinora. Olharam pra mocetona. Ela apontada no alto, aos gritos. Era no telhado. Um dos cautelosos não se enxergava bem por causa das árvores, criou coragem, se abaixou e pôde ver. Deu um berro, avisando:

— Está lá!

No decurso do conto, o “narrador-cineasta” utiliza-se dos interlocutores para singularizar o poder inventivo e especulatório da linguagem popular na construção dos acontecimentos. Tal processo de singularização, conforme a “clássica” lição de Chklovski, consiste na criação de procedimentos inusitados para a focagem do objeto artístico:

Toda uma série de enredos é construída baseada em tal falta de reconhecimento, por exemplo Afanassiev, Contos Íntimos: “A Dama Tímida”: todo o conto funda-se sobre o fato de que não se chama o objeto por seu próprio nome, sobre o jogo do mal reconhecimento. A mesma coisa em Ontehucov, “A Nódoa Feminina” (conto n.º 525); o mesmo nos contos Íntimos: “O Urso e o Coelho”. O urso e o coelho cuidam da “ferida”.⁴ (pp. 45-55).

⁴ CHKLOVSKI, V. “A Arte como procedimento”. In: Vários autores. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.



No caso do conto de Mário de Andrade, um desses procedimentos é a projeção carnavalizada do acontecimento, tanto mais grotesca na medida em que o alvo (o ladrão) fica totalmente oculto.

Em determinadas passagens de *O ladrão* lembramos os *Contos de Belazarte*, quando os dois comparsas (Malazarte e Belazarte) especulam sobre suas espertezas. Também no conto em análise as personagens especulam sobre o ladrão, preocupando-se menos com sua existência real do que com a força de sua presença criada pelas próprias especulações:

“(...) Eu nem não sei!... diz - que estão pegando um ladrão.

—Quem lhe contou que é ladrão?” (p.26)

Não importa, afinal, se ele existe de fato ou é uma invenção do imaginário popular; o que importa é transformá-lo em acontecimento pela linguagem. O que importa é transformar a perseguição em correria e esta em festa.

Em *O ladrão* o espaço adquire papel preponderante enquanto categoria estrutural da narrativa. Já vimos como as janelas, funcionando como motivo livre, constituem uma imagem recorrente e plurissignificativa no conto. Cabe também mencionar a importância da rua, local em que se desenrola todo o enredo centrado na perseguição ao ladrão. Neste caso, a caracterização dos espaços se faz por conta da movimentação desatinada do povo e de suas especulações sobre onde poderia estar o perseguido. Desde a ordem de batida pela rua e de vasculhagem nas casas, vão sendo percorridos (com ações e palavras) os mais diversos lugares: muros, telhados, forro, clarabóia, cantos da rua, árvores, casas: “Os dois sobrados foram esmiuçados, quarto por quarto, não houve guarda-roupa que não abrissem, examinaram tudo. Nada.” (p. 25)

Há um jogo entre o que não se mobiliza, o fixo (casas) e o que se movimenta, o povo. As falas criam dinamismo, o meio ambiente fica poluído pela

“massa” consumida pela perseguição. Os motivos livres, já analisados neste conto, voltam através das falas diretas das personagens, como a do rapazinho asmático que faz referências às árvores da rua. O assombro da asma e o do assalto se conjugam numa fala reticente, aparentemente sem nexos.

O rapaz, deu um desespero nele, a assombração medonha da asma...

Foi vestindo maquinalmente o sobretudo que a mãe trouxera.

— Olha!... ah, não é... também não sei pra que o prefeito põe tanta árvore na rua! (p.26)

Na instantaneidade dos acontecimentos criados e apresentados na sua imediatez, Mário critica a fala perfeita, oferecendo discursos diretos cuja performance se ajusta ao realismo da situação:

— “Ficou gente no quintal, vigiando

— Chi! Tem pra uns deiz decidido lá!” (p. 27)

A inventividade “malandra” de Mário de Andrade se revela nas soluções estéticas engendradas por sua técnica narrativa. Uma afirmação do narrador como “Era preciso calma.”, por exemplo, só pode ser entendida pelo leitor como mais uma das artimanhas desse narrador que investiu ao máximo na movimentação desatinada das personagens, flagrou todo o clima carnavalesco criado pela trama, cedeu espaço às vozes especulativas e palpiteiras, enfim, também “apaixonou-se pelo caso” contado, para depois constatar que era preciso calma. Quem é esse narrador afinal? Um ser tão astuto e escorregadio quanto o *ladrão* da história.

O leitor se coloca, então, ao mesmo tempo como fruidor de toda a trama espirituosa que se lhe oferece e também como alguém fígado pelo engodo gerado pela

ficção, perseguindo aquilo que não existe. Eis o que se constata na segunda parte do conto: “- É, não há nada”.(p. 30)

Um ar de fim de festa, após o recolhimento das pessoas e a dispersão dos grupos, onde já não havia mais coesão possível e o jeito era pôr fim à aventura noturna. Outros tipos se destacam, agora, mas em tom menor, como o rapaz magro repetindo seu violino: “Tocava uma valsa que era boa, deixando aquele gosto de tristeza no ar.” (p.29)

A propósito de toda a manifestação da não-presença do *ladrão*, Mário chama-nos a atenção para as personagens que são mediadores da história contada, fazendo com que estes se destaquem na enunciação. Em *Mário de Andrade Plural*, Elisa Angotti aponta para esses posicionamentos da ficção do escritor modernista:

O que seduz ou atíça o desejo é muito a suspensão, o seqüestro e o não-escrito na escritura Marioandradina. As reticências, alusões, elipses, a supressão de frases ou de ações constituem os jogo da enunciação do agrupamento do desejo e, assim no adiamento do gozo.(1990, p. 17)

“__ Te lembra, João, aquele bebo no boteco da...

__ Nem me!...” (p. 28)

Mário de Andrade usa símbolos de uma São Paulo de 1930 e assinala as condições de vida de seus moradores no inchaço da cidade, uma cidade onde os imigrantes disputavam seu lugar.

Em *O ladrão* surgem vários tipos de pessoas e raças, provenientes de vários lugares. Há os “Moreiras”, a “italiana”, “o português das galinhas”, “o padeiro”, “o jornaleiro”, “o mulato da marmita”, “a portuguesa”, “o Alfredo e os compadres” tipos que constituem força motriz da cidade. Essa herança de mistura de raças e línguas é estudada por Sérgio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*:



Um século depois de Antônio Vieira, de Artur de Sá e Meneses, de Antonio Pais de Sande, a condição exatamente idêntica à que, segundo seus depoimentos, teria prevalecido no São Paulo do último decênio seiscentista será observada por d. Félix de Azara em Curuguati, no Paraguai. Ali também mulheres falavam só o guarani e os homens não entendiam como elas em outra língua, posto que e entre si usassem por vezes do castelhano. Essa forma de bilingüismo desaparecia, entretanto, em outras partes do Paraguai, onde to onde todos, os homens e mulheres, indiscriminadamente, só se entendiam em guarani, apenas os mais cultos sabiam o espanhol.

Deve-se notar, de passagem, que ao mesmo tempo Azara não escaparam as coincidências entre o que lhe fora dado observar no Paraguai e o que se afirmava nos antigos paulistas. “Lo mismo”, escreve “há sucedido exatamente en la imensa de San Pablo donde los portugueses, habiendo olvidado su idioma, no hablan sino el guarani”.

Ao tempo em que redigia suas notas de viagem, essa particularidade, no que diz respeito a São Paulo, já pertencia ao passado, mas permaneceria viva na memória dos habitantes do Paraguai e do Prata castelhanos, terras tantas vezes ameaçadas e trilhada trilhadas pelos antigos bandeirantes.

Sobre testemunhos acima citados pode dizer-se que precisamente seu caráter demasia do genético permitira atenuar, embora sem destruir de todo, a afirmação de que entre paulistas do século XVII fosse corrente o uso da língua-geral, mais corrente, em verdade, do que o próprio português. Nada impede, com efeito, que esses testemunhos aludissem sobretudo às camadas mais humildes (e naturalmente as mais numerosas) camadas do povo, onde a excessiva mistura e a convivência de índios quase impunham o manejo constante de seu idioma.

(2001: 26ª edição / 11ª reimpressão, p. 124-5)

O cruzamento de idéias e a possibilidade de diálogo com as outras histórias de *Contos Novos* ficam patentes em *O ladrão*. A metáfora da rapidez é um *leitmotiv* que se desdobrará em outros contos. A noção de instabilidade e o corre-corre das personagens são dados de originalidade recorrente em Mário de Andrade, sobretudo no que se refere ao cenário urbano. A fixação por tipos sociais singularizados por uma caracterização grotesca, propensa ao carnavalesco, também é um dado que estará presente em outros contos. Em *Belazarte*, no conto *Jaburu Malandro*, por exemplo, também há a focalização singular das pessoas do circo e de sua linguagem.

Por outro lado, o tom melancólico e recolhido, ou seja, o intimismo de uma linguagem que também sabe acolher sentimentos disfóricos é outro aspecto a ser notado, principalmente no final do conto “*O ladrão*”.

O final da narrativa é todo marcado por imagens de interiorização: o voltar-se cada um para seu canto e, mais curioso ainda, uma espécie de aguçar da consciência em relação ao desvairismo anterior. Ocorre aos perseguidores, “já agora perfeitamente repostos em suas consciências...” (p. 32), um questionamento acerca das próprias atitudes: “Lhes coçava um pouco de vergonha na pele, tinham perseguido quem?... Mas ninguém não sabia. Uns tinham ido atrás dos outros levados pelos outros, seria ladrão?...”(p. 32)

A festividade coletiva se transforma numa melancolia solitária, fechada em si mesma. As últimas imagens são a de duas personagens – a portuguesa, “engolindo silêncio” e que “foi deitar sem ninguém,” e a do violinista “totalmente desamparado”, que “acabou fechando a janela também.”

Convém retornarmos à imagem plurissêmica das janelas, *leitmotiv* da narrativa, que permanece também no final: “A rua estava de novo quase morta, janelas fechadas.” (p. 33)



Notas:

Quando Mário de Andrade refez o conto *O ladrão*, como era de costume, escreveu uma carta a Murilo Miranda explicando a re-escritura da história que um dia ele publicara em formato de crônica.

1 - S. Paulo, 20-VIII-41

Murilo

(...)

Aliás no Domingo fiz um conto, que acho muito bom, desenvolvendo uma crônica que publiquei em 1930 no *Diário Nacional*. Conto bem ambiente, desses sem “caso”. Me parece que ficou bem bom, mas ainda preciso corrigir⁵. Tenho grandes ambições de trabalho para este fim de ano, mas estou realizando menos que o necessário. E uma dolorosa falta de dinheiro, porra!

Bem, cá-t’espero.

Dois abraços num abraço para você com Yedda. Lembranças Lacerda, Moacir, Lúcio, Vani.(pp.90-1)⁶

⁵ Trata-se da segunda redação de *O ladrão*, desenvolvendo uma das crônicas historiadas que publicara em 1931 no *Diário Nacional* de S.Paulo, sob os pseudônimos de Luís Pinto e Luís Antonio Marques. Foi, posteriormente, incluído pelo autor do plano dos *Contos Piores*, editado pela Martins e, 1947, com o título de *Contos novos*. (Nota do Autor. p.91)

⁶ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.



3 - PRIMEIRO DE MAIO E NELSON

Primeiro de Maio e *Nelson* são contos com foco narrativo em terceira pessoa e tratam de desocupados e solitários rapazes moradores de uma Paulicéia provinciana.

O tratamento conjunto desses dois contos justifica-se porque os problemas do *tempo*, da *focalização* e as relações vividas pelas personagens centrais das histórias são próximos. Daí o estudo comparativo dos dois contos como parte integrante da construção literária de Mário de Andrade, pois os dois textos se apresentam com articulações correlatas não só de sentido, mas também na estruturação da linguagem, quanto à pluralidade das vozes (polifonia) e em seu dialogismo. Ao estabelecermos o diálogo entre personagens e narrativas, notamos, porém, que não existe uma dependência rígida entre *nível narrativo* e *pessoa de narração*. O que há de comum são situações narrativas em que dominam eventos e aventuras no cotidiano das personagens que revivem um passado e são dominadas por um presente imediato.

O estatuto da ficcionalidade de Mário de Andrade é de natureza polissêmica, com isso observamos que as narrativas travam diálogos entre si e ao mesmo tempo nos permitem uma leitura dialógica com as outras obras. Nestes dois contos o diálogo dar-se-á com o conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Tentaremos analisar os contos *Primeiro de Maio* (1934-1942) e *Nelson* (1943) atentando menos ao contexto histórico e sócio-cultural que configuram as obras e mais às possibilidades escriturais em que aquele vem enredado. Embora alguns estudiosos da obra de Mário tenham abordado essa relação entre o texto e os fatores externos, este não é nosso objetivo¹. Faremos uma abordagem comparativa entre o *Operário 35* e a personagem, também sem nome do conto *Nelson* e veremos que o



mundo se apresenta para ambos personagens com uma dramaticidade sem intermediação. A flexibilidade metodológica, ditada pela obediência aos textos esclarecerá os problemas teóricos relativos aos contos. Não perderemos de vista a versatilidade das obras.

Primeiro de Maio tem como personagem central o *Operário 35*, jovem carregador de bagagens da Estação da Luz, cuja trajetória é marcada pela expectativa da comemoração do Dia do Trabalho.

Ao contrário de *Primeiro de Maio* em que o personagem 35 sai à rua para mostrar-se em seu traje de feriado, *Nelson* focaliza um personagem que se esconde, esquiva-se do olhar social por ser portador de um defeito físico. Em uma narrativa a abertura para o outro, em outra narrativa, o fechamento em si mesmo.

Interessante pensarmos numa relação entre os dois títulos e a oposição que daí surge. Se na formulação “Primeiro de Maio” o personagem fica totalmente elidido, figurando em primeiro plano o motivo ou situação comemorativa, que ao longo da narrativa cederá espaço à espessura do personagem 35, no título “*Nelson*”, ao contrário, o nome aí presentificado, e como que trazendo o personagem em seu bojo, não corresponde ao que o crítico Kenneth Burke denomina de expectativa categórica, já que nesta história, esse *Nelson* anunciado não existe como tal.

A propósito deste último conto, convém ouvirmos a colocação de Ivone Daré Rabello sobre a estranha função de seu título:

O narrador nem seu nome conhece. O próprio título do conto, Nelson, é uma espécie de antonomásia, pois parece originar-se daquele processo de nomeação de uma pessoa baseado na semelhança de um traço seu como o de uma celebridade, quando se empresta o nome desta para outra. É como se o narrador atribuísse ironicamente ao desconhecido o nome de almirante inglês Nelson por certa semelhança no destino de ambos:

enquanto Nelson perdeu seu braço numa batalha naval, o desconhecido, segundo uma das subnarrativas, teve seu braço mutilado durante uma luta num rio. (Daré, 1999, p. 91-92)

Primeiro de Maio nos mostra um Mário de Andrade preocupado com as lutas operárias. O escritor critica a manipulação de uma data dedicada ao trabalhador por parte do governo ditatorial de Getúlio Vargas¹¹ que impedia os trabalhadores de fazer manifestação, pelo que são intimados pela polícia.

A estrutura do conto se faz em função de dois planos que se chocam: desejo e esperança do 35 e a realidade que o cerca. Intercalam-se acontecimentos que transformam o período de um dia em reflexões às vezes confusas e contraditórias. O personagem 35 busca a plenitude na sua persistência de lutador, quer ganhar o mundo, conquistas, quer ter uma identidade, sentir a solidariedade, no entanto só encontra solidão e anonimato). Nesse sentido, o número que o identifica como personagem é importante para sinalizar essa insignificância: 35 é mais um na multidão. Ao tomar conhecimento dessa inutilidade, sua consciência mostra-se dividida entre os sentimentos ou suas necessidades interiores e a impotência. Pelo jornal, fica sabendo que pertence à classe oprimida do proletariado, informa-se sobre os “motins” e assim sente-se parte de algo importante: a classe trabalhadora. Eis a motivação que o heroiciza: lê sobre o proletariado e sente-se grande quando descobre sobre as manifestações em marcha. Sentir-se importante é tudo que o personagem de “Nelson” não deseja; ao contrário, sua figura, “bem de tímido”, apaga-se “na brancura sem sombra do rosto”.

Enquanto o 35 se veste todo combinado (camisa, calça, sapatos), o personagem principal da trama de *Nelson* usa roupas maltalhadas que lhe dão um ar antigo.

O início de “*Primeiro de Maio*” já revela de imediato ao leitor a ironia dramática com que o narrador focaliza a euforia do personagem. Embora narrando em

3ª pessoa, ele como que incorpora a voz do 35 para dizer da expectativa deste em relação à celebração: “no grande dia Primeiro de Maio (...)”, frase que soa irônica, na medida em que essa grandiosidade só aos olhos do ingênuo carregador mereceria crédito, como os próprios colegas reconhecem, troçando do “bobo”:

“Estava bem disposto, até alegre, ele bem afirmara aos companheiros da Estação da Luz que queria celebrar e havia de celebrar. Os outros carregadores mais idosos meio que tinham caçoado do bobo, viesse trabalhar que era melhor, trabalho deles não tinha feriado. Mas o 35 retrucara com altivez que não carregava mala de ninguém, havia de celebrar o dia deles. E agora tinha o grande dia pela frente.(Andrade, 1979, p. 35).

A construção do conto vai se apoiando em dados redundantes, mas tal redundância se dá por força de uma necessidade intratextual de que a mensagem se repita (a espera do grande acontecimento) para que desponte a própria ingenuidade ou o absurdo desse apego: “(...) tudo fechado por causa do grande dia *Primeiro de Maio*. Pouca gente na rua. Deviam de estar almoçando já, pra chegar cedo no maravilhoso jogo de futebol escolhido para celebrar o grande dia”. (p. 37).

Sentimos que há uma fragilidade no 35, pois nos índices da transmissão de sua mensagem para os demais a perspectiva de que haja um retorno é débil. Seu apelo forma o bloco do eu sozinho, e a possibilidade de que o personagem encontre ressonância em seu eco é ínfima. As idiossincrasias que o narrador atribui ao 35 só ecoam em seus passos firmes e na descrição do espaço social, eis a grande ironia. É na antítese de sua figura que reside seu drama maior: “O 35 tinha um ar glorioso e estúpido.” (p. 35). Os traços semânticos do personagem, elaborados pelo discurso indireto livre, em que transparece a ideologia da bravata, vão resultar apenas em

desgaste emocional: “era a esperança dum turumbamba macota, em que ele desse uns socos formidáveis nas fuças dos polícias”.(p. 36).

Já a figura estranha e solitária do indivíduo protagonista de *Nelson* praticamente não tem voz na narrativa e suscita predições e vozes discursivas de quatro narradores com estratégias narrativas registradas ao longo da história.

Da seguinte forma é apresentado o sujeito anônimo na abertura do conto:

— Você conhece?

— Eu não, mas contaram ao Basílio o caso dele. (Andrade,
1979. p 131)

Por essa tática dialógica oferecida já no início se percebe o quanto o ato de contar é importante nessa narrativa de Mário. Mais do que em todos os outros contos da coletânea, em “*Nelson*” as histórias que se entrelaçam e são inventadas reforçam o papel da narração enquanto realidade que se alimenta de seus próprios impulsos.

Curioso paradoxo: o homem solitário terá vários relatores para sua história, portanto, estará “acompanhado” de olhares que (re)constroem a sua vida. Enquanto toma o seu chope, o desconhecido não faz idéia de que tem a sua vida dramatizada e exibida para uma platéia de curiosos. O primeiro narrador manipula o texto de tal forma que cada um dos três outros narradores opera com a *representação* que melhor condiciona os episódios. Cada episódio é dramatizado e convenientemente distorcido, a fim de que possa ser compreendido a partir das várias opções de focalização permitidas pela perspectiva de que decorrem as imagens apresentadas pelos narradores.

O contar vai adquirindo relevo, não propriamente pelo que está contido no relato, mas pelo estímulo que provoca nos ouvintes para colaborarem também nessa ficcionalização conjunta (e malandra) que os coloca em evidência. Assim: “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”.(p.132). As diversas subnarrativas que impulsionam o conto *Nelson* estão proporcionalmente condicionadas à obsessão das particularidades de cada narrador-observador. Somente a voz do narrador onisciente neutro mantém-se firme no registro das falas dos personagens.

As imagens se encadeiam como se houvesse regras combinatórias que justificassem o domínio da narrativa. Apesar das divergências assinaladas pelos contadores dos episódios da vida do desconhecido, surgem reflexões em torno dos eventos que compõem a história. A ordem cronológica dos assuntos não é rígida e nem quebra a sucessão das abordagens. Dessa forma, temos os seguintes narradores para Nelson: Alfredo, Basílio, Diva e um narrador onisciente neutro.

A história narrada por Alfredo se encontra pautada na de Basílio “que sabe a história dele bem”:

— Eu sei a história dele completinha!... – olhou lento, imperial os três amigos. Sorriu. – Mas puxa! Que lerteza de vocês!... Eu disse que ele mora no Triunfo, pertinho de mim... Então vocês não são capazes de imaginar onde ele compra as coisas!...

— Ora, desembucha logo, Alfredo! Que diabo de mania essa!...
(...)

— Pois ele compra tudo no Basílio, e o Basílio é que sabe a história dele bem. Põe tamanha confiança no vendeiro que até pede para ele fazer compras na cidade, camisa, roupa de baixo... Diz que foi até bastante rico. Ele é de Mato Grosso, possuía uma fazenda de criar no sul do Estado, não tinha parente nenhum depois que a mãe morreu. De vez em quando atravessava a fronteira que ficava ali mesmo, dava uma chegada em Assunção que é a capital do Paraguai... (Andrade, 1979 p. 132-133).



A “lógica” da narrativa de *Nelson* está pautada nas falas de seus personagens-narradores e curiosos de um botequim, o que compromete a veracidade de seus relatos, pois o comportamento dos narradores é tendencioso e carregado de malícias. A maldade maior, no conto, está nessa hábil estratégia segundo a qual o suposto “Nelson” não pode se defender porque não tem voz ativa na história. Do ponto de vista das situações narradas e vincadas pelos cortes operados pelos narradores (quando dão lugar a outros), veremos que o conteúdo das subnarrativas são constantemente questionados, postos à prova:

- Ah, não! Isso não deve ser verdade senão o Querino me contava!

- Por que só o Querino é que há de saber!

- Ele entrou vários dias na casa pra instalar o gás, já falei!

Uhm... (p. 145)

É certamente por essa estratégia que Mário de Andrade dá a se conhecer enquanto manipulador do relato: seu poder demiúrgico (não isento de demonismo) é acionar os narradores a fim de que as opiniões possam ir concebendo um grande número de sugestões orientadas. Dessa forma, as pessoas se protegem contra o forasteiro, ao mesmo tempo que desmistificam esse rapaz misterioso.

De todos os contos da obra, “*Nelson*” é o único em que se destaca essa metalinguagem, que tem como alvo o enredo ou esse jogo de *geração de textos*. O tempo dos eventos narrados faz parte dos encontros dos amigos e as conversas sobre o homem que tem a mão defeituosa constituem a motivação nuclear do conto. Desse modo, todo o andamento do conto fica subordinado aos fatos hipotéticos e dissimulações criadas pelos narradores.



Com relação à outra voz que dialoga com as outras para ir compondo o quebra-cabeça do misterioso personagem, a da garçonete Diva, ela na verdade desconversa, sonhando informações e negando qualquer legitimidade nos fatos narrados pelos rapazes:

Diva não se conteve, mas arrancou:

— Tudo isso é uma mentira muito besta! Por que vocês não conversam noutra coisa!

— Você conhece ele, é?

Diva hesitou.

— ... nnnão. Mas ele sempre vem aqui.

— Você já foi com ele?

— Não, ele não quis. Mas falou que eu desculpasse, é muito mais delicado que vocês todos juntos sabem!

— Isso de delicadeza... Deve ser é algum viciado, vá ver que ele não é algum viciado, vá ver que ele não é outra coisa.

A garçonete ficou indignada. Se ergueu com brutalidade.

— Arre que vocês também são uns... Ia insultar, enojada, mas se lembrou que era garçonete: Por favor, não olhem tanto para ele assim! Ele vai sair...

(N. pp. 145-6)

Tanto em "*Nelson*" quanto em "*Primeiro de Maio*" o substrato ideológico está entranhado na construção dos personagens centrais, pela própria moldura histórico-política que os cerca. Assim a investigação política é responsável tanto pela configuração misteriosa do moço solitário quanto pela paranóia do 35 quando avista os policiais em marcha. O rapaz de *Nelson*, conforme relata o narrador Alfredo, guardava traumas desde a revolução de 30:

__ (...) Quando foi da revolução de 30, se meteu na revolução, sem gosto, sem acreditar em nada, só porque era revolução contra o Brasil.

Diz-que ele ia ficando maniaco, odiava o Brasil e dava razão pra Solano Lopes que foi quem declarou a guerra do Paraguai contra nós. Afinal conseguiu vender a fazenda e as casas de Cuiabá, mas dizem que na casa onde ele mora não tem nada. Só que ele prega na parede tudo quanto é notícia ofendendo o Brasil. (Andrade, 1979, p. 145)

Os códigos comportamentais e ideológicos dos dois contos se mesclam com o “*modus narrativo*” de cada personagem que vive e participa da história.

A presença do contexto político como força-motriz da narrativa é mais perceptível em “*Primeiro de Maio*” que em “*Nelson*”, o que não autoriza a uma leitura ideológica do conto para estabelecer relações de causa e efeito ou deterministas entre os fatos políticos e os fatos literários. Se há desdobramentos no conto que aludem à política de Getúlio Vargas, essa alusão deve ser entendida como procedimento artístico e não como informação documental.

Desse modo, encontramos na narrativa elementos que funcionam como índices de um quadro mais amplo mas que foi elidido, e é esse ocultamento que interessa analisar. O 35, por exemplo, oferece-se como um “nome” sugestivo, já o dissemos, porque esse número (aparentemente insignificante) evoca a Aliança Nacional Libertadora, de 1935, movimento social que teve sua ação cortada por Getúlio Vargas. Mas, bem mais significativo que apontar essa referência política é perceber que a sua representação simbólica (pelo número) na narrativa é uma maneira estética de dissolver ou recuar para um plano de fundo esse fato que só interessa como distância ou “efeito de real” (Barthes) construído pela ficção.



O mesmo se dá em relação a outro personagem, o 22, com o qual o 35 se solidariza no final do conto; podemos “ler por trás desse número a data de 1922, ocasião de célebre Semana de Arte Moderna que teve em Mário de Andrade um de seus figurantes ou expoentes, como também data da fundação do Partido Comunista. Mais uma vez, cabe o reparo: tais referências só existem sob a forma do implícito, o que é, no fundo, uma forma de chamar a atenção de chamar a atenção para a necessária mediação entre texto e contexto.

As conexões estruturais desenvolvidas por Mário de Andrade corporificam e atualizam as inclusões paratextuais de seus contos.

É por meio dessas recorrências estruturais que podemos aproximar *O Ladrão*, *Primeiro de Maio* e *Nelson*, por exemplo, se observarmos a caracterização psicológica de certos tipos sociais como o polícia:

O polícia percebeu, ficou com raiva, mas também não estava muito disposto a se incomodar, que afinal os operários eram três, bem fortes. Ficou olhando, mãos na cinta, ameaçador, quando os três já estavam bem longe, sacudiu a cabeça agressiva e dobrou a esquina, continuando o seu fingimento de ronda, batendo tacão. (Andrade, 1979, p. 149).

“O guarda estava tonto, sustentando posição aos olhos do grupo que dependia dele. Mas lá vinham mais dois policiais correndo.”(p.23)

“E os policias lá em cima nas janelas, fazendo pontaria na maciota”. (p.44).

As matrizes da herança bíblica em *Tempo da Camisolinha* e *O peru de Natal*, contos que analisaremos posteriormente, estão espelhadas em *Primeiro de Maio*. Note-se como, na passagem abaixo transcrita, dois elementos nos permitem estabelecer

uma intertextualidade com o texto bíblico: a imagem da “sarça ardente” e as reflexões sobre o sentimento fraternal:

Estava tão oprimido, se desfibrara tão rebaixado naquela mascarada de socialismo, naquela desorganização trágica, o 35 ficou desolado duma vez. 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, 1979, p. 45-46)

O arquiteito ou texto-fonte (Bíblia) contém a célebre passagem do relato de Moisés quando este conduzia um rebanho de gado no deserto e tem a visão de uma sarça ardendo. Mas o maravilhoso com que o personagem bíblico se defronta, por meio de uma forma de ensinamento em que o contacto com a figura divina lhe revela o sagrado e o conforta, transforma-se, em “*Primeiro de Maio*”, numa imagem esvaziada desse “ardor” original sustentado pelo divino. No conto de Mário, não há amparo possível para o personagem; sua visão não é maravilhosa, e sim desencantada, trágica. Não há nenhum Deus que lhe diga “Aqui estou ou” o lugar em que te encontras é terra sagrada, como na passagem bíblica. O 35 está só, desolado, descrente. O ardor profundo de seu sentimento queima sozinho. Não ecoa em ninguém. Talvez o mesmo desamparo e comoção extremos vividos secreta e isoladamente pelo Juca-criança de “*Tempo da Camisolinha*”, no final do conto, ao abrir mão de sua estrela-do-mar. Retornaremos a isso mais adiante no trabalho.

Naturalmente não podemos configurar aqui tudo o que a passagem bíblica nos dá a pensar, mas o que nos interessa é o aproveitamento da imagem que Mário resgata para trabalhar em sua escritura. A metáfora da “sarça ardente” é um caminho que se abre para a interpretação dos contos de Mário. Não estaria nessa



imagem a força narrativa transitória que sempre nos alerta para uma reconstituição de “sentidos” que sua obra sugere?

As analogias entre os personagens de *Contos Novos* nos leva a diversas sugestões, algumas das quais estudadas por Ivone Daré. Alguns traços da contística de Edgar Allan Poe ^{III} sugerem um terreno considerável para que avaliemos “*Nelson*” com características bem aproximadas de “*William Wilson*”. Ivone Daré Rabello, em sua obra já citada, analisa a personagem de “*Nelson*” da seguinte maneira:

Em “*Nelson*”, o homem estranho é uma sombra que o narrador e os observadores do bar são forçados a ver e não querem reconhecer como sua, embora em todos desperte fantasias que, segundo esta interpretação, relacionam-se a antigos complexos e ao arcaico temor da castração. Ainda que Nelson não seja literalmente uma figura de espelho ou uma aparição demoníaca (os duplos que a literatura consagrou), parece possível afirmar que ele encarna um outro eu – “uma repetição daquilo que eu mais odiava em mim”. Com ele, o narrador não quer identificar-se projetivamente e, por outro lado, não consegue destruí-lo. Mas justamente porque provoca o fantasmático retorno de uma fantasia centrada na derrota do “filho” para quem a ameaça se cumpriu, duplica e dá simbolização ao corte efetivado, equacionando-o na ambivalência de um homem mutilado e poderoso: Almirante Nelson/Nelson comum, que não é decifrado pelas vozes narrativas. (Andrade, 1999, p. 189-190).⁷

William Wilson, personagem do conto homônimo de Poe, narra sua vida dupla, mostrando-nos seus últimos anos de existência e a marca que lhe deixou por um imperdoável crime. O narrador fala de seu passado, de como era empurrado por seus desejos e de quanto comando do seu corpo estava em sua mente. Seus pais tentavam

⁷ DARÉ RABELO, Ivone. Op. Cit.

tomar as rédeas da vida de William Wilson, mas este não deixou, pois sua vaidade e desejos o comandavam.

A história de William Wilson é contada em *flashback* e o traço mais ressaltado pelo narrador é sua inteligência, que o faz destacar-se na escola, embora enfrente o desafio de precisar vencer algo terrível: seu duplo, esse outro tem seu nome, mesma data de nascimento e mesmo dia de ingresso na escola. A mesma sombra a pairar, fantasmática, sobre o eu que em “Nelson” se insinua no jogo entre o forasteiro e os amigos-narradores.

Na ficção de Edgar Allan Poe, porém, cria-se uma tensão totalmente diferente da de Mário de Andrade, pois a colocação de William Wilson diante de seu duplo atende a motivos de natureza fantástica, em afinidade com uma das vertentes da estética romântica em seu apego ao gótico. O jovem se sente perturbado e tem medo de que seu duplo lhe roube seus dons e qualidades. Já no conto modernista de Mário, o duplo se inscreve numa motivação de cunho mais realista, pois o confronto com o outro enquanto presença incômoda e misteriosa se dá num espaço social, datado e destituído de efeitos demoníacos. Por seu lado, Poe consegue criar um clima de suspense em sua história, pois ao mesmo tempo em que William Wilson é igual ao seu duplo, também é diferente, tencionando a esfera de projeções mútuas. Dessa forma, o narrador vai-se revelando para o leitor e mostra sua verdadeira personalidade; egocêntrica e individualista. O conto de Poe é ambíguo, mostra um “eu” esfacelado, cheio de ódio. Inicialmente William Wilson torna-se amigo de seu duplo, mas logo se instala a rivalidade. A ficcionalidade do conto de Poe se apresenta mais na voz que vai manipulando essa consciência do duplo.

É provável que Mário de Andrade tenha lido e se inspirado em histórias de autores de grande vulto para compor as suas próprias narrativas. Sabemos que esse

saber que circula entre as obras e influencia em sua feitura é um “diálogo” permanente e rico de possibilidades. No entanto, mais que os traços de permanência o que interessa detectar são as soluções próprias que as obras vão dando no sentido de tensionar a relação dialógica.

Ao trazer para a ficção uma realidade vivida por um momento histórico do país, Mário de Andrade reconfigura artisticamente, graças à óptica singularizadora de sua linguagem narrativa, essa História para que seja potencializada criticamente. Dessa forma, assistimos ao drama do operário 35 e as impossibilidades de reconstrução de um Brasil mais humano naquele primeiro de maio.

O mesmo sentimento de impotência diante do mundo revela-se em *Nelson*. As histórias contadas sobre o sujeito desconhecido não passam de pedaços de histórias supostamente reais. As mesmas impossibilidades de realizações amorosas e profissionais acompanham o rapaz sem nome. Os relatos das pessoas não passam de fábulas. O 35 é mutilado de idéias e o falso Nelson tem literalmente uma mão mutilada. Em cada história certamente haverá um ponto de origem que se encaixará em outro ponto da coletânea.

Essa intratextualidade que se vai tecendo nos contos de Mário de Andrade não só se justifica pela presença de uma temática recorrente que enlaça certos motivos (infância, conflitos familiares, relação amorosa, crítica social...); ela se faz também e, sobretudo, por uma enunciação que joga habilmente com os veios da seriedade e do humor para ir compondo a posição ambivalente de eu narrador. Uma posição “desinfeliz”, diante da vida vivida e do próprio relato, daí as oscilações entre exterior e interior, extroversão e intimidade, o individual e o social.



Notas:

Para análise de *Primeiro de maio* e *Nelson* ficamos atentos ao contexto histórico e sócio-cultural e às relações entre capital e trabalho. Nestes contos, Mário de Andrade mostra o seu ceticismo com relação à política de Getúlio Vargas.

I - Observe-se, por exemplo, o que José Antônio Segatto comenta sobre o conto em questão:

Mário de Andrade, como observador atento ao que se passava no país, capta aí com extrema agudeza algumas das particularidades do regime do Estado Novo: apologia do trabalho e de seu disciplinamento, a ideologia nacionalista que procurava então emascarar as contradições de classe, espaço público ocupado pela polícia refletindo o clima repressivo e autoritário, proibição de manifestações de rua e em praças públicas, manipulação burocrática e apropriação indevida do Primeiro de Maio e assim por diante.

Explicita, através da narrativa artística, um momento histórico de esforço e tentativa de cooptação, controle e manipulação dos trabalhadores. Ou seja, um processo onde o Estado passa a desenvolver uma política no sentido de institucionalizar e disciplinar as relações entre capital e trabalho; a implementar uma política de “paz social”, procurando evitar conflitos e impor a colaboração e harmonia entre as classes. Os sindicatos foram subordinados ao Estado, foi criada a Justiça do Trabalho e elaborada uma legislação social ampla e complexa.

Junto com isso e, em particular, durante o Estado Novo, o governo procurou retirar o significado de luta, reivindicação e

confraternização do Primeiro de Maio, para convertê-lo num dia de festa oficial, numa manifestação pluriclassista, programada e dirigida pela máquina estatal ou pelo Ministério do Trabalho e suas agências. As festividades do Primeiro de Maio seriam organizadas pela burocracia ministerial, com desfiles, jogos, shows, etc., onde o ditador (Getúlio Vargas) anunciava medidas “a favor” dos trabalhadores: salário mínimo, imposto sindical, CLT e outras. Nesta data fazia-se uma grande propaganda política de louvor ao governo, ao Estado, como protetor dos trabalhadores, entidade neutra, cujo papel era o de árbitro ou mediador dos conflitos classistas.

Enquanto isso, as manifestações contrárias, autônomas e públicas, eram proibidas e consideradas subversivas, atentatórias à ordem e, portanto, sujeitas à dura repressão policial. (p. 108-9)⁸

II - Neste sentido, vale a pena ler uma das cartas de Mário a Carlos Drummond de Andrade, na qual comenta sobre esse mal-estar político.

São Paulo, 18-VIII-2

Carlos,

⁸ Segatto, José Antônio. *Arte e realidade*. In: *Mário Universal Paulista: algumas polaridades*. São Paulo:

Revista do Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997.



...Achei graça e gozei com o seu entusiasmo pela candidatura de Getúlio Vargas - João Pessoa⁹. É. Mas veja como estamos... tocados. Esse entusiasmo devia ser meu e sou eu que conservo o ceticismo que deveria ser de você.

Estou gozando, te contemplando e nos sentindo bem. Antes dos conchavos políticos estarem definitivamente esclarecidos, muitas vezes imaginei desejoso na possibilidade então inimaginável do Getúlio Vargas. Sei que está fazendo uma gestão possivelmente boa no Rio Grande. Depois o conchavo me deu não digo náuseas mas pelo menos um afastamento desta candidatura. Compreendo que pra vocês, mineiros sinceros e mais livres, a desistência do Antônio Carlos foi uma salvação moral. Pelo menos agora o conchavo pró-domo, um bocado muito repugnante, foi duma vez acabado.

Não virá talvez disso uma parte enorme do entusiasmo de vocês?...

⁹ O ceticismo de MA, no tocante à política daqueles tempos, é confirmado no mesmo dia, em carta a Ademar Vidal, escritor filiado à aliança Liberal: "está claro que meio tendo pra Getúlio Vargas-João Pessoa. Sem muita esperança mas com muita... contemplatividade. Pra Júlio Prestes está claro que não é possível tender. Porém os conchavos da Aliança Liberal e Antônio Carlos me enjoam também, e no meio de tudo está a candidatura do Bernardes, espantinho tristonho... Enfim, me vejo no meu país e com uma liberdade que me impede de me apaixonar por qualquer dos partidos, apenas uma torcadinha doce e triste". (MA/AV, 29). Quanto a mim, levado talvez por tendência temporal à oposição dos governos, fui pró-Getúlio e João Pessoa, contra os candidatos Júlio Prestes e Vital Passos, Presidente da república, Washington Luís. Movido também, de admiti-lo, por sentimento mineiro, ofendido por agressões políticas do Governo Federal ao Estado de Minas Gerais. Tudo brigas de cúpula política nacional, em fim de contas. A Revolução de 1930, resultado da violenta campanha.

Eu... eu contemplo numa torcida apenas simpática a candidatura de Getúlio Vargas, que antes desejara tanto. Mas pra mim presentemente essa candidatura (única aceitável está claro) fica manchada por essas pazes fragílimas de governistas mineiros, gaúchos, paraibanos (numerosamente traidores do Vazingtão¹⁰) com democráticos paulistas (que pararam de atacar o Bernardes)¹¹ e oposicionistas cariocas e gaúchos. Tudo isso não me entristece, continuo reconhecendo a existência de males necessários porém me afasta do meu país e da candidatura Getúlio Vargas. Repito: única aceitável. Fico contemplando ela de longe, apenas num semidesejo fático de que ela vença. O que, aliás, me parece impossível. E é certo que fico sem poder muito me analisar porque no momento até esta minha tão firme, tão vivida, tão independente libertação da pátria me parece que possivelmente será uma covardia pessoal com que me libertei de antemão dos sofrimentos que provocarão em nós medonhas misérias futuras. Talvez próximas... Meu Deus! Como tudo isso é triste!...

Bem, Carlos do coração, te abraço. Me recomende sempre em sua casa e pense às vezes neste sempre.

Mário

Que fim levou o Nava neste mundo? ¹²(p. 141-143).

¹⁰ Apelido de Washington Luís (1870-1957), Presidente da República de 1926 a 1930, deposto 28 dias antes de terminar o mandato. (Nota do Autor).

¹¹ Artur Bernardes (1875-1955), Presidente de Minas Gerais e, depois, da República. (Nota do Autor).

¹² ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade op. cit.



III - (...). Eu também porque ninguém anda menos romântico do que eu nesta fase romântica do meu verso. Medito friamente, calculo, meço e sobretudo penso nos outros. Você já leu Filosofia da Composição, de Poe? Te recomendo. Você me parece que me falou uma vez que não se dava muito bem com o inglês... Se dá posso mandar o escrito. Vale a pena. Aquilo já me irritou muito. Hoje, sempre sem me amolar com a ignorância psicológica que está lá, acho aquilo verdadeiríssimo. Desde que o Graça principiou a falar que eu era romântico, e a palavra pegou, isso só me serviu pra me tornar consciente de um aspecto de mim que eu devia de sublimar. Estou sublinhando. É principalmente o romantismo brasileiro que estou sublinhando e não o meu. Romantismo que se mostra num carinho molengo muito sensual e pegajoso, num carinho gostoso semitriste. E a ironia de supetão. Repare nas nossas quadras populares e repare Catulo. – O que você me diz sobre o “Tarde te quero bem”, me quase fez chorar. (Bote o me no lugar dele). (Ou então deixe assim mesmo, fica engraçado, não? Saiu sem eu querer). Quanto me tem sucedido isso de não entender na primeira leitura... Geralmente recebo o correio quando estou trabalhando longe da poesia. Largo pra ler as cartas. (...). (p. 148)¹³.

¹³ BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Manuel Bandeira*. Op. cit.

4 - A CATEDRAL CONTAVA TUDO

Podemos falar que uma rede de correlações entre as protagonistas de *Madame Bovary*, *Amar, Verbo Intransitivo* e *Atrás da Catedral de Ruão*, não se limita apenas a imagens sugeridas nos textos, mas estende-se a várias situações dramáticas que permeiam os textos citados. Nosso propósito não é fazer uma análise exaustiva dessas três narrativas, incabível aqui, mas apenas levantarmos alguns aspectos dessa inter-relação. Digamos que entre Emma Bovary, Fraülein e Mademoiselle é possível estabelecer um código de comunicação por meio do qual as três damas dialogam, formando assim um arquitexto de gênero feminino. Vejamos como isso se dá.

Atrás da Catedral de Ruão é a quarta história da coletânea *Contos Novos* e também é escrito em terceira pessoa como outros já analisados. Esse conto foi esboçado em 1927 e definitivamente finalizado em 1944l. Apresenta uma estrutura complexa, em que as quatro personagens principais têm jogos precisos de cena, recuperando situações similares da outra obra de Mário; *Amar, verbo intransitivo*; assim, o trabalho de assimilação intertextual encontra respaldo na obra de Flaubert e na auto-textualidade do próprio Mário.

Mademoiselle, a protagonista de *Atrás da Catedral de Ruão*, uma solteirona sem nome, é professora de francês e ensina duas adolescentes, Lúcia e Alba, tornando-se uma espécie de dama de companhia das meninas. Mademoiselle, além de estudiosa de línguas estrangeiras, solicita e interage com suas pupilas em campos amorosos, cheios de propostas indecifráveis. Delineia-se, desse modo, o mesmo quadro de *Amar, Verbo intransitivo*: a aprendizagem de uma língua estrangeira funciona como pretexto (e pré-texto) para outra aprendizagem – a da sexualidade. Entretanto, diversamente do romance-idílio, no qual a mestra é o agente sedutor sendo dela que parte a iniciativa da lição (lingüística e amorosa), no conto, a Mademoiselle (professora)



é quem recebe as “lições” incitadas por suas alunas que lhe despertam o prazer adormecido.

As experiências transculturais da professora estruturam-se em ações difusamente projetadas nas ruas e em eventos favorecidos, afinal, pela própria mãe das meninas, Dona Lúcia patrocina. Toda a construção do conto se apóia magistralmente nos investimentos semânticos colocados em falas que vão acionando na professora virtualidades dinâmicas prontas para aflorarem e que a ação permite concretizar.

Tal concretização é possibilitada pelo contato entre as personagens, que passam a estimular mutuamente aventuras imaginárias, recordações perigosas e confidências indecentes. A malícia natural da adolescência e a sexualidade reprimida da professora de francês transformam os exercícios de conversação em obsessões sexuais.

O pai das meninas abandonara a família e a mãe vivia para a benemerência, portanto, assim como em *Amar, verbo intransitivo*, a prática “educativa” é favorecida pela própria família, como era habitual naqueles tempos.

O ambiente em que convivem a professora, Alba e Lúcia é cheio de metáforas e ambivalências, como é sugerido logo no início do conto: uma composição heterogênea de múltiplos desejos:

Às vezes até mesmo com pessoas presentes, lhe acontecia receber aquela sensação “afrosa”, como diriam as meninas na meia-língua franco-brasileira que se dava agora por divertimento. E as duas garotas paravam a leitura, percebendo a quarentona estremecer. Se entreolharam. (...)” (p. 49)

Essa mistura de línguas, expressa na invenção de termos e no bilingüismo presente durante todo o conto, funciona como imagem de contigüidade em relação à outra mistura: a seriedade e a malícia, a intimidade e a exposição, o rigor e o



afrouxamento – essas intenções opostas acabam se misturando para intensificar o desejo.

O jogo com o código é fundamental nessa narrativa de Mário, já que pululam pelo conto frases em francês nas quais são explorados trocadilhos, malentendidos, sentidos ocultos, enfim, todo um universo que precisa ser decifrado, não só com o entendimento mas também com a sensibilidade capaz de perfurar a camada lingüística para desocultar outras camadas de sentido.

Tudo é pretexto para que o sexo venha à baila, habilmente manejado no “entrejogo de reticências e curiosidades malignas” (p. 54). Numa das aulas, entre falas carregadas de malícia, aludiu-se a que no escuro, atrás das catedrais e igrejas do mundo, ocorreriam atos libidinosos, que a imaginação das três mulheres fabulava.

— Un après-midi nous avons vu un homme avec une barbe, vous comprenez... derrière la cathédrale de Rouen... Alor, vous comprenez...

— Ma chère enfant, j'estime que vous allez trop loin. Je vous défend de continuer! E decisória, pxx: Ce qui se passait derrière la cathédrale de Rouen, voyons se passe derrière toutes les cathédrales! (p. 56).

Se a princípio a professora corta a imaginação das meninas, proibindo-as de continuarem, a sua fala acaba repetindo, afinal, a mesma malícia que a das alunas, na medida em que ela não se completa.

A referência ao espaço – catedral de Ruão – permite que se estabeleça de imediato uma relação com o romance de Flaubert, não porque o autor brasileiro tenha necessariamente incorporado em seu projeto literário essa fonte, mas porque a leitura crítica não pode deixar de inscrever as obras num percurso de tradição em que as recorrências se tornam necessárias. Sabemos que testemunhos e revelações de Emma

Bovary acontecem na cidade de Ruão, que Emma mantém um romance secreto com um de seus amantes, Léon, enfim, é exatamente na Catedral de Ruão que a personagem flaubertiana se “mostra invisível e anônima” em seus arroubos mais eróticos.

Mademoiselle resgata, de certa forma, esse cenário trabalhado na ficção de Flaubert, revivendo-o em outro contexto. Sensações difusas e somas de informações facultadas a Emma criam uma dinâmica do desejo, da mesma forma que em Mademoiselle as observações feitas pelas alunas vão espicaçando seu apetite sexual recolhido. Convém notar, no texto a seguir, como o clima de insinuação alimentado pelas reticências e indícios picantes se assemelha ao criado no conto de Mário:

— Ah! A senhora graceja! Basta, basta! Por piedade, faça com que eu possa vê-la uma vez mais... uma só...

— Então...

Ela se calou. Depois, como que reconsiderando:

— Não aqui!

— Onde quiser...

— Quer...

Pareceu refletir, e, em tom breve:

Amanhã, às 11 horas, na catedral. (1976: 178)

A teia de relações que liga Mademoiselle a Emma não está apenas na origem francesa e no conhecimento geográfico de sua terra comum, mas num jogo enunciativo ou numa trama que explora as potencialidades do desejo. Em Mário de Andrade a metalinguagem no conto é conduzida à representação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma semântica centrada nas personagens. É por meio de suas falas que elas vão se dando a conhecer, expondo as malícias,

maledicências e frivolidades de um universo feminino que o escritor coloca em evidência:

“Mas logo um gritinho de surpresa:

— Oh! je vous demande pardon, Lúcia! Je me suis trompée de lisière! Vous avez parlé du Bien e du Mal, j’ai pensé que vous parliez du maléfice des hommes, ah! ah! ah!...” (p. 50).

Entretanto, se na obra de Flaubert a trama se caracteriza por um realismo e as ações se tornam concretas, em “*Atrás da Catedral de Ruão*” os homens só existem no imaginário das protagonistas, especialmente no da professora.

A polissemia das imagens e as suas combinações ao longo da narrativa formam um sistema complexo e movediço. Mademoiselle procura saciar seu desejo no mapa dos sonhos como procura o caminho da “língua” francesa. As equivalências binárias combinam-se. De acordo com Ivone Daré, Mademoiselle confunde-se com os livros que lê, com as aulas que ministra e com os sonhos que tem:

O narrador, parodiando ostensivamente o investigador psicanalítico, não sem ironias, compõe a psicopatologia da vida cotidiana de Mademoiselle, pondo em cena uma série de situações em que a sua personagem se revela profundamente motivada pelas complexas forças psíquicas que nela atuam. Narra as pequenas aventuras da mulher, suas conversas com as alunas adolescentes – casos sem casos, aventuras imaginárias e miúdas, marcadas pelo desejo reprimido: conversinhas maliciosas, recordações suspeitíssimas aqui, perigosas confidências ali... até que, no ambiente estalante que se cria nas alunas de francês, eclode o que está encruado no corpo da “velhota”. O narrador nos revela então, sua mademoiselle em pleno delírio sexual. A professora é invadida pelo que não viveu é, andando pelas imediações da Igreja de Santa Cecília, seu corpo é tomado pelo desejo. E ela apenas sonha, sonha e espirra,

para então definitivamente só e virgem, retornar a sua pensãozinha e, na tragediazinha de sua vida cotidiana, dar-se conta de sua condição. Esse, em linhas rápidas, o assunto do conto. Assunto “freudiano”, que serve de suporte à fatura artística do material. (1999: 105)

Notamos, então, que um complexo mecanismo psíquico desenvolvido por Mademoiselle faz com que a moça produza emoções a partir da imaginação e assuntos “freudianos”. Nesse sentido, a aproximação entre essa personagem e a outra de Mário, a Fraülein, torna-se intensa. Também a professora de alemão é movida pelas pulsões contrárias (repressão x exposição) de seu psiquismo tumultuado, em que o senso do dever (e do rigor) se confunde com os impulsos de fantasia.

Seguindo o fio das aventuras de Madame Bovary, os “arquivos secretos” dos pensamentos de Mademoiselle seriam segredos de alcova se a moça realmente tivesse aventuras amorosas. Madame Bovary possuía os ingredientes românticos tradicionais: obstáculos intransponíveis, triângulos amorosos, desejo como ruptura com a ordem social e sonhos de ascensão à classe alta. Se aproximarmos a ficção de Mário da de Flaubert, veremos que a intriga das duas heroínas se desenha de uma tal forma que a leitura banal e anedótica da professora de francês se entrelaça no cotidiano de Madame Bovary. Em análise sobre a personagem de Flaubert, Cristiane Costa aponta o lado estimulante e sonhador de Emma:

Condenada como se fosse de carne e osso, a personagem literária acaba dando origem ao bovarismo, termo cunhado já no século XX pelo psiquiatra Jules Gautier, que incluiria todas as formas de ilusão do eu e de insatisfação com a vida real, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre-arbítrio. É uma síndrome tão ampla que serve para descrever tanto a masturbação quanto o consumismo. (...)

Sem dúvida, o bovarismo é uma estimulação, mas o prazer que proporciona não vem diretamente da manipulação sensorial, como o sexo, mas das emoções, como o amor. Ele é fruto do lento desenvolvimento de um complexo mecanismo psíquico para controlar o volume das reações emocionais e produzi-las simplesmente com a imaginação que começa a ser desenvolvida a partir do século 18.

O nome desse mecanismo é romantismo e seu parentesco direto com o consumismo – que afinal de contas também pode ser definido como uma fonte de ilusão e auto - estimulação – foi intuído por Flaubert e explicitado por Colin Campbell em *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. (2002: p.11)

O mesmo romantismo ou espírito sonhador está presente em *Mademoiselle*, apegada a histórias encantadas: “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’. Está claro que o cavaleiro tomava Lisette na garupa e sucedia ser um príncipe ‘trali-lan-lère, trali-lan-la’.”(P.51)

As afinidades entre o conto *Atrás da Catedral de Ruão* e a obra *Amar*, verbo intransitivo são abordadas em numerosos estudos críticos, a partir do momento em que uma crítica formal se revela, como hoje, assegurada em seus estudos comparativos. O texto *Amar sem aulas práticas*, de Luiz Dantas, por exemplo, examina a intertextualidade como não só condicionada pelo uso dos códigos das línguas (portuguesa e francesa) mas também como processo que se realiza no nível do conteúdo formal das obras:

A professora, que se demorou na casa das alunas, em tarde de reunião mundana, decide enfrentar todos os desafios reunidos, a multidão, os transportes em comum apinhados, o “atrás” da igreja de Santa Cecília mergulhado na obscuridade. E todos



esses perigos. (Mademoiselle põe-se fogosamente na proximidade do perigo) tornam-se bruscamente palpáveis quando se passa, sem dizer água-vai, do subjuntivo ao indicativo: “Teve medo, era muito tarde. Ainda imaginou esperar que a festa acabasse, estava no fim, e pedir a dona Lúcia que a fizesse acompanhar por qualquer um dos criados de ocasião. Mas logo ficou horrorizada com as audácias dele, quis kidnápá-la, mas os outros passageiros do bonde intervieram e”... E, pior que esses “personagens” inquietantes, livres das peias do subjuntivo, há a cidade, animalizada, numa deformação obscena: “As árvores, as árvores é que a machucam, saem sombras kidnápantes delas, os lampiões fazem ‘trous’, doloridíssimos no ar desmaiado”. “Ela avistava, era um fragor de catedrais desmoronando, ela enxergava muito bem os coruchéus despencando em linha reta sobre ela, arco-botantes agitados se enrijando, a flecha zuninte da abside, o crime seria hediondo...”

Fläulein, num passeio à mata da Tijuca, em tarde esbraseada, era pouco a pouco seduzida pela luz pela vestidão da paisagem, invadida pelas sensações fortes, como secretadas pela natureza. A cena, literalmente explicitada, é um ato de amor, primitivo e panteísta, com os elementos. Vertigem expressionista, como bem lembra Telê Porto Ancona Lopez. A perseguição de Mademoiselle é também delírio expressionista, neste cenário de ruelas obscuras, arquiteturas monstruosas, lampiões e árvores retorcidas, debruçados sobre a heroína aterrada. Todavia, o ato de amor aqui é frustrado. Mademoiselle é irremediavelmente salva pela realidade pacata da pensãozinha, que desfaz o pesadelo e impõe ordem ao mundo. Numa última ambivalência, com e a respiração ainda alterada pelo terror pelo desejo, Mademoiselle pega os “personagens que a seguiam: “Merci pour votre bonne compagnie!”. (1987: 67-8).



Como se percebe pelas palavras de Luiz Dantas, a relação e entre o texto de Mário e o *Expressionismo*^{II} é inevitável, como a crítica tem apontado. Digamos que a chave intertextual das duas histórias encontra-se na memória literária de seu criador quando utiliza informações do expressionismo *alemão* como um afluxo de lembranças que incidirão em suas obras. As colocações de Luiz Dantas aproximam-se das de Maria Heloísa Martins Dias em seu livro *A Estética Expressionista*:

Um dos momentos da obra que mais reflete os modos de composição expressionista da arte é o passeio à floresta da Tijuca. Descrição do quadro natural (a cidade ao longe, as montanhas, o mar abaixo) e a caracterização do estado físico-psíquico da personagem em consonância com o espaço constituem procedimentos da estética alemã; há um excesso cujo efeito é o de absorver a personagem, levá-la a uma entrega sensitiva as coisas observadas, contorcendo-se e delirando como o próprio espaço. A tonalidade expressionista se revela também na sensação sombria e pesada do cenário; a natureza adquire um dinamismo grotesco, impulsivo, marcada pela violência de suas linhas sinuosas e movimentos rápidos, de modo semelhante ao quadro “O grito de Edvard Munch (1893), com o qual o texto de Mário dialoga: “Numa das voltas olhando pra trás, viu a montanha curvada, com o sol lhe mordendo as ilhargas (...). As montanhas desembestavam assustadas, grimando os itatins com gestos de socorro, contorcidas”. (Andrade, 1986: 121.) (...) Entregue a uma experiência nova – “a vida excessiva dos sentidos”-, Fräulein protagoniza a exacerbação da sensibilidade e do erotismo, componentes essenciais da poética expressionista, aos quais se rende totalmente. Irracionalismo, as forças ou impulsos provenientes do inconsciente, o apelo onírico, a sexualidade fazem eclodir em Fräulen o “deus encarnado”, possibilitando-lhe sair de si mesma, comungar com a natureza com a natureza instintiva. (1999: 34).

"*Atrás da catedral de Ruão*" e *Amar*, verbo intransitivo têm maiores pontos de confluência quando se trata das reminiscências da infância e dos espaços geográficos presentes no espírito de Mademoiselle e de Fraülein^{III}. A questão freudiana também é essencial para a pesquisa poética das narrativas. Mas, enquanto no "idílio" entre Fraülein e Carlos o aspecto psicanalítico recebe um tratamento mais profundo e prolongado (até porque se trata de um romance, narrativa mais densa), no conto de Mademoiselle o freudismo é objeto de um trato mais caricatural, que fica patente, por exemplo, neste diálogo entre as duas meninas:

— Me sinto freudiana, hoje... Acho que vou sonhar tarlatagens.

Lúcia censurou:

— Olhe, Alba, você carece acabar com essas histórias... Você anda muito complexenta demais.

— Mas perdoou logo. Deu um piparote nos cabelos pesados da mana:

Cochonneries inúteis.

Caíram na risada as duas. E tanto as cochonneries como as cochonerias tarlatanaram daí em diante no arrulho dúbio delas."

Note como o narrador brinca com o código lingüístico, colocando num mesmo nível a origem francesa e as criações inventivas ou deturpadas, abasileiradas, que ela suscita. Isso não só reflete a comicidade própria da natureza volúvel e ligeira das adolescentes, como também propicia uma visão satírica da componente psicanalítica. É como se essa "tarlatanagem" criada pelo narrador fosse capaz de superar qualquer complexo, com ou sem a influência de Freud.

Já as metáforas dos sonhos de Mademoiselle são embates articulados como fatos literários inusitados e sem solução. Ao contrário das meninas, em relação à professora não há deboche do psiquismo, mas o exagero é o tom predominante: "Ela

sentia masculinos ‘ces personnages’ que a frolavam no escuro do quarto, na fala das meninas, na desvirginação escandalosa das ruas.” (p. 56).

Retomando os conceitos freudianos e sua importância para os estudos literários, Terry Eagleton em seu livro *Teoria da Literatura: uma introdução*, comenta:

Há também aquilo que Freud chamou de “parapraxes”, lapsos inexplicáveis de língua, falhas da memória, confusões, leituras errôneas e colocação de objetos em lugares errados, que podem ser atribuídos aos desejos e intenções inconscientes. A presença do inconsciente é revelada também nas piadas, que para Freud têm um conteúdo acentuadamente libidinal, ansioso ou agressivo. Podemos ter certos desejos inconscientes que não serão negados, mas também não ousam encontrar um escoadouro prático; nessa situação, o desejo força uma saída do inconsciente, o ego bloqueia-o defensivamente, e o resultado desse conflito interno chamamos de neurose.(...) Essas neuroses podem ser obsessivas (ter de tocar todos os postes da rua), histéricas (sofrer uma paralisia num braço sem qualquer razão orgânica), ou fóbica (ter um medo irracional de espaços abertos ou de certos animais).

Os fragmentos acima nos interessam por destacarem pontos que merecem análise, já que presentes, de modo figurado, na ficção de Mário de Andrade. Assim, os gracejos ou piadinhas que as alunas constantemente propõem em suas conversas, fora e dentro da aula com Mademoiselle, exploram o “conteúdo libidinal” de que fala Eagleton, funcionando como impulsos agressivos para provocar a reação da mestra. Também a neurose, característica do embate entre consciente e inconsciente, configura-se como traço psíquico de Mademoiselle, por meio de um leitmotiv intencionalmente manipulado pelo narrador para retratar a personagem. Trata-se da imagem de blusa branca de rendinhas, signo metonímico do aprumo excessivo e puro que a personagem



faz questão de manter. Entretanto, a presença insistente dessa imagem ao longo da narrativa e o gesto (não menos insistente) de Mademoiselle em tocar na blusa para arrumá-la não podem ser vistos somente em seu sentido manifesto. É preciso ler pelo avesso esse apego neurótico à pureza:

“(...) porque ela ainda se sentia moça na higiene excessiva do corpo e a blusinha professoral, alvíssima, cheia de rendas crespas.”

“E Mademoiselle, sempre na sua blusa alvíssima de rendinhas crespas, cairá naquele mundo mágico de anseios (...) (p. 54).

“Vivia resfriada na exigência das blusas brancas.” (p.55)

“E era deliciosamente punidor o tudo que contava a catedral. Mademoiselle arranjava as rendinhas, agitada.” (p. 57).

“Ficou assim por algum tempo, ansiosa, no mal-estar quase suave, e como nada sucedesse, como sempre, retornou ao cuidado de encrespar com mais minúcia a rendinha engomada da blusa.” (p. 64)

É altura de perguntarmos: tocar na blusa, senti-la branca e engomada, encrespá-la com minúcia. É possível que o “inconsciente” de Mademoiselle se estruture como uma ling, todos esses gestos, afinal não correspondem ao desejo inconsciente de desvirginar-se, expresso nessa masturbação de sua parte mais intocada e pura? Enfim, a “linguagem” em que o inconsciente de Mademoisele se estrutura, lembrando-nos de Jacques Lacan, é o dessa imagem reiterada e firme com sua permanência.

Os enigmas verbais de Mademoiselle têm relações metafóricas com os da Fräulein. Os sonhos-enigmas da professora de francês são charadas que deságuam em signos literários. Os jogos e brincadeiras de Mademoiselle operam na leitura não só explorando as potencialidades da língua como também semeando interpretações

semânticas e simbólicas, para além do universo lingüístico. Observe-se, por exemplo, a fala abaixo:

“– Taisez-vous! Dites! Vous voilà la main dans la main, tout à fait comme (mastigava sílaba por sílaba, no desprezo colérico) comme ces deux personnages que se promenaient tout à l’heure, dites! Qu’est ce que vous sentez, dites!” (p. 60)

Mas a perturbação que a professora provoca nas meninas é provisória, elas é que a acabam desarmando, pondo em xeque a ideologia conservadora de Mademoiselle.

Se o jogo com a (in) transitividade transparece no romance de Mário (e não apenas no título), em seu conto “*Atrás da Catedral de Ruão*” ele também está presente. Da mesma forma que na relação Fraülein-Carlos, na de Mademoiselle – Alba – Lúcia a ação transitiva (metáfora de extroversão, saída de si mesmo) coexiste com a ação intransitiva (metáfora de introversão, cortes, interdição). Nos dois casos, o complemento é sempre visto como perigo ou ameaça, daí ser interditado; a ação deve ficar retida no próprio sujeito, incapaz de sair de si mesmo e, portanto, desejoso de impor aos outros essa proibição:

“– Je voudrai bien savoir ce que c’est ‘tarlataner’. Ilse parlaient tout le temps de ‘tarlataner’, ‘haut tarlatanage’...

Alba!... Ne prononcez jamais ce verbe intransitif! C’est très vulgaire.” (p. 55)

Como num “exercício de estilo”, Mário de Andrade apresenta variações de escrita sobre um mesmo tema: a busca incontrolável de liberdade e do amor por meio de uma aprendizagem difícil. Também entre os contos vão se traçando correspondências e retomadas, como por exemplo os gestos e atitudes de Mademoiselle irão reaparecer no solitário homem sem mão, em *Nelson*, outra narrativa de *Contos Novos*



Notas:

I - Eu não tenho, como certos escritores dizem ter, pelo menos “dizem”, um processo único de criação artística. A não ser isso: estar fatalizado, ser mandado por qualquer coisa que eu não sei bem o que é, que independe de mim, que é superior a mim, e me manda, sou obrigado a obedecer. Que a idéia primeira seja uma espontaneidade, isso ninguém pode discutir, a psicologia existe. Mas o fato é que jamais, o simples fato de surgir a idéia de tal poema, como conto, tal isso, me basta.

Tomo nota da idéia, isso sim, duns tempos pra cá dato ela e... e espero. Às vezes penso obrigatoriamente nela, pra ver se provoco o estado de criação, insisto em pensar nela na hora de dormir, bebo (bebia...), coisa assim, às vezes ela reaparece espontaneamente em mim. Mas enquanto não estou fora de mim, mandado, não escrevo. E tudo, depois do aparecimento da idéia, varia muito. Às vezes sinto a fatalidade sem que haja idéia primeira. Sento e escrevo o que vem vindo, quando acho bom guardo, quando não presta, rasgo. Às vezes o mando vem com a idéia e a coisa se cria imediatamente, mas isso é raro. E às vezes espero, espero, e a coisa dura muitos anos pra chegar. Como o *Café* ideado por 1933 e que só agora chegou em outubro de 42. Olhe: agora terminei um conto, cuja primeira idéia veio dumas anedotas que me



contaram na viagem para Amazonas, as duas moças daqui que iam comigo. Isso foi em 1927¹⁴ pp.231-2).

II - Em meados de 1943 você me mandou os originais do *Turista aprendiz*, perguntando se valia a pena publicar. Normalmente eu deveria estourar de orgulho, vendo a banda do meu quilate pedir a opinião de um jovem principiante. Você sempre deu muita força aos meus artigos críticos, apesar de algumas restrições ocasionais, como quando escrevi sobre Gonçalves Dias o denominado “Mestiçagem e literatura”, e você me mandou uma longa carta mostrando a bobagem do meu ponto de vista, baseado no que é acessório, como físico, raça, circunstâncias da vida e outros tópicos que servem para explicar qualquer coisa. Mas no fundo, mesmo discordando, você me dava força.

Voltando ao caso, direi que a sua incumbência, ao contrário do que seria normal, me amolou bastante. Eu estava arrumando a vida para casar no fim do ano, sem dinheiro, escrevendo um rodapé por semana,

¹⁴ “Atrás da Catedral de Ruão”, em *Contos Novos* (OC, XVII, 49-69) onde aparece esta nota final: “Primeiros esboços, Amazonas, julho e agosto de 1927; primeira versão escrita, 9.I.1943 e 17.I.1943; Segunda versão completa, 3.II.44 e 4.III.44; versão definitiva, Junho a 15 de julho de 1944.” Carta de 20.VIII.1944 a Newton Freitas (MA/NF, 16): “Ah, meu irmãozinho! você alude à sua dificuldade de escrever, dizendo ter inveja da minha facilidade... se eu lhe confessasse tudo, você ficaria horrorizado. Não é só o caso de certos poemas até longos terem dez ou treze versões. Mas contos, meu amigo, contos que não só chegam a Ter às vezes três versões diferentes (um que principiei em 1924 e acabei no ano passado teve certamente umas oito versões!, mas o inferno é quando inutilmente você fica diante da obra já escrita, vinte, quarenta minutos desgostoso duma palavrinha só e nunca acha outra, nunca achará e o desgosto fica pra sempre! (ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Op. cit.)



trabalhando como assistente tempo parcial na Faculdade de Filosofia, lecionando em ginásio e precisando aumentar os ganhos. Isso me levou a aceitar o resto da tradução de um quilométrico romance norte-americano, que consumia um tempo enorme, porque era desses que trazem descrições a granel, com centenas de nomes e plantas, aves, objetos que ignoramos mesmo em português. O fato é que fui deixando de lado o seu texto, apesar do bilhete com que o encaminhou e é o seguinte (transcrevo porque você, que sempre teve memória ruim, na certa não se lembra mais):

Antônio Candido

Tudo foi escrito durante a viagem, mesmo as páginas de fantasia.

1. Como muita coisa estava se apagando nos caderninhos, pedaços de papel etc. passei tudo a limpo no ano passado, mais com a intenção de agrupar minha viagem. Deu isso.
2. Uns tempos, como provam os impressos de jornal, pretendi “elaborar” o livro mas desisti em tempo. Fiz, aliás, outras tentativas anteriores que ainda foram mais curtas e também fracassaram.

Problemas para opinar:

1. O tom “modernista” do livro o envelheceu demais: virou “livro de póstulo”. Mas não seria aproveitável a publicação do todo num jornal ou revista? Eu acho que sim, mas temo que seja vaidade minha. Que acha?
 - a) Tem uma espontaneidade nas notas que talvez seja o que há de melhor nelas. Absolutamente não “elaborei” artigos de tamanho certo, deixo tudo como está. Tudo. Talvez certas anotações muito sintéticas devam ser um pouco elaboradas. Que acha?

Hoje fico envergonhado quando penso que não dei atenção ao pedido e mal cheguei a olhar o texto. Naquela altura, à medida em que os dias iam passando eu ia ficando mais aflito, porque meu casamento civil ia ser na casa de sua mãe, onde moravam você e a noiva (sua prima), e portanto ia me encontrar sem falta. O que dizer? Pensei comigo: “Na hora, aproveito o momento e devolvo com uma desculpa qualquer.” Fui para lá pouco antes do ato e quando entrei você vinha descendo a escada, magríssimo, com o corpo dançando dentro da roupa, pois estava saindo de uma dieta com repouso, por causa de úlcera. Com apreciável cara-de-pau, entreguei o pacote resmungando que o escrito era sem dúvida interessante e valia a pena publicar... Mais nada! Você sorriu polidamente, pegou o embrulho e nunca mais tocou no assunto. (p.21-3)¹⁵

IV - O que seduz ou atíça o desejo é muito a suspensão, o seqüestro e o não-escrito na escritura marioandradina. As reticências, alusões, elipses, a supressão de frases ou de ações constituem os jogos da enunciação no aguçamento do desejo e, assim, no adiamento do gozo. Suspensa a ação de personagens e ainda mais o próprio fluxo da narrativa pelo imaginário-fantasmado, profuso em reticências, interrogações, verbos e ações pretéritas e condicionais e condicionais em “Vestida de Preto”, “Primeiro de Maio”, “Atrás da Catedral de Ruão” e, principalmente, em “O ladrão”, a anunciação, reiterando-se, vai redundando o seu objeto e o

¹⁵ Cândido, Antônio, entre outros. *Cartas a Mário de Andrade*. Org. Fábio Lucas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1993.



anula. Artimanha escritural de Mário de Andrade: articulando as manhas da Retórica, usa a elipse, a alusão, o zeugma, a inversão, a reticência, no deslocamento do prazer do escrito para o não-escrito.

(...)

O Pierrô de Mário é personagem expressionista; suas cores contrastam, branco e preto: o branco da fantasia prolonga-se na maquiagem do rosto, fazendo abstrata a figura, relega o preto a delineamento dos olhos, aprofundando o olhar, que se retrai, desinteressante. Chapado, Pierrô tem a abstração de tantas figuras do *Doutor Caligari*; a diminuição da plasticidade é compensada pela intensificação, que tende ao excesso, expressiva: o branco designa unidade e normatividade abstratas. Também os conceitos que operam Pierrô são contrastados: realçados os que brilham no branco, diminuídos os que escurecem no preto, constituem-se como as imagens do cinema expressionista que, na deformação, destacam pormenores, não raro brilho dos elementos, muitas vezes secundários, e o obscurecimento de outros, tantas vezes igualmente secundários, a iluminação de enfatiza (e matiza), operam com procedimentos de deformação. (...)

A distinção entre material (sensações geradas do exterior) e obra de arte (em si mesma superior à exteriorização de que parte) faz a deformação ser referida ora à representação sensível ora (e principalmente) à combinatória, em que a consciência analisa as sensações que se manifestam em bloco e são ordenadas por operação sintética, instauradora da sensação artística. Análise e síntese são operações voluntárias, assim na decomposição e seleção dos elementos, como na



recombinação que os sintetiza. Exagerada, tanto na síntese quanto na sensibilidade que a engendra, - “hipersensibilidade” -, a deformação produzida é excessivista, mais, “expressionista”, pois intensificadora. A amplificação é diminutiva, pois a *attenutio* (ou *minutio*) configura a eloquência do Expressionismo, em sua modalidade diminutiva. A amplificação atenuadora caracteriza o elemento artístico das sensações que, analisadas e sintetizadas, afastam o destinatário das lembranças do exterior.

Excessiva, pois diminutiva, a deformação pertencente às intensidades; opõe-se, por isso, à representação.

O poeta sintetiza e escolhe os universais mais interessantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando.¹⁶

Não repetimos o realismo exterior (fotographia, cópia) mas deformamo-lo (realismo psíquico).¹⁷

Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (...) ora inconsciente (a grande maioria) foram deformadores da natureza.¹⁸

A exterioridade é deformada, transmuta-se pelo lirismo e inteligência: opondo-se à cópia, a deformação se pensa contra ela e, no conceito, a partir dela. Com isso, o realismo se desloca para o sujeito, força-motriz da deformação: expressiva de intensidades, que a produzem, modaliza-se

¹⁶ “A escrava”, p. 281. (Nota do Autor.)

¹⁷ Ibidem, p. 292 (Nota do Autor).

¹⁸ “Prefácio interessantíssimo”, p. 19. (Nota do Autor).

nos artigos do período sobre Segall. Não muito depois, em “O Alejandrinho”, a deformação refere-se a um primeiro, não só conceito, mas na própria produção: a forma (estilo) e, genericamente, a norma, constituem-se com o primeiro a ser submetido e, assim, transgredido, efeito que desloca a lição ultramarina ou o barroco, estilo genérico. O barroco, focalizado por Mário expressamente, é vencido como unidade empírico-estilística amplificado no sentido da atenuação, pois exprime idéias e sentimentos, prolifera no desvio – bizantismo, goticismo, realismo, renascentismo, classicismo, o próprio barroco, o próprio Expressionismo – esfacelando-se como o seu produtor mulato, também sem unidade, mas em outro sentido, no de pré-nacional porque “desraçado”, e no arauto malogrado do nacional.

O Expressionismo de Mário se faz com “a eloquência vária das falas da alma”, que rasga os manuais em fragmentos multicoloridos, figuras plurais do seu discurso, personificadas por Arlequim, Pierrô, Boi-Paciência, Mestre Carlos, o Amazonas e muitos sinais inscritos em “O Brasão”, outras, por Mademoiselle, Maria, Frederico, Juca, que também se disseminam nos textos. Destes sinais, a escolha de apenas dois não é descabida: são inaugurais em “O brasão” e pluralíssimos – “a estrela dos treze bicos” -, emblema de Arlequim, como também de Pierrô, personificando a própria pluralidade escritural marioandradina¹⁹. (pp. 17-71).

Em 1934, respondendo a consultas de Manuel Bandeira, Mário de Andrade proporia definições do expressionismo que coincidem, como é



natural, com os comentários acima: “Tendência artística de origem alemã, que submete os dados da realidade e as normas da técnica à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo.” Insatisfeito com essa primeira forma, sugeriria a seguinte: “Tendência artística moderna (de ordem alemã), que procura submeter à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo outros quaisquer elementos da arte”²⁰. Ora, essa definição poderia servir para o próprio Modernismo enquanto atitude artística, e o caro Epstein, comentando o poema de Cendrars, havia dado antecipadamente a resposta certa: “A parte caricatural, deformante, antifotográfica de toda arte, aparece aqui como uma simplificação por excesso, à qual, para estar segura de atingir sensibilidades embotadas, gastas, civilizadas, difíceis de surpreender, emboca o megafone mais sonoro.”²¹

O expressionismo é, assim, o superestilo que termina por ser o antiestilo e, até, a ausência do estilo: aqui se encontra o ponto central de toda a problemática modernista, do qual os comentaristas parecem não haver, até agora, percebido a importância e que, por isso mesmo, tem sido fonte de gravíssimos equívocos. (pp.45-6)²²

V - Entre 1923 e 1924, Mário de Andrade escreve o volume que somente será publicado em 1927. Romance essencialmente moderno em dois pontos: a técnica narrativa e a concepção do enredo. Quanto à técnica de

¹⁹ KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade plural*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

²⁰ Cf. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1958, pgs. 339-340 (nota do autor).

²¹ Op. cit., pg. 53. (Nota do Autor)

²² Martins, Wilson. *A literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1995.



escrever, o narrador oscila entre a terceira pessoa onisciente, mas que a todo momento interpõe-se, isto é, apresenta-se com recursos de primeira pessoa. O autor parece não se contentar com a distância, não quer permanecer longe dos fatos narrados. Essa maneira, constantemente interfere, emitindo opiniões, desviando o assunto, colocando suas dúvidas e seus desassossegos perante os destinos dos personagens. Por outro lado, não abdica de sua onisciência. Dessa forma, o convencional é deixado para trás. A interferência do narrador “intruso” são através da metalinguagem, (...).

Fräulein “ensina” ao rapaz as lições do amor, ciente de estar praticando um dever de educadora, mas algumas vezes deixando-se vencer por certos estados de alma próximos de uma feição espontânea. Afinal, chega o momento em que a moça deve ir embora, pois seu papel já havia sido desempenhado. Como havia tratado com o patriarca, marcou-se a saída, conforme o combinado, isto é, deveria ser montada uma cena de violência para assinalar o final da lição. D. Laura. (pp. 89-91)²³.

A respeito das minhas sistematizações você está pensando que elas são muito apressadas. Não são não. E você está generalizando regras que eu me dei, mais do que eu. Assim o caso do pronome oblíquo que é dos mais importantes. Você diz que o que caracteriza o falar brasileiro nesse sentido é a variabilidade da colocação do pronome, ora antes ora depois do verbo. Não é não.²⁴ A variabilidade é muito mais maior no português literário. Questão de eufonia nascida da *maneira lusa de dicção*. Nós

²³ Passoni, Célia A. N. *Literatura UNICAMP 96*. São Paulo: Editora Núcleo, 1995.

²⁴ Mais tarde Mário acabou concordando comigo neste ponto. (Nota do Autor).



brasileiros, geralmente antepomos o pronome ao verbo. Geralmente. Tem porém alguns verbos em que se formou como uma locução de pronome e verbo com este antes. Assim como o verbo sentar. E tem casos de frases intimativas, interativas em que o verbo vem sempre ou quase sempre antes do pronome. Você cita alguns exemplos que eu já conheço e em que muito tenho pensado. É questão que ainda não resolvi bem e se você conhece Fraülein veria que emprego várias vezes o erro “que matou-se” e casos análogos. O pronome anteposto ao verbo não é invariável na minha sistematização, é apenas geral, nas intimações proponho o pronome. Com o verbo sentar também quase sempre. Não esqueça de uma coisa: sistematização não quer dizer generalização. E tem outras que venho fazendo interessantes. Assim o qualificativo que nós geralmente propomos ao substantivo. A substituição da preposição “a” por outras. No brasileiro a preposição “a” quase não existe. Estará destinada a desaparecer? Não sei. Em todo o caso ficará limitada a muito poucas regências. O diminutivo, o aumentativo, o superlativo substituindo por “muito”, por “por demais”, conforme o caso. Você compreende, Manuel, eu empobreci os meus meios de expressão. Não faço dúvida nisso. Empobreci-os conscientemente. Tem uma frase do Machado que me bate sempre na memória: “Alguma coisa é preciso sacrificar”. Eu me sacrifico mas é possível que se ganhe com isso. Agora fazer como você quer, tudo com restrições, tudo apalpando, usar pra mas também para, usar uma coisa mas tem casos em que não usa, não sou desse gênio. Vou até o fim. Sou homem de um Deus só. O próprio Procurador da República falou que foi por causa disso que o Isidoro



levou na cabeça. É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim. A culpa pode ser minha. Paciência.

Comecei também a usar lugares-comuns brasileiros. É um meio de generalizar, de humanizar a minha escrita. (pp. 120-1).²⁵

VI - De posse deste depoimento e da informação da carta – documentos que lhe comuniquei – Telê Porto Ancona Lopes rastreou e uniu pistas deixadas pelo escritor. Entre elas, o texto de Mário de Andrade, “Teutos mas músicos”, lembra seus três professores de alemão – o segundo seria esta “alemãzinha” – e, no Arq. MA, dois documentos: um de 30 set. 1922 marcando os dias de aulas, assinado “Käthe Blosen”; mesma letra, sem assinatura, recibo de aulas dadas em jan. 1924. (TPAL – uma difícil conjugação. In: MA – *Amar, verbo intransitivo*, 10ª ed. 1982, especialmente p. 34-7). Telê Porto Ancora Lopes estuda sobretudo a importância de Käte Blosen na formação da personagem Fraülein de *Amar, verbo intransitivo*. RBM – *Lembranças de Mário de Andrade*, p. 21-2, refere-se a uma “aventura” de MA com a professora de alemão, observando: “Quando publicou *Amar, verbo intransitivo* (que deveria chamar-se *Fraülein*), notei o partido que havia tirado dessa aventura”.

A “cartinha” de Käte Blosen, 30 set. 1922 (Arq.MA), é realmente documento curioso: se MA conseguiu aquele plano, em out. teria aulas de alemão cinco vezes por semana! Nesta época o escritor havia sido desmobilizado do serviço militar – o horário proposto pode ser uma reorganização, uma retomada das aulas. No mesmo período

aconteceriam as reuniões do “grupo dos cinco”, MA em contrato freqüente com AM²⁶, a quem dedicou a obra. Assim, todos os elementos entram no *Losango cáqui* (serviço militar – paixão e aulas com Käte Blosen – grupo dos cinco e convencia convivência com AM) se interligam no segundo semestre de 1922.

MA conviveu com Käte Mück-Blosen, professora de alemão e de piano, ex-professora do Conservatório da Colônia, pelo menos entre 1921 e 1924. Em dez. 1921, a “alemãzinha” já está presente no poema “Máquina de escrever” (Ver N9) e ainda dava aulas de alemão a MA em jan.1924 – ano em que tanto o escritor, quanto ela e Lotte Winzer Sievers (ex-professora do Conservatório Dortmund, em Leipzig) colocam reclame como professores de piano no “indicador profissional” da revista *Ariel*, dirigida por MA. (p. 184-5)²⁷

²⁵ Andrade, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

²⁶ AM = Anita Malfatti.

²⁷ Andrade, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.



5 - “O POÇO E O CÁGADO”:

PROFUNDIDADES REVOLVIDAS PELA FICÇÃO

Mário de Andrade reagrupa os fragmentos de sua ficção num trabalho absorvente e estafante no conto “O Poço”. Para a análise deste conto faremos uma leitura intertextual que nos permitirá articular o texto de Mário com o conto “O cágado”, do escritor português Almada Negreiros. A intertextualidade se justifica na medida em que há pontos convergentes entre Almada e Mário que nos fizeram operar com significantes polissêmicos para remodelarmos a estrutura das duas narrativas. Assim, abordando o processo de criação presente nos dois textos estaremos refletindo sobre o problema das histórias no nosso conjunto textual.

Entre “O poço” (1940) e “O cágado” (1921), contos dos dois escritores, notamos curiosas analogias ou correspondências que nossa análise irá revelar. Se em ambos se destaca a interferência dos aspectos espacio-temporais nas relações sociais do homem e o despertar de sua consciência crítica, é na textura construída e revolvida pela linguagem ficcional que essa temática aflora. E é essa composição estrutural nosso objeto maior de interesse.

No conto *O poço*, do escritor modernista brasileiro, o relato se centra na história de Joaquim Prestes, um fazendeiro rico, que deixa uma caneta de estimação cair em um poço que está sendo cavado em seu quintal, levando-o desesperadamente a ordenar a seus empregados que a resgatem a qualquer custo. A partir desse mando autoritário, os empregados de Joaquim Prestes iniciam um trabalho de Sísifo: têm que esgotar a água de um poço que mal tinham acabado de cavar, durante um dia de frio e ventos fortes. A tensão se faz presente no conto e só acaba quando o próprio Joaquim Prestes diz: “Não vale a pena mesmo”. (p. 93) Assim, as ações na narrativa são



acionadas por essa absurda e insólita atitude calcada numa autodeterminação tirânica da personagem. Também no conto *O cágado*, de Almada Negreiros, a autodeterminação da personagem central, caracterizado como “um homem muito senhor de sua vontade”, gera uma série de ações absurdas, justamente porque acionadas pela exigência estranha do homem: achar um cágado que se escondeu em um buraco, para ser mostrado à família. Só que contrariamente ao conto de Mário de Andrade, no de Almada o foco não está na relação autoritária entre senhor e empregados mas sim num “autoritarismo” da personagem para consigo própria, o que acaba descambando para o cômico. Analisaremos adiante como isso se dá.

A narrativa de Mário focaliza um mundo solitário, determinado pelo espaço físico: uma fazenda nas margens de um rio hostil, sinalizado pelas condições climáticas – um dia chuvoso e frio –, clima que existe como um “correlativo objetivo” novamente recorremos à (expressão de T.S. Eliot¹) para a situação vivida pelos peões, na medida em que o sacrifício destes pela procura do objeto coexiste com a frieza e hostilidade do senhor a exigir a sua busca.

A escolha do foco em terceira pessoa, conduzido por um narrador onisciente, é significativa nesse conto, justamente porque essa distância (ou visão superior, de fora) favorece o tratamento do tema central posto em jogo: o conflito de valores entre as classes sociais.

Para construir as tensões desse conflito, Mário de Andrade municia o narrador de uma linguagem seca e hostil que, gradativamente, conduz o leitor a se apossar da imagem, ou melhor, do perfil da personagem central: um homem rude, “era de pouco riso já endurecido por setenta anos que mumificavam naquele esqueleto rude e taciturno” (p. 61); autoritário, “tinha a idolatria da autoridade” (p. 61); esbanjador para satisfazer sua vaidade, “tinha dez chapéus estrangeiros, até um panamá de conto de



réis...” (p. 61) e econômico para o essencial, “Quem abria o poço era gente da fazenda mesmo...” (p. 62). Enfim, todo um retrato cruel para destacar uma figura que existe em flagrante oposição a outras: os empregados submissos e serviçais. Uma submissão bem representada na figura da personagem Albino – “Albino já estava lá, com muito cuidado retirando as tábuas que cobriam a abertura.” (p. 65).

Desempenha fundamental importância no conto a conjunção de circunstâncias modalizadoras da situação narrativa: frio, cansaço, dificuldade de respirar contribuem com sua tonalidade básica para construir a imagem da repressão, do sufocamento social: “No pesqueiro o frio se tornara feroz, lavado daquela unidade maligna (...)”. A referência ao frio é insistente na narrativa – “O frio estava por demais” – insistência que indica um possível efeito nocivo provocado por essa condição física.

A esse tempo exterior, marcado pelas adversidades das condições climáticas, sobrepõe-se outra modalidade temporal – o presente categórico, o tempo da imposição ou da necessidade, também cruel, porque determinado pela vontade do opressor: a procura do objeto. Por isso, privilegiaremos em nossa análise, a categoria temporal, associada ao espaço, pois nos parece fundamental como elemento estruturador dessa narrativa.

Para analisarmos melhor a questão da temporalidade presente no conto *O poço*, recorreremos às noções teóricas pontuadas por Jean Pouillon (1974) que aborda aspectos do *tempo* por meio da análise das narrativas. Segundo Pouillon, o tempo não é um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados, mas sim um caráter do que se temporaliza. Assim, respeitar os caracteres do tempo significa, portanto, descrever presentes e não dissolvê-los num passado que, finalmente, permaneceria sempre inatingível (1974, 114)



Em *O poço* a relação temporal faz-se na busca de cada instante presente e na ligação com os demais tempos da história.

O presente, no conto de Mário, é demarcado pelo autoritarismo do proprietário nas ordens dadas a seus empregados: “Então, mais dois dias de trabalho tenho água suficiente”. (p. 75); “O sol hoje não sai” (p. 77) – “Bem... é continuar todos na casa, vocês estão ganhando.” (p. 80). Ao manifestar seus desafetos, no *presente*, Joaquim Prestes mostra a urgência desse *presente*, impelindo as personagens a avançarem numa busca desenfreada, como se reproduzissem uma ação incondicional com fins determinados. Um presente marcado por pressões, tornando-se, por isso mesmo, interminável e torturante.

Pouillon nos afirma, ainda, que “o *presente* é plurívoco e o *passado*, portanto, também o é (quanto ao *futuro*, é evidente: ele o é por definição, visto ser um projeto) pois se o *passado* é suscetível de aparecer diferentemente, é porque o *presente* possui realmente diversos significados”. (1974, 120).

O conto *O poço* apresenta duas partes – a primeira em que é focalizado o trabalho de abertura do poço, a segunda em que as ações se centram na busca de uma caneta caída no poço –, o tempo se comporta de maneira distinta em função desses dois grandes momentos. O presente predomina, até porque se destacam as seqüências de ações voltadas ao propósito maior, isto é, atingir o fundo do poço; mas o futuro só se concretiza a partir do ato desesperado das personagens em tentar realizar a tarefa “suicida” imposta pelo patrão Joaquim Prestes.

Entretanto, o passado é convocado pelo narrador para delinear melhor o perfil do personagem Joaquim Prestes. É então trazido para o presente da enunciação esse tempo pleno de histórias de heroísmo em torno da vida do protagonista. Nasceu rico, viajou, desbravou matos, inventou modas. Foi o primeiro a introduzir o automóvel

naquelas estradas do interior paulista, o pioneiro na criação de abelhas, possuía bens para exhibir e empregados para obedecerem às suas ordens. Essa rememoração dos fatos passados da vida da personagem, em que ganha destaque seu espírito pioneiro e inovador, se faz para mostrar o contraste entre o passado “glorioso” e o presente marcado pela insensibilidade e exploração a que o heroísmo ficou reduzido. A ociosidade se transforma em alto negócio, o que recebe uma focalização irônica por parte do narrador: “desbravava outros matos”.

As categorias estruturais espaço e tempo são determinantes nessa narrativa, pois servem para evidenciar a posição opressor/oprimido. Assim, o meio físico que serve de apoio para a apresentação das personagens contrapõe a paisagem externa – uma fazenda às margens de um rio, lugar aberto, amplo, o espaço de Joaquim Prestes – à interna, o poço – espaço pequeno, escuro, fundo, perigoso, que aperta e sufoca os empregados destacando a fragilidade dos mesmos em relação ao patrão.

Também o tempo é bastante significativo nessa narrativa de Mário de Andrade, porque estando frio e chuvoso, a exemplo do espaço, também dificulta o trabalho dos empregados e os agride, interferindo definitivamente na relação esforço físico resistência.

Joaquim Prestes chega às onze horas da manhã no pesqueiro. Quatro operários cavavam o poço. Era fim de julho e fazia bastante frio. Joaquim Prestes tirou o relógio do bolso, com muita calma, examinou bem que horas eram. (p. 76).

O tempo cronológico se ajusta à autoridade patriarcal de Joaquim Prestes, fazendo despontarem relações sociais concretas que atuam juntamente com a dinâmica das forças psíquicas.

Quanto à trama central – a procura do objeto –, ela envolve todas as personagens da história, até mesmo a visita que chega para a pescaria e é enredada na



história, passando a contribuir como um palpiteiro e, nesse sentido, oferecendo-se como um elemento de ligação entre os trabalhadores e o senhor do poço. Três personagens não são nomeadas e essa falta é intrigante, pois é curioso que o narrador tenha optado por deixar sem nome exatamente as personagens que psicologicamente influenciam na trama: a visita, pertencente ao mesmo nível social de Prestes, passeia pela história desde o início até o final quando Joaquim Prestes ruma para o Ford; o vigia, pensando em se dar bem, diz o que não é para ser dito e o magruço que quebra a ordem lógica dos fatos.

É possível que Mário queira mostrar preconceitos e a inutilidade de certos empreendimentos. Colocar a vida dos empregados em perigo por coisas mezinhas explica a derrocada de uma busca insana e desleal. Por meio de sua trama ficcional, Mário de Andrade denuncia a repressão e a injustiça de um sistema que se sustenta na concepção distorcida do que seja autoridade, legitimada pelos limites estreitos da consciência dos empregados que, por sua vez, fortalecem a relação vassalagem/exploração: “Os camaradas vieram imediatamente, solícitos, ninguém sequer lembrava mais de fazer corpo mole nem nada. Pra eles, era evidente que a caneta-tinteiro do dono não podia ficar lá dentro.” (p. 79). Essa “evidência” (sinônimo de inconsciência) é que os faz mergulhar num poço-literal e figurado – cuja escuridão é justamente a ausência de horizontes, a alienação.

O crítico Anatol Rosenfeld, em um estudo sobre esse conto, coloca-o como o eixo da coletânea *Contos Novos*. É do crítico brasileiro, a seguinte observação:

Temos aí, realmente, o fundo do poço, o lodo. Todos nós descemos com Albino para retirar a caneta de Joaquim Prestes do lodo e trazê-la à superfície da florada. É, sem dúvida, um conto que vive de si e tem plena autonomia de obra em si completa. (1973:198)

Rosenfeld aponta para a simbologia da geografia fechada de *O poço* e o leitor atento observa que Mário de Andrade explora, de modo brilhante, o signo *poço* – profundo e escuro – para aludir ao espaço sufocante com conotações de desumanidade, voracidade, aprisionamento. Ligado a riscos, a beco-sem-saída e ao soterramento mortal, esse signo traiçoeiro tem uma similaridade com Joaquim Prestes cujas ações provocam o esgotamento físico e psicológico de seus empregados.¹¹

Engolir o outro, soterrá-lo, eis uma atitude que iguala o poço a Joaquim Prestes. Note-se, por exemplo, como essa frieza cruel é retratada pela narrativa: “os operários tremiam muito, e a própria visita. Só Joaquim Prestes não tremia nada, firme, olhos fincados na boca do poço. Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes, com volúpia quase.” (p. 90).

Curioso o jogo criado pela construção da linguagem, ao fazer coexistir num só momento, ou aproximar pela sintaxe, a antropomorfização do poço (que parece adquirir vida e forma cruéis) e a coisificação do velho (que se materializa e se confunde com o espaço desumano) – olhos e boca alimentando-se com avidez, até pela própria aproximação paronomástica e rítmica instaurada pelo discurso: “olhos do velho” / “boca do poço”. O mundo ambivalente e cruel de Joaquim Prestes, que vez por outra experimenta lampejos de humanidade, “Você acabou o remédio?” (p. 64); “Joaquim Prestes fala manso, compadecido (...)” (p. 62), é analisado no estudo que Paulillo (1980) faz de *O poço*, com o qual concordamos. Entretanto, o que mais chama a nossa atenção no trabalho de Paulillo são seus comentários sobre procedimentos de construção postos em jogo pela narrativa, pois são eles que colaboram para a trama artística da ficção de Mário. Leia-se, por exemplo, a passagem abaixo:

É realmente pungente o trecho em que se inicia a personificação do Sarilho: enquanto o “gemido” do objeto vai ganhando forças até se tornar um “uivo lancinante”, o grito de aviso de Albino,



ou seja, a palavra articulada, a linguagem humana, sofre um processo inverso, chegando até à superfície apenas como uma “queixa”. (1980, p.108).

A autora observa a riqueza das onomatopéias do texto. Os objetos, realmente, gritam, uivam e se queixam como se reclamassem numa linguagem humana. Esse processo inverso de “avisos articulados” do Sarilho, da caneta e do lodo, garrafas de pinga e caçambas, permeia a narrativa de *O poço*.

Todo o espaço da história aparece como propriedade do senhor do poço, ao qual as ações das personagens ficam atreladas. Curiosamente, o objeto caneta, inicialmente soterrado no espaço do poço, ganha destaque justamente por essa ausência tão avidamente perseguida. Já no final do conto, a caneta fica contextualizada no espaço fechado da atividade profissional de Joaquim Prestes, o escritório: “Foram levá-la a Joaquim Prestes que, sentado à escrivaninha, punha em dia a escrita da fazenda, um brinco.” (p. 94).

No final da narrativa a ambigüidade da personagem central se manifesta na sua desumanidade evidente em oposição à sua consciência: “não sou nenhum desalmado”(p. 94). Entretanto, ao experimentar a caneta, gritou com um dos empregados: “Pisaram na minha caneta! Brutos” (p. 94)

É interessante observar, nesse conto, o afunilamento que vai se realizando para ser focalizado o objeto valioso, na óptica do patrão, ou seja, caneta. A narrativa termina exatamente com uma tomada singular desse objeto, que foi tomando corpo ao longo da história e se recorta no final como um universo absoluto, símbolo de poder e *status*: “Tirou da gaveta de baixo uma caixinha que abriu. Havia nela várias lapiseiras e três canetas-tinteiro. Uma era de ouro.” (p. 88).

O cágado, do escritor do modernismo português Almada Negreiros, é um conto que intriga o leitor por criar um curioso contraponto entre a estrutura convencional, própria das narrativas populares, e seu conteúdo, calcado no absurdo.

Ao iniciar a história, o narrador, que adota o foco em terceira pessoa, faz a seguinte afirmação: “Havia um homem que era muito senhor da sua vontade.” (Apud. Moisés, p. 209), sugerindo a idéia de que irá falar de um tempo passado. Ora, esse “havia um homem (...)” remete-nos ao “era uma vez” dos contos populares e, assim, encontramos em *O cágado* o sentido cultural de um acervo mítico que nos envolve à maneira da narração dos contos de fada e das fábulas.

Entretanto, como se trata de narrativa moderna, tal aproximação com o modelo arquetípico não pode ser vista com ingenuidade; há uma motivação ou intenção crítica nessa reapropriação que cabe ao leitor decifrar. É então que o signo *cágado* deixa de existir nessa esfera mítica ou fabulosa para adquirir outras funções e a solicitar do leitor outros caminhos de leitura para sua decifração.

O inusitado toma conta da narrativa logo de saída, pois o *cágado* aparece repentinamente no caminho do homem e, a partir daí, o texto assume um itinerário singular de estranhamentos: entre o homem e o *cágado* vai travar-se um embate de procura e de determinação obsessiva, provocada justamente pelo “... que parecia não vir a propósito – um *cágado*.” (Apud. Moisés, p. 209). Extremamente ambíguo, o segmento “não vir a propósito” acaba por sugerir mais de uma possibilidade semântica: além de seu aparecimento ser casual, é como se o animalzinho não tivesse nenhum propósito ou, pelo menos, tivesse um propósito diferente do que o “homem muito senhor de sua vontade” desejava. Seu propósito, afinal, era o de um *cágado* – seguir seu caminho -, portanto, longe do alcance do homem... É aí que o insólito começa a tomar corpo na narrativa: o propósito do homem, atraído repentinamente por uma força enigmática que

o impele à busca do animal, passa a coexistir com o “propósito” do cágado – dificultar, traiçoeiramente, sua captura pelo homem – ambos, afinal, infantilizados nesse jogo de esconde-esconde.

A fuga do cágado faz com que o homem ardiloso utilize meios para a obtenção de seu intento. Considerando-se, ainda, a carência do homem, o seu afastamento do universo familiar, o bicho restabelece dentro dele referências e condições especiais para continuar a sua “viagem em redor do mundo”. Desse modo, o que seria a princípio individual e estaria circunscrito a um pequeno espaço – o buraco do cágado – vai adquirindo proporções gigantescas, uma desmedida que descamba para o fantástico.

O caminho solitário do homem se desdobra num mecanismo incessante de captura: “acercou-se mais e viu com os olhos da cara que aquilo era, na verdade, o tal cágado da zoologia”. (Apud. Moisés, p. 209). A redundância contida na expressão “olhos da cara” enfatiza, de modo irônico, aquela proverbial verdade de que todo conhecimento teórico necessita de comprovação empírica, ver para crer, trazer a zoologia para a realidade prática, concretizando o abstrato.

Tal gesto de aceitação e abandono por parte da personagem se inscreve no provérbio latino *nuna força que faz e não cessa de fazer*. O homem se alia à natureza e com objetos úteis vê uma possibilidade de apanhar o animal. O que o estimula em seu absurdo propósito é a oportunidade de provar à sua família que o cágado é coisa de verdade, o que constitui um motivo tão estranho quanto a atitude posta em prática pela personagem. O desconcerto é o resultado mais “lógico” para esse absurdo: nem de posse dos instrumentos maiores ou mágicos que há no mundo o homem consegue pegar o animal: “Então foi buscar auxílio a uma vara compridíssima,



que nem é habitual de varas haver assim tão compridas, enfiou-a pelo buraco abaixo, mas o cágado morava ainda muito mais lá para o fundo.” (Apud. Moisés, p. 209).

Assim como Mário de Andrade, Almada Negreiros investe com habilidade no tom espirituoso da linguagem para obter curiosos efeitos de sentido em sua narrativa. Desse modo, a astúcia do cágado ganha a forma de uma intrigante antropomorfização, por meio da qual o bicho passa a manifestar atitudes ridicularizadoras: “Quando chegou perto do tal sítio, o cágado, que já tinha desconfiado da primeira vez, enfiou buraco abaixo como quem não quer a coisa.” (Apud. Moisés, p. 209).

É preciso perceber, também, que tal rebeldia instalada na linguagem esconde outra camada de significação. O leve ou burlesco é apenas o lado visível de uma seriedade que resiste à exposição. É preciso revolver, portanto, assim como o homem faz com a terra, essa matéria linear ou transparente para que outra desponte. Ai, sim, é possível desvendar uma simbologia indiciada pelos signos presentes no conto. Pode-se dizer, talvez, que o cágado represente o eu da personagem a aparecer de repente, num lampejo e de modo tão fugaz que é necessário empreender uma busca muito profunda para que essa subjetividade seja resgatada. O buraco muito escuro pode representar a consciência misteriosa – estará lá *o cágado?* – e mágica –, só acessível a um olhar que descarte as evidências do real. As atitudes desmedidas e absurdas do homem, virando tudo do avesso, retratam o próprio desconcerto do mundo, que deve ser percebido e tratado assim para fazer sentido. O ato de “desfazer o buraco” (Apud. Moisés, p. 210) significa a necessidade de retirar do interior todos os conceitos, valores, sentimentos mal resolvidos, porque condicionados e atrelados às convenções, e depois “... restituir à terra todas as pazadas, todas.” (Apud. Moisés, p. 213), para reorganizar esses conceitos, valores e sentimentos de maneira a permitir um novo modo de viver.

Portanto, é necessário realizar o mergulho interior (o fundo do buraco) e a volta, reconstruindo os estragos por ele provocados para, enfim, descobrir-se na última-primeira pazada.

Mas esses sentidos só nos chegam depois que as primeiras camadas da linguagem investiram na ficcionalização do absurdo, dando corpo ao irreal com todos os seus ingredientes: graça, humor, desmedida, fantástico, burla.

Claro que se trata de um humor estratégico, pois ele vai aprofundando suas raízes para atingir os sentidos verdadeiros – a brincadeira transforma-se em reflexão, o jogo em descoberta de valores essenciais.

Já que falamos, anteriormente, de contos populares, o texto de Almada Negreiros nos faz lembrar de pelo menos um clássico da literatura universal, *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne. Sabe-se que o ludismo, no conto infantil, se configura especialmente no ritmo, e este quase sempre se marca através de situações repetitivas. O conto em causa também se apóia em repetições, construído com base num *leitmotiv* que percorre todo o texto: “O homem que era *muito senhor de sua vontade*”, frase reiterada com insistência pelo narrador, como se essa vontade precisasse ser provada a cada passo. Ao contrário do universo infantil, dotado de liberdade e do não-compromisso, o universo em que se move a personagem do conto não lhe oferece aberturas ou saídas, ao contrário, aprisiona-o no beco-sem-saída e no compromisso cruel para com sua auto-determinação. O paradoxo se estabelece, na medida em que a vontade ironicamente sinaliza para a não-libertação, pois o homem é, sim, escravo *da sua vontade*, é sua vontade quem o comanda e não o contrário. Isso porque ao imaginar-se senhor de sua vontade, o homem delega poder limitado à sua capacidade de agir segundo seus desejos, o que provoca a falsa ilusão de liberdade, pois a partir de um

determinado ponto ele não mais controla a sua vontade, pelo contrário, passa a ser guiado por ela.

A vontade férrea de encontrar uma caneta caída no poço e a vontade férrea de encontrar um cágado escondido num buraco soam ambas como absurdas e ridículas, por mais diferentes que sejam os motivos que sustentem esse absurdo. No conto de Mário, a busca é determinada ao outro, portanto, um *querer* que só se transforma em *fazer* por meio da manipulação aliada à exploração, denunciando-se, afinal, o absurdo que move a dinâmica das relações sócio-econômicas; no conto de Almada, a busca é empreendida pelo próprio sujeito, transformada num *fazer* alucinado que manipula tiranicamente a própria vontade. Em ambos, afinal, trata-se de um individualismo que não consegue relativizar a onipotência de sua óptica. Em um, excesso de realismo, em outro, excesso do fantástico. Para nós, leitores, a possibilidade de que ambos os contos nos restaurem o direito de ler e viver partilhas de suas fantasias.

Um dos pontos de confluência entre os contos de Mário de Andrade e Almada Negreiros é a presença de um narrador onisciente. Tal posicionamento em relação ao relato permite aos escritores a isenção necessária para poderem manipular os acontecimentos de modo irônico e astucioso, aproximando e distanciando – como uma filmadora – seu foco crítico dos fatos e dramas narrados.

Se em “O poço” os conflitos vividos pelas personagens ganham concretude e realismo graças aos discursos diretos que refletem as tensões e o jogo entre opressor e oprimido, em “O cágado” a ausência de diálogo leva-nos a voltar nossa atenção para o discurso indireto, muitas vezes perpassado pelo humor ou espírito burlesco, que não é só do narrador, mas sim desse “homem muito senhor de sua vontade” que vai se marcando no curioso relato.

Em "*O poço*" as ações narradas se dão no passado mas se presentificam à medida que são trazidas para os diálogos, cuja linguagem atua com força expressiva para retratar o momento das ações. A narrativa faz com que o drama dos empregados de Joaquim Prestes evolua a cada instante, a cada mudança de atitude – as ações dos empregados são cuidadosas – qualquer "passo" em falso pode desencadear uma tragédia, por isso o clima é tenso e constrangedor, cabendo ao visitante a função de tentar amenizá-lo. Já em "*O cágado*", embora predomine o passado, trata-se de uma outra dimensão de passado, pois o tempo é remoto, parece pertencer a uma esfera muito antiga: "Havia um homem que andava sozinho pelas estradas a passear" (Apud. Moisés, p. 209); ou seja, trata-se de um tempo universal, cujas referências não estão amarradas a dados precisos ou localizações espaço-temporais.

Os objetos que vão despontando nas duas narrativas – água, pá, buraco/poço, balde, barro e outros diferentes como corda, caçamba, vara – acabam por traçar a trajetória das histórias, embora por vias distintas. Em ambos os contos, ganha destaque o jogo dialético entre exterior e interior por meio de tensões nas relações sociais e nos conflitos do ser individualizado, introspectivo, à procura de si mesmo. A ênfase posta nos objetos ou no modo de manuseá-los é significativa nas duas narrativas. No conto de Almada, por exemplo, uma vara compridíssima é o primeiro objeto de que se vale o homem para procurar o cágado, a qual acaba sumindo como se tivesse sido sugada pelo buraco em que o animal se enfiara. A obstinação da personagem tem uma correspondente formal no exagero com que são relatados os recursos de que se utiliza para conseguir seu propósito. Assim, o homem utiliza noventa e oito baldes de água para procurar o bicho e com uma pá dos trabalhadores rurais dá milhares de pazadas na Terra, até furá-la e conseguir sair do outro lado. É talvez o desejo de retorno a um conforto abandonado que o impulsiona a um gesto extremo – uma pazada mais forte – e



é justamente este movimento que indica a *luz no fim do túnel*. Por fim, o homem usa as unhas para alargar o buraco e espreitar o outro lado da Terra. É a partir de sua singular visão que se desencadeia um jogo entre o direito e o avesso, o certo e o errado, enfim, o real e o irreal.

Em “*O poço*”, os objetos também contribuem de forma relevante para a construção da narrativa. Joaquim Prestes queria ver a água de seu poço, então se acorcorou numa das tábuas do rebordo e afirmando bem as mãos em duas outras, que atravessavam a boca do poço, avançou o corpo para espiar e deixou sua caneta cair dentro do buraco. Assim como no conto de Almada, no de Mário de Andrade o insignificante ou banal adquire proporções aumentadas, justamente em função da óptica onipotente da personagem. É preciso reaver a caneta a todo custo; é preciso encontrar o cágado onde estiver.

Um dos empregados de Joaquim Prestes desce numa corda amarrada em um pedaço de pau e com muito cuidado finca os pés no buraco para não pisar na caneta. A água do poço deve ser toda retirada para que o objeto possa aparecer. Os peões usam baldes, trocam todas as tábuas atravessadas por outras para agüentarem o peso de um homem no poço. Um dos empregados de Joaquim Prestes sugere que arranjem duas caçambas para a recuperação da caneta.

É interessante observar, no jogo intertextual que estamos tecendo entre os dois contos, a antítese que envolve o elemento água: ao contrário do texto “*O cágado*”, em que a personagem central utiliza muita água para tentar arrancar o cágado do buraco, em “*O poço*” os empregados do senhor das terras usam baldes para deitar fora toda a água do poço. Em ambos os textos, porém, o que está em jogo é a captura de algo que só é essencial aos olhos onipotentes ou delirantes do *senhor*, seja das terras, seja “da sua vontade”.

Nos dois contos a utilização de objetos para se atingirem os objetivos a que se propõem os dois “senhores” está marcada por operações semelhantes que atuam em campos distintos: em “*O poço*” essa operação se dá em função da crítica social, em “*O cágado*”, ela está marcada pelo absurdo e pelo fantástico. Ou seja, as narrativas trilham por campos distintos, mas tratam de temas comuns: o ser humano, seus conflitos e adaptações no mundo, ou ainda, a irrealidade que marca a relação entre o homem e o meio.

O objeto caneta é de fundamental importância na trama de “*O poço*”, a ponto de impulsionar a narrativa a um segundo momento que põe em destaque a busca por esse objeto. Já Elódia Xavier, embora reconheça também o papel preponderante desse elemento no conto de Mário, envereda por uma interpretação de natureza psicanalítica, em que despontam as questões ligadas à sexualidade. Para ela,

Em *O poço*, a necessidade de manter as aparências de poder – é parte de uma estrutura maior, onde se chocam duas forças antagônicas: o senhor e os servos. A caneta - tinteiro, símbolo fático fetichizado, resgatada para ser jogada no lixo, garante a autoridade do chefe/senhor. (1987, p. 57)

A vara de “*O cágado*” também pode ser considerada um símbolo fático, mas seu destaque não é tanto como no outro conto. Ela atua apenas como um dos instrumentos utilizados pela personagem para atingir seu propósito. Ressalte-se, também, que a vara possui outros símbolos adicionais. Valendo-nos novamente de Cirlot, para esse autor a vara, além de servir para apontar direções, determina outros valores simbólicos:

A vara em si, como o bastão e o cetro, é símbolo de poder. A lança, a haste pura (lança seu ferro, dada como prêmio no exército romano), o signum, o caduceu, o tirso, o tridente e

inclusive a tocha, são formas derivadas da vara ou relacionadas com ela. (1984, p. 592).

O próprio espaço confinado – buraco, poço – acaba propiciando semelhanças de sentidos entre os dois textos. Em um buraco há água, terra, lama, lodo e uma escuridão que apavora. Essa escuridão sem fim é simbólica e estruturada em muitas culturas. Cirlot confere importância e algumas explicações para buraco:

Símbolo de grande importância que concerne, essencialmente, a dois princípios: no da vida biológica, tem poder de fecundação e se relaciona com ritos de fertilidade; na vida espiritual ou transmundana, expressa a “abertura” deste mundo com respeito a outro. As pedras perfuradas que recebem formas culturais diversas são numerosíssimas em todo o mundo.

Como símbolo do céu, o buraco significa também concretamente a passagem da vida do espaço à inespacial da vida do tempo à intemporal e corresponde ao Zênite. (1984,p.126)

Cabem aqui algumas considerações finais sobre as relações entre os dois contos lidos. O estranho orifício, feito pelo homem no conto de Almada Negreiros, funciona como a atitude paradigmática da aventura surrealista, marcada por intervenções insólitas no real para virá-lo do avesso, com o propósito de mostrar as evidências não percebidas pelo olhar automatizado e condicionado. Já em Mário de Andrade, o buraco simboliza as limitações de uma classe social oprimida pelo poder autoritário, ou seja, sem muito espaço para realizar alguma mudança e sem poder de conscientização para escapar ao soterramento econômico.

A obsessão da busca é um motivo comum aos dois textos. Em “*O poço*” essa obsessão para salvar a caneta vem associada ao conceito de vida como peregrinação para os desvalidos; em “*O cágado*”, a obsessão para encontrar o cágado

equivale à busca do próprio *eu* do homem. O encontro com a *água*, que deveria purificar ou “salvar,” é sufocante no texto de Mário de Andrade; no texto de Almada Negreiros a água serve para ajudar a amolecer a terra e para saciar a sede do homem cansado de cavar. A simbologia de *o pobre que vive com a corda no pescoço* se faz presente no poço de Mário e é com muito sacrifício que os empregados de um grande senhor fazem jus à ação contemplativa de uma água limpa.

Sabemos que as qualidades literárias dos dois textos desafiam permanentemente a interpretação, entretanto, o caminho da intertextualidade pode ajudar a iluminar melhor as contaminações mútuas entre as duas narrativas, mesmo considerando-se que a dinâmica de produção dos sentidos seja específica em cada texto. Reconhecemos as diferenças entre os dois escritores, pertencentes a estéticas modernistas com traços bem distintos, o que se deve a diversos fatores que não cabe aqui analisar, pois não é esse nosso objetivo.

O que nos cabe concluir é que a riqueza de possibilidades combinatórias de textos vindos de horizontes diferentes não se revela apenas por meio do poder do olhar crítico mas também pelas próprias soluções estéticas tramadas pelos escritores. O jogo associativo entre os dois contos analisados nos mostrou, afinal, que tanto em Mário de Andrade quanto em Almada Negreiros as astúcias da trama narrativa apóiam-se no humor e no desconcerto provocados pela linguagem e pelas categorias estruturais da ficção.

O desarme do leitor passivo e acomodado às suas certezas a fim de precipitá-lo num “poço” ou “buraco” cheio de riscos é o objetivo maior desses dois escritores modernistas.

Notas:

I - Para Eliot o “correlato objetivo” da emoção, isto é, um recurso formal capaz de efetivar a fusão entre o *sentir* e o *pensar*. Conclui-se daí que tanto a emoção quanto o pensamento poéticos apenas se objetivam como tais a partir de equivalências e reciprocidades que os transformam: o *sentir*, em “emoção pensada;” o *pensar*, em “reflexão sentida”. E é o próprio Eliot, inclusive, quem afirma: “A única forma de expressão da emoção na forma de arte é quando se encontra um correlato objetivo; ou seja, uma série de projetos, uma situação, uma cadeia de eventos que devem ser a fórmula daquela emoção particular”

Uma das funções do *correlato objetivo da emoção*, ao qual já nos referimos e que consistiria, do ponto de vista estilístico, em um recurso para impedir a formação dos halos impressionísticos que, muita vez, envolvem e dissolvem a objetividade de determinado sentimento, chegando mesmo, em certos casos, a abstratizá-lo por completo, o que é próprio da filosofia, mas nunca da poesia; outra, a da *emoção definida*, que, intimamente associada a uma exigência subjacente – a do *significado verbal* –, impossibilita o poeta de incorrer, de modo análogo, nas evanescentes manifestações de determinação musical. (p. 23-6)²⁸

²⁸ ELIOT, T.S. Tradition and the Individual Talent. Ibid. (O grifo é nosso).

JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a Poética do Fragmento. In: ELIOT, T.S. *Poesia* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

II – Podemos também recorrer à simbologia fornecida por Cirlot (1984):

Poço: no simbolismo cristão, significa a salvação, no grupo de idéias associadas ao conceito de vida como peregrinação. O poço de água refrescante e purificadora é símbolo da aspiração sublime, da “corda de prata” que liga ao palácio do centro. O encontro simbólico de poço é, em consequência, signo anunciador de sublimação. Deméter e outras divindades foram representadas junto a um poço. Não só nas culturas superiores da Antigüidade se acha este símbolo, mas também entre os primitivos. Scheneider assinala que, nos ritos medicinais dos povos de nível animista, no centro do processo achase um lago ou um poço, com cuja água os doentes molham as mãos, o peito e a cabeça. À margem da água encontram-se conchas e crescem caniços, signos da água de salvação. Em especial, o ato de tirar água de um poço – como o de pescar – é um extrair lá do fundo: o que sobe é um conteúdo luminoso. Olhar a água de um lago ou de um poço equívale à atitude mística contemplativa. O poço é também símbolo de *anima* e atributo feminino, já em alegorias e emblemas medievais (p. 592).



6 - MOTIVOS INDIGESTOS EM “O PERU DE NATAL”

Os comentários mais depreciadores sobre a família o personagem Juca articula em *O Peru de Natal* conto que permite uma inter-relação com *Frederico Paciência* e *Tempo da Camisolinha* presentes, de certa forma, nesta história numa desconstrução permanente e obstinada. Digamos que há uma contigüidade linear do texto reestruturando combinações de sentidos relevantes para o jovem Juca.

Nessa narrativa, novamente o personagem - narrador assume o foco para reconstruir um ambiente familiar marcado por mágoas, em grande parte resultantes da incômoda figura do pai. A presença obsessiva da figura paterna em Mário de Andrade transparece como confissão em suas cartas, sobretudo na correspondência com Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e outros, bem como também em alguns de seus poemas, “*A escrivainha*”, por exemplo. Vejamos.

“Mas era preciso guardar o pierrô. Quer dizer: quando meu pai ficou doente e eu estava me preparando pra ir num grande baile de carnaval. Minha tia dera um cetim – alface sublime e caríssimo. Eu mesmo desenhei um pierrô maravilhoso (...) Com o doente não fui ao baile nem pensei nisso, está claro (...) e o pierrô foi ficando ali, espetado no manequim (...). Mas no carnaval seguinte pude usar a aplaudidíssima vestimenta sem a menor associação de imagens. Meu pai estava de um lado, o pierrô de outro, bom, luminoso, raro de modelo.”

(Apud Elisa Angotti Kossovitch / Mário de Andrade/ Plural / p.80)

Sob seu olhar rebelde, Juca transforma não somente o texto, mas o universo festivo de datas comemorativas junto a pai, mãe, irmãos, tia e agregados. Encontramos neste conto, sem dúvida, o mesmo teor discursivo do Juca das outras

histórias de *Contos Novos*. A desenvoltura para tratar ao mesmo tempo do sério e do banal, fundindo-os no espaço das tensões entre realidade exterior e individualidade, é marca constante da modalização narrativa para focalizar o desajuste entre o meio (família) e a personagem. Mais uma vez estaremos analisando o modo singular com que a enunciação ficcional, em Mário de Andrade, dialetiza os vetores eufórico – disfórico para construir as peças de seu universo narrativo.

O conto se inicia de modo a ressaltar uma estranha conjugação entre luto e felicidade na evocação da figura paterna: “O nosso primeiro Natal de Família, depois da morte de meu pai acontecida cinco meses antes, foi de conseqüências decisivas para a felicidade familiar.” (p. 95)

É que a “natureza cinzenta” do pai ensombra possibilidade de um retrato límpido, leve, e acaba pairando como um fantasma na linguagem que o evoca. Não se trata apenas de um modo de ser desagradável que a personagem quer afastar de sua lembrança, reduzindo o pai ao “puro sangue dos desmancha – prazeres”, mas também de uma imagem cultivada pela família que, para Juca, se transforma numa “memória obstruente do morto”. A obrigação do luto, mais pesada que a própria ausência. Uma lembrança que se corporifica nos gestos diários da família.

É aí que entra a habilidade de Mário para lidar com o posicionamento de seu narrador – personagem, dotando o discurso narrativo de potencialidades singulares com sua modalização. É então que o peso do luto contrabalança com a malícia cruel de uma óptica capaz de dessacralizá-lo, esvaziando o significado dessa presença morta:

“Morreu meu pai, sentimos muito, etc.” (p.95)

Expressiva é essa construção sintática para falar da morte, em que o verbo é colocado logo no início do período, enfatizando o fato, como que o enterrando definitivamente, sem a possibilidade de uma qualquer atenuação, como por exemplo, a

da ante-posição do sujeito. E o procedimento discursivo continua, agora com a presença final do “etc”. Juca parece banalizar o fato ao inscrevê-lo nessa formulação sintética, e abreviada que o “etc” iconiza de modo exemplar. É como se esse significante pudesse cortar, abruptamente, com o excesso de preocupação em torno da figura paterna, assumindo-se como um basta irônico ao prolongamento do insuportável. Essa espécie de humor amargo posto na linguagem não está propriamente realçando uma maneira cruel de lidar com o fato, mas sim está se propondo como uma “crueldade”, sadia em termos psicológicos, necessária para exorcizar a relação com o fato.

Desmistificar o caráter imemorial da memória cultivada é o que o narrador deseja e realiza com a ironia de sua linguagem.

Invertendo os papéis da relação entre vivo e morto, Juca joga com o humor ao transformar o morto em vítima de aborrecimento, como se ele, sim, é que sofresse o peso de uma chateação sem fim: “me via a ponto de aborrecer o bom morto”.

Enquanto trajetória da personagem, esse modo desviado ou rebelde também se realiza. Assim, a sequência do conto irá apontar uma ação que detonou toda uma mudança de situação no *status quo* familiar, propiciando também o desenvolvimento da narrativa. É o personagem que a anuncia: “foi decerto por isto que me nasceu esta sim, espontaneamente, a idéia de fazer uma das minhas chamadas loucuras “. ^{II} (p.96)

A auto – focalização, como já vimos em outros contos, é uma estratégia discursiva que comporta uma dupla visão para falar de si mesmo: a de fora (a dos outros como o vêem) e a do próprio sujeito. E de tal forma a voz dos outros está incorporada na personagem, que a sua fala acaba revelando essa sobreposição, anulando a distância entre afastamento e proximidade: “E me deixaram fazer tudo, porque eu era doido, coitado” (p.96).

Mas na ficção de Mário de Andrade, conforme temos abordado neste trabalho, a personalidade mais intimista e a criticidade irônica com que esse olhar é tingido pelo humor coexistem enquanto impulsos complementares; falar de si mesmo e falar do outro, ambos, passionalidade e distância crítica, seriedade e espirotuosidade.

Assim, por exemplo, eis como a personagem descreve a ceia de Natal familiar: “Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo” (p.96). Note-se como o narrador iguala tudo nesse nível reles, colocando inclusive o pai, transformado em coisa (banal) para ser deglutida assim como as castanhas e outras frutas-clichês da celebração tradicional, comidas por hábito, não por prazer.

Justamente para provocar ou perturbar a estabilidade dessas convenções é que a escrita ficcional se arma de artifícios em sua enunciação. Um deles, por exemplo, é a sintaxe popular habilmente manipulada por Mário e posta no relato a ser conduzido pelo narrador-personagem. Trata-se daquela sintaxe brasileira, apoiada numa gramática própria, cujo uso nosso autor modernista incentivou fora e dentro dos textos literários, independentemente da aprovação da *intelligentsia* cultural.

Após a sugestão feita pela personagem de comerem peru de Natal, a reação é irreversível: “– Bom, no Natal, quero comer meu peru.” (p.97)

A fala dialogada coloca em evidência aquela mesma rebeldia ou modo pessoal de ser que o discurso indireto também revela, só que com outros meios. No fundo, o que a narrativa realça é a afirmação de uma individualidade se recortando com voz e vontade próprias, fazendo vingar seus valores em oposição aos valores dominantes, instituídos por um regime familiar opressor. É em defesa de princípios mais espontâneos, menos rigorosos, que a personagem principal de “O peru de Natal” se ergue com suas “loucuras”.

Felicidade, honestidade, ausência de brigas, modéstia de recursos inscrevem-se numa atmosfera de falsa tranquilidade, aos olhos da personagem, porque em essência não aplacam as diferenças nem atendem às necessidades mais impulsivas e legítimas. São princípios de uma ética burguesa que é preciso desmascarar.

Dentro desse quadro, o pai desponta como algo negativo, porque reforçador da mediocridade ou estreiteza de horizontes. Novamente a caracterização construída pela linguagem é fundamental para mimetizar a conjunção do certo com o errado, do sério com o banal.

Eis como é descrito o pai: um “ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre”. (p.95). Interessante notar a referência ao lirismo que, num autor como Mário de Andrade, teve um lugar de destaque em seu projeto estético. Entretanto, o “lirismo” de que fala a personagem ao caracterizar o pai assume nesse contexto narrativo, uma significação específica: a natureza antilírica ou nada lírica do pai corresponde à falta de sensibilidade afetiva ou ausência de sentimentos, substituída por um excesso de zelo e rigor nos costumes. Atente-se, também, para as antíteses que reproduzem a própria impossibilidade ou o desajuste na convivência com esse ser esquivo: exemplar, mas inábil, que se conforta ou se “acolchoa” com a própria mediocridade.

Entretanto, se a personagem faz questão de apontar esse modo certo-errado inerente à figura paterna, em relação a si mesmo ele também não oculta a sua natureza desviada, aloucada, o modo “errado” de se conduzir perante a família. Enfim, a crítica ao pai não funciona como disfarce ou ocultação de suas próprias fraquezas, ao contrário, o eu-narrador não poupa nem aos outros nem a si mesmo em seu relato.

À falta de lirismo do pai o narrador contrapõe um excesso de carinho que suas “três mães” (a mãe, a tia e a irmã) dispensavam à família, ao receberem

festivamente a parentada, sempre bem servida. No entanto, mais uma vez é importante perceber que a enunciação narrativa, em Mário, nunca pode ser lida sem se dar atenção à trama maliciosa de seus artifícios. Sendo assim, a repentina “ternura imensa “de que a personagem diz se ver tomada em relação às mulheres da casa^{III} não é absoluta e deve ser lida pelo avesso. É a afirmação como “as três mães que sempre me divinizaram a vida” (p.97) só pode adquirir seu sentido verdadeiro se posta em confronto com outras afirmações, presentes no jogo de contextualização. Se, como afirma o eu-narrador, aquilo se repetia sempre, “uma imundície de parentes já preparados pela tradição “, o trabalho insano das mulheres, o serviço cuidadoso da mãe para a devoragem do peru pelos outros, então o “divinizaram” é correlato, pelo avesso, de infernizaram.

O espaço divino em que a mãe (e as outras mulheres) pretende ou acredita colocar a família é, na verdade, um espaço infernal, porque eleger alguns em detrimento do apagamento dos outros, e é isso que Juca presencia com sua sensibilidade (lírica), e denuncia, com sua visão de narrador.

Denunciar o condicionamento do ritual de espera para comemorar o Natal é tão necessário, para o narrador, quanto provocar uma quebra na rotina doméstica.

O importante a ressaltar em relação aos contos de Mário, especialmente os que giram em torno da temática familiar, é a engenhosidade da escrita ficcional em colocar em tensão o disfórico e o eufórico como vetores da construção semântica.

Situação burlesca e seriedade dramática se interpenetram ao longo do tecido narrativo, enganando por vezes o leitor que, se espera ser encaminhado para um determinado desfecho ou desenvolvimento da trama, é traído pelo jogo ambíguo instaurado. É o que acontece no conto em questão. Se o leitor espera encontrar uma personagem encalhada (e intimidada) em seu drama familiar, está enganado. Na

verdade, o leitor se depara com um eu-narrador que prefere virar as páginas e passar por cima do fato, mas depois de enfrentá-lo com habilidade. O doloroso e desagradável da celebração se convertem num outro ritual – aquele inventado pela personagem para desmi(s)tificar a tradição. Ele é que servirá o peru, e a seu modo. Esse modo significa oferecer generosa e fartamente aos da casa (só aos da casa) o peru para que seja servido sem culpa nem luto. Sem convidados: “era um peru pra nós, cinco pessoas”(p.98)

Mas a interferência do jovem “doido” e rebelde acaba deixando sua marca no relato, o que contribui para amolecer a densidade da situação, carnavalizando ou burlando a seriedade: “Queria o papo recheado só com a farofa gorda (...)”(p.98). E a receita do preparo do peru, cuja fonte a personagem omite para a família (mas não para o leitor de seu relato), é mais uma de suas esquisitices que desconcerta a todos. Um desconcerto flagrado magistralmente por sua linguagem: “E ficaram logo naquele ar de incenso assoprado, se não seria tentação do Dianho aproveitar receita tão gostosa.” (p.98)

Se examinarmos “O peru de Natal” sob a ótica de seus acontecimentos familiares ocorridos na noite de Natal, admitiremos um referente empírico pré - textual (prototexto), daí podermos ignorar novamente a unidade ficcional de *Contos Novos*. Refiro-me à presença das mulheres tão bem delineadas pelo autor:

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 (...)

Quando que ela havia de imaginar, a pobre ! que aquele era o prato dela, da Mãe, da minha amiga maltratada, que sabia de Rose... (p.100)

A auto-textualidade de Mário de Andrade se encontra no entretecer das referências, conforme nos revela a passagem acima transcrita. Já sabemos quem é a Tia Velha e a prima que recebeu um beijo escondido (personagens que figuram em “*Vestida de Preto*”, conto já analisado).

A personagem Rose é motivo recorrente para solucionar os problemas amorosos e acabar com a solidão do jovem narrador, possibilitando o jogo intertextual dos contos. No plano da narrativa Rose preenche a brevidade da alegria e do amor. O esquema de Juca, por força de suas dificuldades amorosas (Maria não o amava em “*Vestida de Preto*”, era correr atrás de Rose, que, em *Frederico Paciência*, estava aparecendo num horizonte muito indeciso ainda. Em *O peru de Natal* Rose dera a receita para o cozimento do peru e o aguardava na madrugada para juntos beberem champanhe; neste conto, Rose já se tornara sua amante. O certo é que Rose aparece no momento de crise e, assim, transforma-se em figura emblemática cuja identificação se faz nas três narrativas de *Contos Novos* apontadas. Rose enreda-se no fio das histórias amorosas de Juca e torna-se um fenômeno de delicada discursividade e sutileza.

Certamente o momento mais intenso do conto, enquanto construção da trama, é a ceia de Natal, ou melhor, a nova ceia proporcionada pela personagem, totalmente distinta dos tradicionais jantares natalinos.

Momento epifânico, em que o explícito e o implícito, o presente e o ausente, o sagrado e o profano se conjugam de modo misterioso mas intenso. A concretude da comida e o engolir dos sentimentos são impulsos que não medem a sua intensidade. A perpetuação do luto e a perfeição do peru ; “A carne mansa, de um tecido muito tênue boioava fagueira entre os sabores das farofas e do presunto, de vez em quando ferida, inquietada e redesejada, pela intervenção mais violenta da ameixa preta e o estorvo petulante dos pedacinhos de noz.” (pp 100-1). Note-se como a descrição da

comida vai singularizando as componentes sensuais e apetitosas do “corpo” a ser digerido, dotando-o de uma *anima* que o faz existir por si mesmo: a carne, a farofa, a ameixa, as nozes, personificam-no em bate que travam entre si. Assim, a atmosfera criada em torno da comida acentua o prazer, um prazer duplo: o que é votado à refeição pelos que ceiam e o que vem do próprio alimento, gestado em seu corpo. Digamos que se cria uma curiosa relação pelo paradoxo: o apego à comida é uma forma de construir o desapego à imagem paterna.

Tal dualidade – prazer/desprazer – recebe uma configuração magistral pelo narrador quando este aproxima as duas realidades, o peru e o pai, colocando-as lado a lado:

“Mas papai sentado ali, gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade. E o peru, estava tão gostoso (...) Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai.” (p.101).

A “devoração” da imagem paterna e a afetividade reprimida pelo cotidiano explodem liricamente: o peru, simples prato natalino, transforma-se, no decorrer da narrativa, no elemento dinamizador das relações familiares, abafadas pela tirania do pai morto.

Na última sequência do conto após o momento epifânico do embate entre a refeição e o luto (dois “corpos” a serem digeridos), ocorre uma situação que o próprio narrador denomina de “felicidade gustativa”. A degustação do peru é mais forte que a imagem tirânica do pai. Mas, para que esse prazer surgisse foi preciso exteriorizar o que estava latente e teimava em reclamar uma corporificação verbal. É graças a uma tática “hipócrit[a] e polític[a]” da personagem que o pai ascende ao primeiro plano, “vencendo” “o peru por uns instantes: Juca elogia o pai e todos o seguem com comentários generosos à sua memória. É a partir disso que o prazer pela comida se faz



sem culpa, já sendo aplacada a “violência” com que a imagem do luto se impunha. Quanto ao pai, “a imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu.” (pp.101-2).

Com ou sem ironia, essa fala da personagem importa pelo grau de consciência em relação à superação do fantasma paterno, transformado em “inestorvável estrelinha do céu” e tornado inofensivo: “não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave.” (pp.102-3). Quanto ao peru, ele era “o único morto ali”, literalmente, já tendo sido enterradas as outras conotações negativas de morte. Por isso era possível comer com prazer, e mais que isso: tornava-se possível uma felicidade familiar intensa, não mais desperdiçada pela distribuição injusta e pelo desprazer.

Elisa Kossovitch utiliza a noção de seqüestro para comentar sobre essa estranha relação entre pai e filho ou sujeito e objeto envolvidos na trama enunciativa:

“Na escritura de Mário, efetua-se tal intercâmbio na noção de seqüestro, que assim opera em duplo registro. No enunciado, sujeito e objeto comutam-se como seqüestrador e seqüestrado. O narrador, identificado com o sujeito do enunciado, relaciona-se com o pai, objeto que seqüestra (assim como seqüestra paixões de outros), em “O peru de Natal”, contudo, porque ao mesmo tempo o julga, seqüestro, seqüestra o seqüestrador no final da luta com o peru-vencedor: a figura do pai vai “diminuindo”, até virar “estrelinha brilhante no céu”. O seqüestro mais contundente, porém, é do pai enquanto actante efetivo: objeto, é seqüestrado, pois os seus atos são descritos como encenação; nesta, o pai é mostrado como pseudo-actante (paciente, mudo, passivo), uma vez que dele apenas se conhece o que é dito pelo sujeito-narrador do enunciado.”

“*O Peru de Natal*” inscreve-se numa linguagem de contos que tem como alvo situações familiares vividas pelo protagonista (também narrador). Mas ao contrário

de outros contos (*"Vestida de Preto"*, *"Tempo da Camisolinha"*), nos quais a infância, em *"O Peru de Natal"* Juca nos revela suas memórias dos dezenove anos. Do ponto de vista do gênero, não seria incorreto afirmarmos que esses contos de cunho memorialístico corresponderiam ao que poderíamos chamar de "conto de aprendizagem", parafraseando a expressão "romance de aprendizagem" (*"Bioldungsroman"*) que caracteriza o gênero romanesco de origem alemã, cuja afinidade com a ficção de Mário de Andrade não pode ser negada. Uma aprendizagem, entretanto, à maneira "modernista" de Mário, que pouco conserva dos padrões originais do modelo romanesco tradicional.

O ato de reconstrução dos processos de produção dos textos "memorialísticos" de Juca parece-nos acenar para a interação leitor-autor, já que operamos transcodificações por meio dos dados fornecidos pela narrativa e por circunstâncias centradas no texto já estruturado, o que resulta numa simulação de sua construção. De acordo com Mary Kato (1985), "O texto-produto é visto como um conjunto de pegadas a serem utilizadas para recapitular as estratégias do autor e através delas chegar aos seus objetivos". (p.72). Tais "pegadas", no caso dos contos de Mário, são facilitadas, para nós, em virtude da autotextualidade (a que já nos referimos) criada entre as narrativas, o que possibilita o estabelecimento de uma trilha a ser seguida na leitura decodificadora.

Nesse sentido, os contos de Mário operam de modo a compor uma estrutura unitária da obra que o autor elabora. Devemos atentar para a especificidade dos procedimentos artísticos, desde logo, uma condição fundamental para evitar que a relação do autor com a narrativa seja dimensionada em termos de rudimentar projeção biografista. Dessa forma, preferimos situar Mário de Andrade no gênero biográfico denominado por Roland Barthes de *biografema*, por não se tratar de uma biografia



propriamente dita, de uma fotobiografia ou de um ensaio biográfico, mas de *biografemas ilustrados*, conforme comenta Eneida de Souza em “*Carta aos Mineiros*.” (1997).

Recolhendo as colocações de Barthes e as comentando, a autora elucida tal estratégia literária:

Biografemas, pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples “plural de encantos”. A vida não como destino ou epópeia, mas como texto romanesco, “um canto descontínuo de amabilidades”

(...) Em Roland Barthes por Roland Barthes, ele reuniu alguns autobiografemas, que chamou de anamneses: lembranças de infância fixadas como breves haicais: o defeito na louça de uma tigela; um morcego rechaçado pela família, armada de pinças; o canto do jardim onde se enterravam ninhadas indesejáveis de gatos; o sabor insonso de um café com leite claro (...) Tão fictícias umas como as outras, porque os biografemas pertencem ao campo do imaginário afetivo. (pp.9-10).

Enfim, é preciso saber lidar com o gênero biográfico para não incorrermos na ingenuidade das análises esquemáticas que reduzem o texto a um reflexo mimético de seu autor. Se o texto é romanesco, isto significa que os fragmentos, índices, corpos ou unidades biográficas que nele figuram “pertencem ao campo do imaginário afetivo” ou, por outras palavras, são ficções/projeções de uma vida transformada em linguagem. Melhor ainda: em signo artístico.

Pouco interessa constatar que Mário de Andrade nasceu na rua Aurora e freqüentou lugares que reaparecem em sua ficção; menos ainda saber que teve uma infância feliz em meio a irmãos, prima, primos, tios e toda sua “parentagem infinita, diz-que vinda de bandeirantes, que me importa!” (“*O peru de Natal*”, p.97).

O que realmente importa é observar que toda essa matéria ou pré-realidade (verdade?) recebe um novo estatuto (signico, narrativo) graças à perspectiva que a ficcionaliza. São muitos os *biografemas* encontrados na obra narrativa de Mário de Andrade, mas o que interessa ao crítico é examiná-los no contexto ficcional em que se encontram, pois é dentro dessa especificidade que eles se configuram como verdade.

É com esse olhar que devemos encarar *O peru de Natal* e os outros contos escritos em primeira pessoa: não é uma verdade que está por trás do texto a que buscamos, mas a verdade que vai despontando do contato com a própria linguagem. Esta sim, é edificadora de novas realidades, justamente por suas potencialidades construtivas no agenciamento dos sentidos e corporificação de imagens.

É graças a essa “verdade” corporificada pela linguagem que as particularidades psicológicas e socioculturais que presentificam na leitura da ficção narrativa. Cabe aqui lembrar o aspecto destacado por Coleridge, no tocante à relação do leitor com a obra ficcional: a “suspensão voluntária da descrença”, noção assim analisada por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988):

Trata-se de uma ação mediante a qual o leitor estabelece um pacto tácito com o texto, no sentido de não questionar a veracidade do que nele é dito; isso não quer dizer que o texto seja lido na esfera da pura alienação ou como radical exercício lúdico: se a leitura da ficção existe é também porque o leitor é capaz de, por seu intermédio, ter acesso a temas, idéias e valores que diretamente lhe interessam e favorecem o seu auto questionamento... (p. 55)

Mais do que tentar recolher os referentes autobiográficos na ficção de Mário de Andrade para senti-los em sua dramaticidade ou como um “peso morto” evocado pela memória (como a figura paterna, no conto em questão), o que nos cabe examinar é o espírito lúdico-lúcido do tecido narrativo para lidar com essa matéria A



maior evidência de que é esse jogo que importa, afinal, está na própria oscilação da dicção narrativa no trato com as figuras obsessivas do universo familiar e com o espaço real recordado/retratado.

Se em “Vestida de Preto” a família paira como uma realidade fantasmática, simultaneamente próxima (pelo peso de suas marcas na memória) e distante (pelo olhar crítico que a desmascara e desmitifica), e em “O Ladrão” o familiar é totalmente descartado em favor de uma cena urbana flagrada em sua natureza episódica e grotesca, em “O peru de Natal” retorna a presença do pai, porém “deglutida” alegoricamente pela focalização realizada pelo narrador, numa mescla de dor e prazer, seriedade e leveza; já em “Atrás da Catedral de Ruão”, de novo as obsessões familiares são retiradas de cena para que outras fixações sejam focalizadas, com malícia e sensualidade; por outro lado, em “O Tempo da Camisolinha”, como veremos, novamente o fantasma paterno comparece mas com outra forma de tratamento. Enfim, essa movimentação ou entrada e saída de cena dos dramas familiares, ao longo dos Contos Novos, é sinal de que não é propriamente o autobiográfico que importa e sim a montagem móvel, oscilante e lúdica que o (des) arma.



Notas:

1 – “Logo me ergui de novo. Não é como o meu irmão morreu e cuja morte até hoje me faz sofrer. meu pai, menos de uma semana depois da morte, fui a uma conferencia de Pujol sobre Machado de Assis, não quis perder a série que estava seguindo. O escândalo foi enorme na família, só mamãe creio me compreendeu porque aceitou tudo silenciosamente, sem dar mostras de sofrer o que eu fiz. Fui. Raciocinei forte que não era festa – festa, de fato não teria ainda gosto pra ir – era continuação de estudos e fui. Meu pai já estava arquivando numa memória clara. Sem ressentimentos, cheia de imensa gratidão, não, imensa estima pelo homem verdadeiro que ele foi.” É ainda MA quem escreve a Fernando Sabino, em 6-XII-1942: Até o enterro desilude. Não posso esquecer do momento em que, enterrado meu Pai, cheguei em casa de volta do cemitério. Foi a coisa mais... sim: mais desilusória desse mundo. Já estava muito fadigado de sofrer pra que o sofrimento me empolgasse e me tirasse o sentido normal da vida. Na verdade o que eu sentia era que estava no dia seguinte de um fato extra-cotidiano e que tudo estava continuando no seu terra-à-terra normal. Foi terrível a desilusão que senti. Queria continuar na “festa” do sofrimento, mas lágrimas, no mexe-mexe do enterro, papéis, gentes, e não havia mais nada” (MA/FS,p.60).²⁹

A influência do caráter paterno na personalidade de MA pode ser vislumbrada através da confissão deste a Murilo Miranda e Lúcio Rangel, em carta de 9.V.1936, recusando-se a fazer pedido em favor de ambos: “Nunca pedi pra mim. Só duas vezes pedi pra outros a ambas pra amigos íntimos: pedi uma vez pelo Di Cavalcanti pra Dona Olivia Guedes Penteado e Paulo Prado e pedi outra vez mais recente pelo Camargo Guarniere pra meu próprio irmão. As duas vezes sofri o que custa um crime, palavra - de- honra. E jamais me esquecerei. mas isso é outra anedota de minha vida que resumo: meu pai que principiou a vida aos 12

²⁹ KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade*, plural. Op. Cit.

anos varrendo uma tipografia e semi-analfabeto chegou a proprietário, negociante, especialista em alta matemática, falador de várias línguas, entendido de música, secretário particular de Presidente de província em Goiás, poeta, escritor (mediocre) e ganhando bom dinheiro, completamente *self-made man*, sem nunca ter pedido. Quando meu mano se formou em Direito, com 20 anos exatos, a carinha linda de criança que tinha (eu com 16 anos) meu pai pediu a um advogado célebre aqui, que aqui fizera o princípio da vida exclusivamente ajudado por meu avô que até casaca lhe emprestava, um lugarzinho no escritório para meu irmão, sem ganho, praticar. E recebeu recusa. Com um pouco de exagero: meu lar sempre feliz se transformou num verdadeiro inferno. Meu pai aprendeu a odiar e sofreu um amesquinamento que assombrou completamente, agora sem nenhum exagero, a nossa vida toda. Homem, eu creio que não se passou mais uma semana só que meu pai não desfilasse o caso todo na mesa de jantar, pra nós ouvirmos. “Vocês nunca me peçam nada pra ninguém”. “Morram mas não me peçam” etc. Essa a idéia que na minha imaginação, no meu corpo, na minha inexperiência que naqueles tempos de rapazolas ainda tinham, me marcou com ferro, com um ferimento ardente que jamais conseguiu acabar. Ainda sem exagero, juro a vocês que ainda hoje, essa recordação, recordação não: essa presença constante de fase e cão me queima, me envergonha, me espezinha, me dói insuportavelmente.” (MA/MM,p. 31).

Ver, ainda, o poema “A escravinha”, em *Losango Cáqui* (OC, II,p.119).

Meu pai com seu nariz judeu...

Eu vivia quase sem ruído.

Dumas Terrail Zola escondidas,

Se ele souber... meu pai? Meu Deus?

Duas pessoas num só terror.

Meus quatorze anos sorrateiros:

Leituras pobres, vícios feios,

Quanto passado sem valor!

Eu não vivi no meu país.

Zola Terrail Dumas franceses...

Que gramáticas portuguesas

Pro miserável de Paris!

Depois a Vida me ensinou

A vida. Meu pai morreu. Quando

Órfão me vi, chora-chorando

Minha miséria se acabou.

Anjo-da-Guarda, Solidão!

Zola voltou pra escrivadinha

Pôs esse gesto em minha mão?...

Não sei. (pp.170-172)³⁰

II – Tal frase da personagem Juca nos remete a uma outra de um poeta que Mário de Andrade admirava (Rimbaud) e, certamente, quer recuperar nessa evocação: “A história de uma de minhas loucuras”, contida em sua obra *Une saison en enfer* (1873). Convém lermos o que Mário comenta sobre o poeta francês:

“Em cada nova geração e as raças novas sem tirar as vestes já existentes sobre a escrava de Ararat sobre ela depunham os novos refinamentos do trajar. Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas.

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial nascido a 20 de Outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez de Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos...que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela esterogénea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, ingênua, sincera.

³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond. Op. Cit



A escrava do Ararat chama-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.” (p. 202).³¹

Delírios

II

Alquimia do verbo

A mim a história de uma de minhas loucuras.

Há muito tempo que eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis, eu achava ridículo as celebridades da pintura e da poesia modernas.

Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos.

Eu sonhava com cruzadas, viagens de descoberta cujas narrações jamais foram feitas, repúblicas sem histórias, guerras religiosas, sufocadas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e de continentes: eu acreditava em todos os encantamentos.

Inventei a cor das vogais! – *A* negro, *E* branco, *I* vermelho, *O* azul/ *U* verde.

³¹ ANDRADE, Mário de. *Obra completa* (Há uma gota de sangue em cada poema – primeiro andar – a escrava que não é Isaura).

São Paulo: Livraria Martins, 1980.

Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. eu me reservava sua tradução.

Foi, antes, simples estudo. Eu escrevi silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens (p.63-4) ³²

III – Ele sempre se dissera feliz, de uma “felicidade sem repouso”. “A própria dor é uma felicidade” – está no *Losango cáqui*. Feliz corria a vida na casa da Rua Lopes Chaves, sob a proteção da mãe, a quem adorava, e a tia Nhãnhã, que lhe tricotava pulôveres, cercado de sobrinhos com quem ria e brincava.

Lá se sentia em segurança, como num abrigo. Tinha casa, comida, roupa lavada e botões pregados. Entrava com parte das despesas. Era o homem da casa, voz ativa nos problemas domésticos, sempre consultado para decisões importantes. Dava opiniões e conselhos, intervinha na pequena comunidade com idéias que abriam possibilidade de evasão à rotina, como aparece no conto “O peru de Natal”. Era o louco querido, o “futurista”, capaz da audácia de quebrar a caretice da casa com quadros cubistas e móveis antigos, “fora de moda”; de dizer coisas inesperadas que os outros pensavam mas não tinham coragem de dizer. A alegria da casa.

³² RIMBAUD, Artur. *Uma temporada no inferno & iluminações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

Entretanto, a situação familiar não passava de um remanso enganoso a encobrir tumultos interiores, redemoinhos de origem profunda, conflitos que transpareciam na poesia e na correspondência.

O solteirão roído de inquietações era extremamente apegado à mãe. Lido em Freud, preocupava-se em analisar a significação desse laço afetivo. Mas fugia a uma interpretação literalmente edipiana, como se, no processo de auto - análise a que se entregava constantemente, não raro com extraordinária lucidez, temesse chegar a uma conclusão indesejável. Diz, por exemplo, num de seus contos auto-biográficos, “Vestida de Preto”, começado no Rio, em 1938; “... jamais sofri do complexo de Édipo. Toda a minha vida mamãe e eu fomos muito amigos, sem nada de amores perigosos”. (pp.86-7)³³

³³ CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade (Exílio no rio)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.



7 - PUREZA E IMPUREZA EM “FREDERICO PACIÊNCIA”

Estamos mais uma vez diante de um conto de cunho autobiográfico, ou melhor, no dizer de Barthes, de mais um “biografema” de Mário de Andrade.

Desta vez, o narrador-personagem, já conhecido do leitor de *Contos Novos*, revela suas inquietações diante de um relacionamento “impossível” com seu amigo de juventude, Frederico. As alegrias da juventude deixam de ser um festim para virarem um monstro solitário de dores. O que há de novo no contexto dessa história é a mostra de que o pecado triunfa diante das fraquezas humanas. Da metáfora de Deus só aproveita as lamentações e as conotações ligadas ao pecado e impurezas da carne. Juca confessa e re-escreve o espetáculo de amargura diante do amor “deformado”. Explica-se, mas as determinações do próprio destino são mais fortes e melhores que seus argumentos, uma vez que não consegue se desvencilhar das questões culturais e sociais que o dominam. O seu papel é renunciar ao amor e com tirania maltrata Frederico.

O retrato do envolvimento entre os dois adolescentes ganha densidade na medida em que tal focalização se faz pela própria personagem, narrador adulto que interpreta a complexidade da amizade entre ele e um garoto de quatorze anos. O propósito de compreender a experiência de sua adolescência é explicitado logo no início do conto.

O que procuraremos examinar em “Frederico Paciência” é a representação narrativa desse drama (a estranha forma de amor) levada a cabo pelo narrador já distanciado e a intensidade dos efeitos de sentido gerados por tal sondagem dramático-psicológica.

Há no conto um destinatário intratextual (explicitamente mencionado: Frederico Paciência), o que se denuncia, de modo inusitado, na frase inicial do conto:

“Frederico Paciência... Foi no ginásio...” (p. 104). A apresentação imediata da personagem seguida de reticências cria a impressão de um “diálogo” que se entreabre entre os dois, como se o amigo se presentificasse nesse momento memorizado pelo discurso. Além disso, o espaço ou a margem construída pela pontuação suspensa indicia a densidade (as marcas?) da relação evocada. Para que a confissão de Juca seja plenamente concretizada torna-se necessário que os códigos que estruturam a narrativa passem primeiro por uma organização temporal de ponto de vista. Para isso, o narrador se esforça usando a persuasão e estratégias argumentativas. Os fragmentos discursivos portadores de informações (objeto, tempo, espaço) são re-elaborados pelo Juca adulto, numa progressão linear e dinâmica. “Diante de uma amizade assim tão agressiva, não faltavam bocas de serpentes” (p. 114) e os comentários maliciosos com relação à amizade dos dois se prolongaram configurando, assim, sementes de expressões malfazejas que ecoaram por toda a vida da personagem e se refletem em seu relato.

O título da obra, ao apontar um referente específico, encaminha o texto para um processo digressivo em torno de uma personagem. Mas é sobretudo na descrição de hábitos e do *modus vivendi* de Frederico, bem como de seus traços físicos que a obsessão por sua figura concretiza-se, ganhando um papel de relevo na construção e na compreensão total da história.¹

A primeira afirmação que singulariza a personagem -: “Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa”. (p. 105) – sanciona para o narrador o caminho para uma tomada plena, absoluta do objeto de sua rememoração, já que dotado dessa iluminação máxima, “solar”, que o torna sedutor. A descrição prossegue, destacando os elementos singularizadores do amigo (olhos, boca, musculatura, “peitaria”, mãos, “cabelação”...) convergindo para a intrigante conclusão: “Não era beleza, era vitória”. (p. 105). Uma vitória que não está na própria personagem, mas nos



efeitos que sua figura provoca em seu relacionamento com os outros. Convém lembrarmos aqui um conceito colocado por Roland Barthes e que pode nos ajudar em nossas reflexões sobre o poder da ficção em seu jogo, com o real, especialmente porque mediatizado pelo funcionamento estético da linguagem. Em o *Rumor da Língua* (1988), o crítico francês fala sobre “o efeito de real”, noção-chave para os estudos literários e que tem íntima conexão com a verossimilhança. O que importa, na linguagem literária, ficcional, não são as coisas em si mesmas, representadas por um saber que pretende devolvê-las exatamente como são, mas os efeitos ou ressonâncias do real apreendidos por quem sabe filtrá-lo com outra “verdade”, tão ou mais verossímil quanto aquela que está nas próprias coisas. Ora, é justamente o olhar encantado para o amigo, é o admirar “lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência” (p. 96), que faz com que este seja menos uma realidade e muito mais uma ficção, um “efeito do real” elaborado pela linguagem. Se há uma adesão incondicional (e apaixonada) aos traços reais ou concretos do amigo, tais imperativos realistas passam pelo filtro de uma linguagem que também se eclipsa e se encarta com o objeto retratado, deformando o seu realismo. Noutros termos: a exatidão do referente se embaça diante da força com que ele cai nas malhas da linguagem. Ou, no dizer de R.Barthes: “A representação pura e simples do real; e o relato nu daquilo que é (ou que foi) aparece assim como uma resistência ao sentido (...)” (1988, pp.134-135).

A mescla entre realidade e ficção está, aliás, no processo de projeção criado pelo narrador entre ele e o outro: “Quis ser ele, ser dele, me confundi naquele esplendor, e ficamos amigos”. (p.106)

É importante ressaltarmos, mais uma vez, que, embora o autor seja a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo (ainda mais numa ficção “autobiográfica”...), não é nossa intenção sufocar o autor com enfoques biográficos, pois

podemos observar que, na concepção de sua história, Mário de Andrade nos responde numa medida cautelosa sobre sua atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético: “Estou lutando desde o princípio destas explicações sobre a desagregação da nossa amizade, contra uma razão que me pareceu inventada enquanto escrevia, para sutilizar psicologicamente o conto.” (p. 121).

Ora, essa “luta” a que o narrador se refere corresponde, afinal, à difícil passagem do real à linguagem, espaço este caracterizado por uma invenção que pode não dar conta dos fatos verdadeiros, porque voltada a outras sutilezas. Tal luta pode se tornar mais custosa por causa da delicadeza da matéria real^{II}, caso seja tratada como tal, o que resultaria numa exposição também delicada de quem a viveu. Daí que “sutilizar psicologicamente o conto” pode parecer uma saída para o narrador que, no entanto, não resiste à tentação de se deter nas explicações confessionais, sejam comprometedoras ou não:

“E foi esse o maior bem que guardo de Frederico Paciência, porque uma parte enorme do que de bom e de útil tenho sido vem daquela alma que precisei me dar, pra que pudéssemos nos amar com franqueza.” (p. 110)

A legibilidade e coerência do texto, facilitadas pelas marcas de enunciação, se processam de par com os dados armazenados na memória de Juca que ele vai exteriorizando. Para tanto, condensa e filtra informações a fim de que possa operar bem numa atitude interpretativa e avaliativa.

É interessante notar que nessa operação o discurso narrativo vai recuperando diferentes estados anímicos do eu-que-se-rememora, desde reflexões breves e serenas até rasgos de ira e descontrole, passando por notações hesitantes:

“Foram quinze minutos dos mais sublimes de minha vida.”. (p. 108)

E de repente, num gesto brusco, arrebentei o volume em dois. Dei metade para meu amigo e principiei rasgando miudinho, folha por folha, a minha parte. (p. 113).

“Talvez houvesse, havia um pouco de piedade.” (p. 107).

E algumas vezes, a autodeterminação, a firmeza: “Eu não. Não falei nada, não fiz nada, fiquei firme.” (p. 114)

Essa oscilação e diversidade na tonalidade dos registros psíquicos funciona como uma força centrípeta de recomposição de informações. Juca usa signos específicos quando quer mostrar a emergência de fragmentos descritivos, numa auto-referencialidade:

Veio aquele prazer de me transportar pra dentro do romance, e tudo foi se realizando num romance de bom-senso discreto, pra que a mentira não transparecesse, e onde a coisa mais bonita era minha alma. (p. 109)

É curioso como a exposição de si mesmo não recua diante das contradições ou oscilações, próprias da natureza adolescente e da dualidade vivida pela personagem:

Uns dias quase o odiei. Me bateu clara a intenção de acabar com aquela “infância”. Mas tudo estava tão bom. (p. 108).

Desse modo, a viagem interior que Juca empreende surge como pretexto de sua adoração pelo amigo. Observamos que Juca conduz o leitor para recantos onde a motivação para seus artifícios narrativos soam de forma ingênua, pois o recurso da autofocalização não se furta a expor responsabilidades subjetivas que o levam a agir de modo cruel: “Fiquei de pensar e, dialogando com as aspirações dele, pra não ficar atrás, meio que menti. Acabei mentindo duma vez.” (p. 109)

A carga psicológica e os sentimentos de admiração que movem o eu-narrador para se aproximar de Frederico criam tensões que vão registrando e comprovando quantos “momentos perigosos” Juca terá que enfrentar. De acordo com Anatol Rosenfeld (1969), na reconstrução da realidade psíquica e social, o narrador procurará não esconder nada, indo até o desmascaramento das dissimulações que obscurecem essa realidade contraditória. (p. 190). Momento exemplar desse desmascaramento é a situação de enfrentamento dos dois amigos, no recreio, quando decidem se encarar, após o empréstimo do livro “proibido” e sua devolução. A importância do olhar é fundamental num contexto em que a dissimulação se concretiza como mensagem, tornando-se decodificável mesmo para quem quer abaixar os olhos e simular nada ver. O que se torna (e) vidente é o profundo sentimento que une os dois amigos, ainda que feito da natureza dúplice de pureza e impureza:

“Paramos frente a frente. Ele abaixou os olhos, mas logo os ergueu com esforço. Meu Deus! Por que não fala! O olho, o procuro nos olhos, lhe devorando os olhos internados, mas o olho com tal ansiedade, com toda a perfeição do ser, implorando me tornar sincero, verdadeiro, digníssimo, que Frederico Paciência é que pecou. Baixou os olhos outra vez, tirando de nós dois qualquer exatidão.” (p. 112)

Nos códigos que mapeiam o relacionamento entre os dois meninos reconhecemos atitudes que estabelecem pactos de amizade. Fora das zangas e do passionalismo, Juca tem momentos lúdicos com o amigo. Os dois se divertem, por exemplo, quando Juca mostra a Frederico suas leituras indecentes. É num desses momentos que a narrativa mostra a verdadeira cara da adolescência, com suas dúvidas, tristezas e maledicências. Juca faz o jogo da provocação, bem criativo, característico dos rapazes de 14 anos:

Era uma 'História de Prostituição na Antiguidade', dessas edições clandestinas portuguesas que havia muito naquela época. E heróico, embora sempre horrorizado, passei o livro a ele. Folheou, examinou os títulos do índice, ficou olhando muito o desenho da capa. Depois me deu o livro.

___ Tome cuidado com os padres.

___ Ah, está dentro da pasta, eles não vêem.

___ E se examinarem as pastas.

___ Pois se examinarem acham! (p. 110).

Procedendo a uma leitura transfrásica da narrativa, podemos recolher numerosos elementos disseminados ao longo de sua construção: comentários maliciosos, lutas com o ofensor, amarguras, comoção envergonhada, saudade do bem, simpatia deslumbrada, ânsia de imitar, curiosidade perversa, tristeza feliz, espanto formidável, indizível alvoroço – sensação e gestos estruturadores de uma semântica do amor. Mesmo contraditórios e, por vezes, sem uma conexão aparente, esses elementos são perpassados por uma lógica e esse *texto* passa então a funcionar como uma macroestrutura. O discurso que emana de Juca lhe possibilita ir construindo a compreensão de um comportamento que tem sua história: a agonia da amizade. À exposição de suas atitudes mais extravasadas alinha-se a emergência de uma “fala”. Entendemos então o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma posição.

Em nível diegético, após a separação entre Juca e seu amigo ocorre a morte do pai de Frederico, realidade trágica que leva os dois jovens a retomarem a amizade. A reaproximação das duas personagens é discutida pelo próprio narrador que acentua a ambigüidade contida nesse reencontro e reforçando, assim, o caráter dubio que sempre alimentou a amizade. Diz Juca: “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.” (pp. 125-6). Considerando esta passagem do conto de Mário, Ivone Daré (1999) comenta o significado das metáforas utilizadas pelo narrador-personagem:

A figura do pai morto impede o beijo, e a lei se sobrepõe soberana até o presente da enunciação, em que Juca torna a reprimir, na letra, o desejo. Nomeando-o “lodo”, aceita as máscaras sociais e morais e a elas adere – na metáfora da “florada”. Assim instala a irresolução ambivalente. Lodo/florada são/não são equivalentes: “(...) (pp 213-214)

Diferentemente de nossa perspectiva, porém, a autora estabelece relações discutíveis entre a personagem Juca e o autor Mário de Andrade, forçando interpretações para justificar sua abordagem apoiada na correspondência do escritor modernista: “Juca e Mário de Andrade se encontram como semelhantes. A Juca importa o par florada / lama na escolha de seu destino pessoal; a Mário de Andrade interessa pensá-lo tanto nas escolhas pessoais quanto na correspondência do autor (...) (p. 214).

Mais interessante que enveredar pelo caminho perigoso dessa identificação Juca-Mário é perceber a riqueza de soluções estéticas que a narrativa vai propondo em seu fazer para focalizar essa amizade movida pelo duplo impulso de vida x morte, perda x reencontro. Assim, ao descrever o momento em que se reencontram, após a morte do pai de Frederico, novamente o olhar é trabalhado como imagem pelo narrador: “E quando os nossos olhos se encontraram, quase assustei porque Frederico Paciência me olhava, também como eu estava, com olhos de desespero, inteiramente confessado.” (p.125). Recupera-se, aqui, aquele motivo da “confissão” ou revelação de uma mensagem graças à “fala” do olhar, já analisado pouco atrás neste trabalho. E, assim como em “*O peru de Natal*”, embora com outra situação narrativa, “a imagem do morto se interpõe com uma presença enorme, recente por demais, dominadora.” (p.125).



Dominação que, tanto neste como no outro conto citado, representa a censura ou o poder acusatório, proibitivo, contido na figura paterna. Só que, como vimos na análise de “O peru de Natal”, o luto é driblado pela autodeterminação da personagem em converter a imagem de morte (e do morto) em apetite pela vida, em degustação prazerosa da harmonia e espontaneidade familiares. Já em “Frederico Paciência” não há como reverter a imagem da perda, porque ela não está ligada apenas à morte do pai do amigo e sim à morte da própria amizade: “Talvez nós não pudéssemos naquele instante vencer a fatalidade em que já estávamos, o morto é que venceu.” (p. 125).

Uma ruptura maior deu-se quando Frederico foi morar no Rio de Janeiro e, por fim, perde a mãe. Interessante notar que essa ruptura da amizade, portanto temática, ganha uma correspondente formal, na medida em que se dá um corte na própria narrativa. Repentina e diretamente o discurso aponta o meio de operação formal a que ficou reduzida a amizade:

Cartas. Cartas carinhosíssimas fingindo amizade eterna. Em mim despertava o interesse das coisas literárias: fazia literatura em cartas. (...) Cartas muito pouco interessantes. (...) Sim: tenho certeza que a ele também aporrinhava o que eu dizia. As cartas se espaçavam.” (p. 127)

A amizade, que já se esvaíra pela distância, caminha para uma reflexão aleatória em que juntar os pedaços em nada contribui para que as passagens maravilhosas vividas pelos dois possam ser revividas.

O interesse epistolar de Juca, não se dá para reforçar a amizade, ao contrário; a hipótese das cartas minará de vez a amizade. O que sustenta as cartas é o apego às “coisas literárias” e a prática de uma linguagem capaz de as exercitar.

Espaçamento das cartas, espaçamento da amizade. Mas não o seu esquecimento, caso contrário a figura do amigo não estaria tão presente nessa evocação



corporificada pelo relato que o conto propicia. Pensar no amigo e transformá-lo em linguagem é um gesto que comporta a inevitável dialética entre aproximação e distância, presença e ausência. Enfim, é algo que se assemelha muito ao que Roland Barthes observa em relação à “carta de amor”, em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*:

O que quer dizer “pensar em alguém”? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento a vida é impossível) e despertar freqüentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas te trazem para meu discurso. “Pensar em você” não quer dizer nada mais que essa metonímia. Porque em si, esse pensamento é vazio: eu não te penso; simplesmente te faço voltar (na mesma proporção que te esqueço). É essa forma (esse ritmo) que chamo de “pensamento”: nada tenho para te dizer, a não ser esse nada, é para você que digo. (1977, p. 32)

É essa ficção, tramada por um discurso que vai tecendo esquecimento e lembrança, que sustenta a relação amorosa, lhe dá corpo, apesar do vazio real. A carta: o elemento literário focalizado em si mesmo remete para o mundo do real. Aqui, o *efeito de real* se transmuta em realidade propriamente dita: aquela em que as práticas ficcionais ganham um corte. A re-utilização dos horizontes do texto se esfacelam:

Cartas não guardadas que ficam por aí, tomando lugar, depois jogadas fora pela criada, na limpeza. Cartas violentamente reclamadas, por causa da discussão com a criadinha, discussões conscientemente provocadas porque a criadinha era gorda. Cartas muito pouco interessantes (...) As cartas se espaçavam. (p. 127-8).

Do ponto de vista da construção narrativa (o que significa considerar também o sentido estético), o final do conto causa no leitor uma perturbação.

Parece-nos que o conto deveria terminar, de fato, após a observação conclusiva do narrador – “A imagem dele foi se afastando, se afastando, até se fixar no que deixo aqui. “(p. 129) – pois o que vem a seguir é uma espécie de emenda ou um desfecho deslocado, como se reiniciando a rememoração para focalizar uma cena que teria ficado esquecida e é então recuperada pelo personagem-narrador: “Me lembro que uma feita (...)”. Entretanto esse epílogo desconcertado, digamos assim, deixa de sê-lo por dois motivos: primeiro, por causa da operação metalingüística realizada pelo narrador, registrando sua consciência quanto a esse deslocamento, segundo, porque o final acaba por revelar um curioso jogo verbal em torno do nome da personagem Frederico, sugerindo detalhes que vêm enriquecer a interpretação 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 para falar alguma coisa, eu soltara:

— Paciência, Rico.

— Paciência me chamo eu! (p. 129)

O que surpreende o leitor, mais do que o trocadilho sem intenção que o narrador acaba propiciando, é a força da autocritica com que ele burla do efeito literário. Simulando negar este ou a ele não dar importância, como afirma, essa estratégia faz aflorar aquilo mesmo que recusa ou oculta. O “desde o princípio que estou com ele para contar, mas não achei canto adequado” (p.129) revela o quanto esse pequeno (e hilariante) detalhe do sobrenome do amigo tem sua importância para a construção dos sentidos desse texto. Se quiséssemos retomar aqui o conceito de “motivo livre”, já comentado, poderíamos dizer que mais uma vez essa “liberdade” é engenhosamente incorporada à construção da trama artística, como propunha Tomachevski. O não intencional é, na verdade, profundamente motivado; não há, afinal, esquecimento ou

não-saber onde colocar o episódio, pois o seu “canto” já estava reservado desde o início do conto; isto o autor já sabia. Mas o jogo da ficção não se contenta com a lógica pre-montada, precisa desmontá-la, desarranjá-la, simulando desconcerto:

“Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra ‘paciência’ sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita.”
(p. 129).

Eis aqui uma definição magistral de ficção: alegoria em meio à qual o real não está resolvido, nem superado, mas sim existe como uma “assombração insatisfeita”, um mal-estar que somente a linguagem com seu poder inventivo pode tornar menos penosa. É graças ao “mal-estavelmente” que a paciência deixa de ser um estado passivo e resignado; é graças à força da ficção narrativa que a realidade, apesar de “queima[r]” feito uma caçoada; transforma-se numa aprendizagem.

Não é por acaso que essa dor ou mal-estar que Juca diz sentir, mais do que se relacionar ao “amor” da amizade, relaciona-se com a própria personagem, com o seu modo de ser, com uma “paciência” que não é a que está no nome de Frederico mas na interioridade de Juca.

Muitos críticos acham que Juca é a consciência autoral de Mário de Andrade. É certo que Mário analisa sua vida para vários amigos e, com discrição responde em cartas a questões subjetivas sem dar muita importância a comentários maldosos e confessa suas fraquezas, físicas e emocionais^{III}. Em um trecho de uma carta para Manuel Bandeira (1958) esclarece sobre fofocas a seu respeito:

Não é bem seqüestro porque jamais nós deixamos de nos falar o que é essencial. De que vale o resto desprezível?

Que que adianta ele a não ser que a gente alimente um conceito tão sentimental de amizade a ponto de definir como

conhecimento integral? Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. (p. 285)

Portanto, o material narrativo de “Frederico Paciência” pode sugerir uma possível ponte a ser construída entre o texto literário e esse outro “texto” em que Mário de Andrade figura como personagem principal. Mas, cabe ressaltar novamente, não é esse paradigma de crítica (espelhamento entre vida e arte) que buscamos seguir aqui, ainda que muitos críticos de Mário tracem esse caminho.

É muito rica a dinâmica narrativa de Frederico Paciência para que ela seja reduzida à dimensão autobiográfica no que respeita à componente de homossexualidade, por exemplo.

“Frederico Paciência” é um conto que dialoga com vários outros da coletânea *Contos novos*. Se a leitura da narrativa for entendida como uma gradual reconstrução do universo de uma personagem escolhida pelo autor para figurar em diversas histórias, estaremos habilitados para entender as propriedades intrínsecas e coordenadas para a codificação das narrativas de *Contos Novos*. No conto em análise, várias passagens nos remetem a uma leitura intratextual, em busca das correspondências. Assim:

Em família era silenciosamente considerado um caso perdido, só porque meus manos eram muito bonzinhos e eu estourado, e enquanto eles tiravam distinções no colégio, eu tomava bombas. (p. 106).

O motivo recorrente da ovelha perdida (ser de exceção) a estragar a família aparece, por exemplo, também em “Peru de Natal”.

Conforme observou Ivone Rabello (1999), o motivo do livro mostrado a Frederico tem dois papéis: insinuar o caráter “abortivo” do texto, segundo o narrador o qualifica, e instigar o desejo do amigo pra acabar com “aquela amizade besta” e “aquela

infância” de Frederico, nas expressões do narrador. Assim, “o desejo reprimido retorna ao mesmo objeto que se deslocava a serviço da censura e da sublimação.” (p.215)

Se analisarmos as técnicas narrativas aplicadas por Mário observamos que o que ele quer evidenciar é aquilo mesmo que forma o suporte textual de “Frederico Paciência”: a adolescência e suas inquietações, um campo de reflexão em que desponta outro importante aspecto temático: a amizade. Não podemos esquecer que é, aliás, às amizades que Mário dedicou quase toda a sua vida. Amizades ponderadas em cartas e equacionadas à luz das teorias literárias e sobre a condição *dialogica e pluridiscursiva* da linguagem. Suas cartas não ficaram imunes a atividades de valoração e comportamentos subjetivos do contador de história.

Mas, conforme vimos colocando neste trabalho, o trânsito entre a obra literária do escritor e sua correspondência epistolar não pode se dar como num espelhamento mimético, em que uma realidade fosse capaz de devolver a outra imediatamente. Desse modo, se Juca pode remeter o leitor ao autor Mário de Andrade, isso não nos autoriza a explicar suas atitudes de personagem em função das do autor. Se para esquecer Frederico Paciência Juca abraçou a literatura e fazia cartas, esse artifício tem uma explicação (melhor, uma motivação) interna ao próprio conto, justificando-se pela trama narrativa que envolve essa atitude. A fixação repentina de Juca par cartas é um “fato” narrativo, engendrado por uma situação ficcional, cuja correspondência com o fato real (Mário-autor-de-cartas) não é uma relação linear.

Se não se acreditar na autonomia da personagem ou sua libertação da dependência e identificação com o escritor, como iremos explicar os numerosos casos de escrita em que o próprio autor reconhece a “traição” de seus personagens, os quais acabam traçando seus destinos e se construindo como seres independentes e, muitas



vezes, contrários ao espírito que os projetou? Ouçamos o que diz o escritor Ernesto Sábato a esse respeito:

Os personagens surgem do coração do escritor, mas podem superá-lo em bondade, em sadismo, em generosidade, em avariza (...). Todos os personagens de um romance representam, de alguma maneira, seu criador. Mas todos, de alguma forma o traem (...). À medida que esses personagens de romance vão emanando do espírito de seu criador, vão se convertendo, por outro lado, em seres independentes; e o seu criador observa, com surpresa, suas atitudes, seus sentimentos, suas idéias. Atitudes, sentimentos e idéias que, de repente, chegam a ser exatamente o contrário do que o escritor tem ou sente normalmente: se é um espírito religioso verá, por exemplo, que algum de seus personagens é um ateu feroz; se é conhecido por sua bondade ou por sua generosidade, em algum outro destes personagens observará, de repente, atos da mais extrema maldade e as maiores mesquinharias. E, de fato ainda singular: não só experimentará surpresa como também uma espécie de disforme satisfação. (1982,p. 95)

Na realidade, a multiplicidade fértil das idéias de Mário de Andrade, corporificada em contos, ensaios, romances e poemas, pode ter sido sua gênese em missivas e outros textos pessoais do autor. Sabemos, por exemplo, que o autor de *Amar, verbo intransitivo* comentava para os amigos, outros escritores, sobre sua própria obra, explicando ou justificando as suas soluções estéticas. Falava das descrições fragmentárias e redutoras de seus personagens e do processo narrativo. No entanto, mais uma vez cabe afirmar que tal “explicação” não pode se antepor (e se sobrepor) à do leitor de seus textos; digamos que todos esses comentários de Mário existem como um “texto” outro que, se fosse tomado em si mesmo, aí sim mereceria análise.



Note-se que o progresso das personagens de Mário, em *Contos novos*, não se concretiza apenas em função de reflexões teóricas, porque estas acabam ganhando matizes ou se ficcionalizando no próprio processo dialógico da narrativa. Sendo assim, as inovações na gramática projetam-se em todos os contos analisados, mas adquirindo contornos específicos de acordo com as necessidades internas de cada conto.

Relevantes também são as tentativas para estabelecer relações de articulação entre as personagens de sua contística. Certo é que suas histórias ultrapassam o estágio das postulações apenas teóricas. As particularidades e o domínio de reflexões abundantes contribuem para revelar um autor “inspirado” e com fenômenos interativos brilhantes. Não se esgotam as ilustrações e sugestões que particularmente se disseminaram na dinâmica de suas amizades. Por isso, muitas vezes é com base em pressupostos que declaramos a dedicação dos atos e das falas de Mário aos amigos distantes. O que nos interessa, porém, é que é no discurso que Mário traça as características enunciativas de sua criação literária e apresenta os resultados da produção de seus textos. E se a obra de arte não é um objeto acabado mas sim uma estrutura disponível para diferentes leituras, conforme relata aos amigos, cabe justamente aos leitores esse caminho de re-construção permanente do texto literário, cuja diversidade de enfoques não existiria se fosse respeitada e seguida à risca essa “fala” documental exterior à obra.

A riqueza dos contos de Mário de Andrade se deve a essa inquietante ambigüidade entre distância e aproximação da matéria ficcional em relação à realidade que lhe dá origem. E o que importa, nessa ficção, é a estratégia manipuladora utilizada pelo escritor para jogar esteticamente com o biográfico de modo a perturbar (estagnar) sua função literal. É isto que nos cumpre perceber.



Voltando a “Frederico Paciência”: esse “biografema”, assim como outros de *Contos Novos*, como vimos, resulta da capacidade estratégica e dos efeitos precisos de um modo de narrar e, como diria Njgaard (citado por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988):

As conseqüências estritamente semânticas perseguem também uma eficácia perlocutória cujo destinatário primeiro e imediato é o narratário, ao qual pode substituir-se, pela mediação da leitura e numa posição como se intrusiva, o leitor real. Assim, a pragmática narrativa não se encerra nos limites estreitos da comunicação narrativa entre seres de papel. (Dicionário de teoria da narrativa, p.85)

Na história de vida de Juca e Frederico, a força dos estereótipos vence. Juca financia (com sentimentos descuidados) seu desassossego para afastar-se de vez do amigo. A insegurança de Juca predomina e Frederico, desolado, aceita fechar a cortina daquilo que poderia ser um destino comum: o amor dos dois. Os jovens só partilham um destino comum quando ambos estão sequiosos de ficções, mas no caso do conto, essa cumplicidade não se dá porque Frederico não investe nessa travessia feita de livros e cartas escritas. A verdade da razão é mais forte e mais poderosa do que as cartas de Juca, que se apoiam numa história de fantasia. A pretexto de sua fadiga pelo jogo mal engendrado de Juca, Frederico some de sua vida. Essa história tem um parentesco muito forte com *Belazarte*: foram infelizes para sempre. É como se a humanidade não conseguisse viver com um grande amor.



Notas:

I – O interesse do escritor pelo fenômeno da fluidez das fronteiras da sexualidade se manifesta com nitidez no conto “Frederico Paciência”, que teve quatro elaboradas versões, a primeira de 1924 e a final em 1942. Esse conto (que figura entre os de conteúdo autobiográfico citado por Gilda de Mello e Souza) mostra as flutuações da amizade de dois colegas: o narrador Juca, feio e fraco, e Frederico, lindo (“mais que beleza era vitória”), saudável, musculoso, perfeito física e moralmente. Os mutáveis limites entre a amizade e um afeto que já é amor nascente estão ali traçados com aguda sensibilidade, através de avanços e recuos, temores, angústias, carícias, um beijo que acontece, os dois “a brincar com fogo”, sentindo-se à beira da consumação mas se contendo a tempo. Muito trabalhado, esse conto é de uma notável harmonia estrutural. Em 1942, o autor escreve a Fernando Sabino que terminou “um conto difícil”, no qual estuda “o que há de frágil e misturado nas grandes amizades na rapazice”. Mais tarde acrescenta: “Não me animo a lhe mandar o conto que durou vinte anos quase se fazendo. Não desejo que ele seja lido em separado por causa da delicadeza do assunto”.

Ao citar *O Atenen*, de Raul Pompéia, num ensaio de 1941 (ano anterior ao da redação final do conto), como que estabelece um confronto com sua própria maneira de tratar do tema da amizade-quase-amor entre adolescentes. Seu tom é nimbado de delicadeza. Considera sublime, tanto quanto perturbador, aquele sentimento juvenil. Por isso lhe desagrade na ficção de Pompéia um impulso vulgar de vingança contra o Colégio Abilio, inspirador de uma caricatura sarcástica da vida



psicológica dos internos. Em *O Ateneu*, as amizades dos garotos são tratadas com tintas naturalistas: o protagonista Sérgio, tímido e fraco, sente no “contato com os machos” brutais do colégio a ausência de “ternura acariciante”. Mário acusa em Pompeia uma falta de afeição e sensibilidade, que o leva a descrever interesses sexuais explícitos, “casos de homossexualidade”; censura-o por não entender o que seja um sentimento de amizade entre meninos. Especula: “É possível que ele (Pompéia) arrastasse consigo algum segredo mau, uma tara, uma desgraça íntima, que jamais teve força para aceitar lealmente e converter a elemento de luta e de realização pessoal”. Em contraste, cita o tratamento dado no segundo romance da *Tragédia burguesa*, de Octavio de Faria, a um caso de homossexualidade de adolescentes.

Tanta importância dava a esse conto “Frederico Paciência” que, enquanto o mantinha na gaveta, resolveu, com pena do desperdício, incorporar um trecho dele ao romance que começara a escrever no apartamento da rua Santo Amaro, *Quatro pessoas*. Depois, é o romance que fica inacabado, e ele devolve o trecho extraído ao conto. O tema da amizade, que o preocupa, é comum aos dois. No romance, o personagem Carlos (forte, saudável, íntegro também moralmente) corresponde a Frederico Paciência, enquanto João (fraqueza, insegurança) equivale ao Juca do conto. Mas é eliminado um elemento psicológico importante: a existência, no passado, de uma amizade amorosa entre Carlos e João, só permanecendo, no presente, certa “impaciência” do primeiro com o



segundo, uma vingança deste em relação ao amigo, cuja mulher quer possuir, “femeeiro” que é.³⁴

II - Em 1942, Mário de Andrade comenta com Fernando Sabino que terminara um conto “difícil”, um tal de “Frederico Paciência”; sobre o qual há “de frágil e misturado nas grandes amizades de rapazice”. (Mário de Andrade, *Cartas a um jovem escritor*, Rio de Janeiro, Record, 1981, pp.53 e 54, carta de 06.08.1942).

Afirma que não deseja que o conto seja lido em separado, “por causa da delicadeza do assunto”. (Apud Moacir Werneck de Castro, *Mário de Andrade. Exílio no Rio*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p.95). (RABELLO, Ivone Daré, *A caminho do encontro: uma leitura de Contos Novos*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.35)

III – Nesse sentido, leia-se esta carta a Manuel Bandeira:

S. Paulo, 10-X-926

Manu, estou escrevendo pra você e esta é a primeira carta de verdade que escrevo depois de creio que já um mês. Neste momento de agora estou me sentindo bem disposto porém por enquanto inda levo em geral uma vida sem vontade cheia de dores, de sustos e sobretudo de irritações. Tive a péssima idéia de fazer a minha operação com injeção raquidiana e a diaba não é que me esculhambou duma vez com o sistema

³⁴ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989, pp. 95-6.

nervoso! Esculhambou. Passo as noites quase não dormindo nada e os dias inquietos cansado e sem possibilidade nenhuma pro menor trabalho intelectual. Dou umas aulas completamente bestas que é dinheiro roubado das alunas, porém careço refazer as minhas finanças completamente desnorteadas. Creio que sem menos de dois meses não reprincipio a vida financeira normal, uma merda! Quanto à vida de mim inteirinho, creio mesmo que só com as férias e uns quarentas dias de fazenda é que me retomarei inteiramente do deserto vizinho da morte em que vim parar. Afinal, a minha operação não foi de morte, foram umas filhas-da... de hemorróidas que careci tirar da noite pro dia porque não agüentava mais viver sem gosto. O diabo é que vivo sempre numa fadiga intelectual e numa neurastenia prontinha pra desabrochar com a primeira chuva. Não matutei nisso, fui também um poucadinho enganado sobre o que tinha de sofrer e o tempo que tinha de gastar deitado e fiz chover. A florada veio forte talvez como nunca veio. Estou uma ruína inda mais ruína porque sou muito discreto e não mostro para ninguém o que estou sentindo de formas que inda mais sofro por dentro e só. E ainda por cima dores físicas quotidianas e de todo instante e uma colite que surgiu e uma cicatrização lentíssima talvez por causa de sífilis que se imagina que devo ter, corpo escravo das misérias num espírito deserto. (...) (pp. 188-9)³⁵

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Op. Cit.



8 - CORTES E PERDAS NO “TEMPO DA CAMISOLINHA”

Para o último conto do livro *Contos Novos*, Mário reservou novamente Juca como narrador, recuperando a narrativa em primeira pessoa. Aqui os acontecimentos são justapostos com esmero e adequação a uma fala infantil, mesmo que repassada pela consciência adulta. Há um reencontro profundo com a família. E, como se fechasse um círculo que começou com “*Vestida de Preto*”, o narrador continua o jogo verbal, a maquinar seus códigos de linguagem, alimentando seu discurso com um modo singular de narrar, no qual as obsessões do universo familiar armam suas teias. Nada escapa à criança em viagem com seus pais e irmão Totó a uma praia de Santos.

É preciso, porém, ressaltar mais uma vez. Essa “autobiografia” que se insinua na ficção de Mário de Andrade não deve iludir o leitor. Por maior carga de pessoalidade e confessionalismo que possa existir na narrativa, trata-se antes de tudo de uma realidade ficcionalizada, o que significa considerar as malhas mediadoras da linguagem, espaço em que é traída ou fica aprisionada a pretensa transparência.

Tempo da camisolinha é o quarto conto escrito pelo mesmo narrador-personagem (Juca) que, assim como em “*Vestida de Preto*,” “*O peru de Natal*” e “*Frederico Paciência*”, revela ao leitor aspectos de um passado a ser vasculhado pela memória, a qual com insistência traz as marcas de uma vivência de forma avassaladora.

O início do conto nos introduz de imediato numa autofocalização do personagem-narrador marcada por traços disfóricos e já situando o tempo de moldura desse retrato: a primeira infância:

A feiúra dos cabelos cortados me fez mal. Não sei que noção prematura sordidez dos nossos atos, ou exatamente da vida, me veio nesta experiência da minha primeira infância. (p. 151).

Nessa cena inicial da narrativa a focalização parte da consciência que a criança tem de todas as emoções sentidas na peculiaridade de sua imagem dolorosamente vista no espelho sem os cachos de cabelo. O corte dos cabelos, símbolo da perda da inocência e passagem abrupta para outro tempo, provoca uma sensação perturbadora na personagem, só compreensível ou decodificável aos olhos do narrador adulto: “Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho, um medo medonho, e recomecei a chorar”. (p. 151). Todo o esforço do narrador se fará no sentido de se referir, tão objetivamente quanto possível, aos eventos e personagens que integram a história nesse momento da infância por ele recortado.

O primeiro momento do conto estará marcado por essa tristeza profunda e perplexa da personagem, provocada pelo *corte* com um passado que lhe fora subtraído: “E o meu passado se acabou pela primeira vez.” (p.154).

A partir de então a narrativa irá focalizar, em seu segundo momento, a partida da personagem com sua família para Santos, em viagem de férias.

Interessante como o enterro do passado ganha uma construção metonímica, fazendo-se por contigüidade em relação a um outro “enterro”: o dos cabelos. “Os cadáveres de meus cabelos guardados naquela caixa de sapatos: choro. Choro e recusa.” (p.154)

Se o mito bíblico de Sansão, aludido no corte dos cabelos, pode estar contido implicitamente em “*Tempo da camisolinha*,” a simbologia que dele deriva é aproveitada de outra maneira pela ficção modernista de Mário. Sua ressignificação em outro contexto aponta para sentidos que existem em função desse novo espaço em que eles se reconfiguram. Sendo assim, é preciso ver aspectos como culpa, perda da inocência, pecado, queda, presentes no conto em questão, relacionados a um motivo



existencial do personagem em que a formação católica desempenhou fundamental importância.

“*Tempo da camisolinha*” e “*Vestida de Preto*” (onde simbolicamente há a expulsão de Adão e Eva do paraíso) são narrativas marcadas por essa presença do catolicismo, aliás uma das obsessões pessoais do autor a serem exorcizadas pela sua ficção.¹

Ivone Daré Rabello, em seu estudo sobre os *Contos Novos*, comentou sobre essa fixação religiosa mesclada à componente sexual do personagem infantil de “Tempo da Camisolinha”. O que nos interessa recuperar de seus comentários é o viés psicanalítico com que interpreta as ações do menino, presentes na segunda seqüência da narrativa, quando de sua estada na praia com os pais, entregue ao “esporte de inverno”, como o narrador-personagem denomina seu prazer em levantar a camisolinha para deixar o frio entrar. O ato, aparentemente inocente, ganha outra dimensão, dessa vez não tão pura nem inconseqüente, quando a personagem decide exibir sua pequena nudez para a imagem da Madrinha do Carmo:

“Olhei francamente, com ódio, a minha madrinha santa, eu bem sabia, era santa, com os doces olhos se rindo para mim. (...) ‘Tó! que eu dizia, olhe! olhe bem! tó! olhe bastante mesmo!’ E empinava a barriguinha de quase me quebrar para trás.” (p. 157).

Ato de libertação, essa exposição do menino se beneficia (ou se gratifica) com a “aprovação” da santa de “doces olhos” e a se rir para ele, como se cumpliciando com o prazer. Nas palavras de Rabello: “sem o saber, o menino tramã uma primeira substituição de seu objeto de amor. Projeta a mãe na santa e com ela vivencia, duplamente proibidos, amor / ódio e proximidade sexual”. (1999, p.221). A autora estabelece um paralelo entre essa atitude do menino e a de outra personagem, o homem cujo nome não se revela, no conto “Nelson”, “que também esconde, exhibe, espia e tem



ânsia.” (1999, p.222); embora haja diferença de tom, os mesmos recalques sexuais ressoam entre as duas personagens.

O ato sacrílego do menino adquire dupla função: o “crime” de expor sua intimidade, desnudando totalmente a pureza, e o “crime” de atentar contra a pureza da imagem da santa, dessacralizando, assim, a própria religiosidade. É como se esse gesto exibisse para a santa os efeitos nocivos que o culto excessivo (e alienante) provoca.

Para este conto Mário reservou toda a problemática da infância, aflorada com o episódio que marcará toda a vida do narrador da história: o corte dos cabelos. Com relação a esse episódio, Elisa Angotti (1990) traça um paralelo entre a personagem de Mário de Andrade e a personagem Poulou, do livro *As palavras*, de Jean Paul Sartre, e explica como os cortes de cabelo dos sujeitos do enunciado seqüestram a infância no projeto do grande homem:

A dimensão religiosa, anteriormente disseminada em “Vestida de Preto”, é retomada em “Tempo de Camisolinha”, reconfigurando-se na imagem de Nossa Senhora. É neste conto que a devoção à Madrinha Nossa Senhora do Carmo pela personalidade infantil, associada à sexualidade, recebe um tratamento intenso pelo autor.

(...) tanto o menino, de Mário, como o Poulou, de Sartre, seqüestram a infância, este no projeto do grande homem, cabotinismo de ser de representação (as personagens, heróis como Pardaillan ou mártires como Grisélidis, redimem a humanidade), aquele na descoberta inútil da infelicidade alheia, cabotinismo de gesto doador. O ser de representação, ou sartrianamente, o ser-para-o-outro, constitui-se como figura notável do seqüestro: enquanto Poulou exclama, sedutor – *Tout pour la montre!*” - o conferencista de “O movimento modernista” fez o balanço, concluindo paradigmático – “Mas podemos servir de lição”. O sujeito da enunciação que, em nome

da lição, abandona a arte (ficção) e se vê deformado, seqüestra, no projeto da “vida melhor”, o fragmento arlequinal, seu outro na constelação caleidoscópica.

O fragmento anfático e axiológico seqüestra o seqüestro ao vestir o pai de pierrô. O sujeito da enunciação fantasma o pai (relação espetacular), que, “esqueletizado em (seu) ser psicológico”, diz não poder ficar no Rio, coisa que deseja intensamente, por ser obrigado a “ceder diante e na voz de (seu) pai”. A carta a Paulo Duarte é exemplar como investimento de tensões, geradas por intensidades contrárias, que não e compensam, nem se equilibram no sujeito emissor:

Há sobretudo uma voz do sangue, meu pai que foi operário, e depois de súbito, continuando numa cotidianização operária de ser, fazendo sempre atos que eram como pedras, objetivamente fazendo. O que existe de aristocrático em mim, principalmente este safado gozo de viver e a atração de todos os vícios, sei que não me dá paz – e essa parte é obrigada a ceder diante e na voz de meu pai.

O ascetismo, no qual o sujeito da enunciação é falado pelo pai, contradiz a intensidade hedonista do aristocratismo, na qual o sujeito é falante. Na tensão de falar (prazer) e do ser falado (reiteração de uma fala dada, ou ainda, simulacro espetacular, que atribui a um outro a sua própria fala), Pierrô seqüestra Arlequim. Petrificado na axiologia (estética, política), Pierrô reprime, circunstancial, não definitivamente, Arlequim (do contrário, e é absurdo, a multiplicidade escritural de Mário se reduziria ou ao discurso de empenho extremado ou ao vário hedonista da dispersão. (pp. 81-2)

No conto de Mário, o seqüestro da infância explicita-se pelo menos em duas falas do narrador personagem: “Veio um medo lancinante de já ter ficado homem

naquele tamanhinho”. (p. 151), “E o meu passado se acabou pela primeira vez.” (p. 154), já citadas neste trabalho.

Assim, diante de um turbilhão de interrogações sobre a crueldade humana, o menino procura devanear e recorre a sondagens psicológicas, buscando, ainda, justificações para a decisão tão irrevogável do pai quanto ao corte dos cabelos: “Mas ninguém percebeu a delicadeza da minha vaidade infantil. Deixassem que eu sentisse por mim, me incutissem aos poucos a necessidade de cortar os cabelos, nada: uma decisão à antiga, brutal, impiedosa, castigo sem culpa, primeiro convite às revoltas íntimas.” (p. 153).

O que permanece separado na concretização das tramas específicas dos contos se une nos motivos condutores: fios de cabelos se juntam em “*Vestida de Preto*”, (“Mas imaginem, numa cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria”. p. 9), em *Frederico Paciência*: “E aquela cabelacha pesada, quase azul, numa desordem crespa”. (p. 105) e neste *Tempo da Camisolinha*”, “cabelos” é o *leitmotiv* de toda a narrativa.

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. (p. 151).

“Toda a gente apreciava os meus cabelos cacheados, tão lentos! e eu me envaidecia deles, mais que isso, os adorava por causa dos elogios.” (p.)

O poder delegado à cabeleira infantil, objeto de contemplação prazerosa pelo personagem, fica cunhado na descrição dos retratos, de modo que a fotografia desempenha uma função retórica no *modus* narrativo. É exemplar, neste caso, a leitura que a personagem faz de uma fotografia em que ele aparece junto com o irmão Totó: ao ir percorrendo a foto, reconstituindo narrativamente os traços que a compõem, o

narrador traça um denso retrato de si mesmo, fundindo elementos físicos e psicológicos por meio de uma severidade impiedosa. “Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo do anão, pareço velho. E o que é mais triste, com uns sulcos vividos descendo das abas voluptuosas do nariz e da boca larga, entreaberta num risinho pérfido. Meus olhos não olham, espreitam. Fornecem às claras, com uma facilidade teatral, todos os indícios de uma segunda intenção.” (p. 152)

Convém lembrar o contributo de algumas reflexões que Roland Barthes (“*O grão da voz*, 1981) faz do contemplativo e do “dinamismo estático” de uma foto. Ao dizer que a fotografia é uma linguagem, Barthes explica:

A composição, o estilo de uma fotografia funcionam como uma mensagem segunda que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é o que se chama a conotação, que é do campo da linguagem; ora, as fotografias conotam sempre alguma coisa de diferente do que mostram no plano da denotação: é, paradoxalmente, pelo estilo, e só pelo estilo, que a fotografia é linguagem. (pp. 385-386)

Relendo a descrição da foto pela personagem, transcrita anteriormente, percebemos o quanto a “linguagem” do retrato se presentifica, enquanto conotação, por meio do ato descritivo operado pelo narrador. É por sua leitura da fotografia que “alguma coisa de diferente” (Barthes) desponta na imagem vista, ultrapassando os limites da própria foto.

Na realidade, o narrador quer manifestar a sua presença quando aumenta a sua distância e, indiretamente, manipula dados para que se subentendam os procedimentos e conflitos do relato, e para que se compreenda o motivo temporal da narrativa, o menino-narrador dilata o tempo, havendo na história várias velocidades



temporais. As incrustações de momentos são enunciados como o instantâneo de um filme:

Tudo o mais são memórias confusas ritmadas por gritos horríveis cabeça sacudida com violência, mãos enérgicas me agarrando, palavras aflitas me mandando com raiva entre piedades infecundas, dificuldades irritadas do cabeleireiro que se esforçava em ter paciência e me dava terror. (p. 153).

O metafórico do conto, a “essência” dos acontecimentos vai além das aparências. Muitos objetos descritos sinalizam o envolvimento necessário para que a criação literária seja atribuída ao autor implícito: Mário/Juca. Para que as particularidades da narrativa se concretizem com os seus componentes ficcionais, exemplifiquemos com parâmetros relacionados a estudos da “memória” e ao distanciamento do universo representado pelo autor implícito. Gérard Genette demonstra, em estudos sobre Proust ¹¹que relatos à distância não são meramente temporais. É necessário saber em que medida essa “pluristratificação da linguagem” interfere na narrativa:

Assim a metáfora não é um enfeite, mas o instrumento necessária a uma restituição, pelo estilo, da visão das essências, pois ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que é a única a permitir, pela aproximação de duas sensações separadas no tempo, a manifestação de sua essência comum no milagre de uma analogia com a seguinte vantagem da metáfora sobre a reminiscência: esta é uma contemplação fugitiva da eternidade, enquanto aquela se beneficia da perenidade da obra de arte. (1972, p. 42)

O certo é que a nostalgia que o narrador sente quando olha uma fotografia com seus cabelos longos (“Muitas vezes passei minutos compridos me

contemplando, me buscando dentro dela. E me achando.”) são, certamente, os efeitos do tempo que o deixam tristonho, mas não só isso. O que o entristece é o reconhecimento de sua incapacidade para lidar com a perda dessa imagem, ao mesmo tempo sedutora e alienante. Daí o mal-estar que o contato com ela provoca: “Tenho certeza que essa fotografia me fez imenso mal, porque me deu muita preguiça de reagir.” (p.152). Essa incursão episódica não seria conduzida voluntariamente se o menino não tivesse vivido as férias de junho dentro das camisolinhas, em Santos. A propósito da presença da memória na obra de Mário, Telê Ancona Lopez diz que “a poesia de Mário de Andrade mostra-se sempre acompanhada de Mnemosine, a mãe das musas, a memória que não só desencava vivências para a presença de autobiografia transfigurada em poemas e na ficção.” (1997, p.82)

Do ponto de vista da seqüência ficcional, podemos articular as relações entre a personagem e o espaço em que se inserem suas ações. Se, a princípio, o menino repudia o mar, recolhendo-se no seu modo de ser solitário, a seguir a narrativa vai apresentar modificações nesse isolamento, a partir do momento em que o menino ganha de um pescador três estrelas-do-mar. O presente parece ser dotado de um poder mágico, principalmente porque estimulado pela comunicação que o diálogo faz aflorar, trazendo para a criança a importância de um mundo discursivo:

__ Tome pra você, que ele disse, estrela-do-mar dá boa sorte.

__ O que é boa sorte, hein? (p. 158).

O conto apresenta como seu último episódio a relação entre o menino e um pescador português (“um portuga magruço e bárbaro”). Percebendo o ar de melancolia do trabalhador e preocupado quando ouviu-o falar de sua má sorte, o menino resolve dar ao pescador uma de suas estrelinhas-do-mar, justamente a sua maior estrela (“a minha sublime estrela-do-mar!...”) em função do tamanho do sofrimento do homem.

A situação recebe uma focalização belíssima, não apenas pelo sentido ético contido na atitude infantil, mas principalmente pela carga dramática da tensão vivida pelo menino diante de sua escolha. Acolheu o pescador, livrando-o de sua má sorte e sofrimento, é tão vital quanto preservar o seu presente, retendo para si a boa sorte representada pelas estrelas-do-mar. Por isso, separar-se da maior e mais bonita provoca uma emoção intensa e necessária, que a linguagem do personagem-narrador descreve com uma beleza sem limites: “Fui correndo, fui morrendo, fui chorando, carregando com fúria e carícia a minha maiorzona estrelinha-do-mar.” (p. 162)

A fala exterioriza, nessa dimensão que mescla sentimento infantil e consciência adulta, as contradições inerentes à escolha feita pelo menino: seu gesto contém doação e recusa, alegria e dor, partilha e falta, enfim, “fúria e carícia”. Um gesto muito maior do que o menino pode suportar com a sua fragilidade.

A força do impacto das outras histórias é recuperada nesse “*Tempo da Camisolinha*”, conto que fecha o livro fazendo o leitor mergulhar na densidade dramática da psicologia infantil vivida pelo personagem-narrador. O percurso da ficção de Mário em *Contos Novos* acolhe uma diversidade de situações narrativas, de modo que o conteúdo de cada mensagem nos permite decodificar as virtualidades semânticas da leitura e do “trabalho do sonho” de Mário. Nada poderia ser mais adequado para concluir as histórias contidas nesse livro do que essa aventura humana, rica de momentos epifânicos e interlúdios descritos no percurso narrativo da personagem. Este comunga com a natureza e o triunfo se dá tanto como descida aos infernos quanto como uma transmutação salvadora. As últimas palavras do conto, servindo também como fecho de *Contos Novos* são: “(...) um gesto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar” (p. 163). Palavras de quem não se fecha para o mundo, ao



contrário. Exibe sua dor e a reparte com o leitor. Fechar o livro é abrir-se aos significados inesgotáveis de suas histórias.

1- Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase doméstica e que só se parece estranha às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos. A popularidade, entre nós, de uma santa Teresa de Lisieux – santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase íntimo, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também acontece com o nosso menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas versões do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor do Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conheceu a história de Cristo, que desce do altar para sambar com o povo. (p. 149)²⁴

Premido por seu catolicismo e por seus poucos amigos socialistas, as tensões internas de Mário chegam a um estado insustentável. Escrevendo a Murilo Miranda, em 9 de julho de 1907, ele desabafa:

... eu jamais fiz promessas além das que podia prometer! Eu jamais oculte a vocês nem a ninguém que acredito em Deus, por exemplo, que sou de formação católica, u, meu Deus! Se a Igreja me repudia porque não pratico, no fundo vocês até poderão até chamar de beato! de papista! E nem sei que mais! E não é uma nem duas vezes que relembrei isso a vocês e publicamente. E não tem dúvida que com sacrifício enorme de

²⁴ HOLANDA, Sérgio. *Buscando os Riscos do Brasil* op.cit.



Notas:

I - Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos. A popularidade, entre nós, de uma santa Teresa de Lisieux – santa Teresinha – resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto, culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também ocorreu com o nosso menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangélicos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Os que assistiram às festas do Senhor de Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, conheceu a história do Cristo, que desce do altar para sambar com o povo. (p. 149)³⁶

Premido por seu catolicismo e por seus jovens amigos socialistas, as tensões internas de Mário chegam a um estado insustentável. Escrevendo a Murilo Miranda, em 9 de julho de 1942, ele desabafava:

... eu jamais fiz promessas além das que podia prometer! Eu jamais oculte a vocês nem a ninguém que acredito em Deus, por exemplo, que sou de formação católica, e, meu Deus! Se a Igreja me repudia porque não pratico, no fundo vocês até poderão me chamar de beato! de papista! E nem sei que mais! E não é uma nem duas vezes que relembrei isso a vocês e publicamente. E não tem dúvida que com sacrifício enorme da

³⁶HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. op.cit

minha vaidade, porque é gostosíssimo a gente que é artista receber adesões totais e novos admiradores. Mas a vida passa, os dias passam, e vocês se esquecem e exigem de mim que seja como vocês, que pense como vocês, mas não é possível que vocês exijam isso de mim! Então cortemos duma vez. Tanto mais que eu não mudarei um milímetro a minha conduta e continuarei coincidindo com vocês... no que coincidir (...) a este drama vocês chamam “hesitações”, como o Carlos (Lacerda) no artigo”.⁴ (pp. 71-2)³⁷.

II - O tempo perdido não é para Proust, como sugere, um contra-senso muito comum, o “passado”, mas o tempo no estado puro, quer dizer, na realidade, na fusão de um instante presente e de um instante passado, o contrário do tempo que passa: “o extratemporal, a eternidade. (p. 43)³⁸

³⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

³⁸ BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz. op.cit



III - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste final de trabalho, entendemos ser necessário retomarmos o início da jornada, quando fazíamos algumas considerações sobre as coligações das narrativas em “*Contos Novos*”.

Pensamos enfatizar algumas reflexões feitas pelo escritor ao longo da obra estudada e o seu compromisso de trabalho com o nosso objeto de interesse nesta análise crítica.

Em “*Vestida de Preto*”, Mário de Andrade constrói seu texto de forma a levantar questionamentos que irão desaguar em suas outras histórias, como a infelicidade no amor, por exemplo. Esse fio condutor opera como ponto de partida e ponto de chegada para suas histórias cujo personagem é Juca. Em *Contos Novos* todos os amores serão inviáveis. Essa inviabilidade, quer se trate de relações amorosas de juventude, de elos de amizade, de relacionamentos familiares, acentua uma das matrizes ou veios que compõem o posicionamento do escritor em sua escrita ficcional: o estado disfórico que permeia a matéria narrativa e transparece sob a forma de certos procedimentos de construção. É o que chamamos de “seriedade” como uma das linhas a tecer a enunciação dos contos, especialmente em “*Vestida de Preto*”, “*O Peru de Natal*”, “*Frederico Paciência*”, “*Tempo da Camisolinha*”. Trata-se de um veio melancólico e intimista, porém cuja força de atuação só ganha seus sentidos porque filtrada por uma perspectiva oposta, desestabilizadora dessa seriedade. Vimos, por meio da análise, dos contos, como esse jogo tensivo vai se fazendo na narrativa numa escrita em que o humor parece ir amolecendo a densidade dos nós problemáticos da subjetividade do personagem - narrador.



Por outro lado, quando o foco de observação se projeta para fora do sujeito, voltando-se ao cenário urbano, por exemplo, outra matriz ou veio desponta como impulso para a criação ficcional. É então que a rapidez, a instabilidade, a movimentação perspicaz, o cômico se oferecem como linhas de força para construir uma outra dimensão focalizada pelos contos: a realidade social. Mas, assim como a outra matriz, esta não se sustenta por si mesma, pois a componente humorística se tingem de uma amargura ou densidade para poder ir construindo seus sentidos. Eis o que nos revelam os contos “O Ladrão”, “Primeiro de Maio”, “O Poço”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “Nelson”.

Mário de Andrade nos mostra em sua obra ficcional a tentativa de romper as correntes das desigualdades e injustiças sociais, levando-nos à reelaboração de conceitos sobre respeito e fraternidade. Mas, é preciso salientar, as afirmações do escritor passam necessariamente pelo universo da escritura, razão e percepção crítica. No conto “Nelson”, por exemplo, o sentimento de impotência diante do mundo revela-se de forma devastadora, assim como é devastador o efeito por que passa o 35, personagem sem nome do conto “Primeiro de Maio”. Como se vê, é possível comprovar que em cada história de *Contos Novos* haverá um ponto de origem que se encaixará em outro ponto do livro, criando correspondências entre as diversas narrativas, o que reforça uma espécie de “coerência”, na arquitetura desses contos.

A intratextualidade que vai se revelando nos contos de Mário não pode ser somente justificada pela temática recorrente, mas certamente existem motivos ou fixações de natureza psíquica que funcionam como substrato para a matéria narrativa. Assim: uma infância mal resolvida, os conflitos familiares, relações amorosas incompletas, marcas deixadas pela opressão, crítica social aos poderes vigentes, tudo isso agencia um trato singular para com esse material indigesto. É então que desponta o



tratamento original e pessoal dado por Mário de Andrade a esses motivos: a tensão articulada com engenhosidade (macunaímica?) entre seriedade (amargura) e bom humor (distensão).

O que nos encanta na obra ficcional de Mário de Andrade são as revelações que as personagens nos fazem a respeito dos impasses de uma realidade caótica, de uma vivência inquieta e desequilibrada e, sobretudo, a construção de caminhos para a superação de conflitos por meio de estratégias enunciativas criadas pela narrativa.

Como num “exercício de estilo”, Mário de Andrade apresenta variações de escrita sobre um mesmo tema: a busca incontrolável de liberdade e do amor por meio de uma aprendizagem difícil. Também entre os contos vão se traçando correspondências e retomadas, como por exemplo, os gestos e atitudes de *Mademoiselle* irão reaparecer no solitário homem sem mão, em *Nelson*, outra narrativa de *Contos Novos*.

Sem didatismos, o trabalho literário de Mário de Andrade desafia permanentemente a interpretação, entretanto, os estudos sobre a intratextualidade ajudam a focalizar melhor as contaminações que existem entre as narrativas da coletânea estudada.

Mesmo não sendo nosso objetivo analisar a “estética modernista” de Mário, alvo de muitos trabalhos críticos abalisados sobre o Autor, observamos a versatilidade desse escritor no que diz respeito à riqueza combinatória do projeto dos modernistas e as soluções estéticas tramadas pelo próprio Mário em seu projeto pessoal.

Achamos significativo frisar a consciência do autor quanto à necessidade de firmar um caminho próprio, mesmo atento às exigências exteriores, as do movimento modernista na construção de sua obra de arte. Sabemos que seus contos não se caracterizam por traços afinados ao experimentalismo ou às técnicas inovadoras



próprias da vanguarda, como a narrativa de Oswald, por exemplo. No entanto, essa espécie de “recuo” formal da narrativa de Mário (nos contos) precisa ser dimensionada não necessariamente em função do modernismo, mas de um universo estético-ficcional próprio, onde pulsam contradições interessantes para o olhar da crítica.

Situações familiares vividas pelas personagens centrais das histórias mostram um Mário de Andrade preocupado com um memorialismo e uma linguagem de “aprendizagem”, o que podemos verificar em “*Vestida de Preto*”, “*Tempo da Camisolinha*” e “*O Peru de Natal*”. Entretanto, sempre é bom ressaltar, o tom memorialístico não estaria atendendo, a nosso ver, às características específicas desse gênero narrativo, porque em Mário a escrita ou ficção parece se sobrepor à confissão, transformando esta num pré-texto que só passa a interessar graças ao jogo de dissimulação instaurado pela linguagem narrativa. Desse modo, se o imaginário afetivo que integra a coletânea de contos reflete o lado “mimético” de seu autor, seus “biografemas” são pequenas epifanias e índices recuperados nas travessuras de Juca, instância ficcional mediadora entre o personagem de fora e o de dentro da obra.

Ao analisarmos *Contos Novos*, objeto central desta tese, procuramos mostrar, por meios dos mais diversos níveis e procedimentos da estruturação narrativa, o progresso das personagens de Mário, o que foi possível graças à estrutura unitária que compõe essa obra. As reflexões teóricas acabam se ficcionalizando no processo dialógico da narrativa, assim como as inovações gramaticais feitas por Mário vão se modalizando de acordo com a necessidade de cada conto. Sabe-se que suas histórias ultrapassam as postulações teóricas, embora em muitas passagens de seus contos o autor problematize conceitos e questões metalingüísticas. Acontece que essa problematização sempre vem perpassada pela componente burlesca, até por força dos fenômenos interativos da ficção de Mário.



Sabe-se também que uma das maiores contribuições de Mário de Andrade é que o próprio autor traça as características enunciativas de sua criação literária, jogando com os efeitos burlescos da produção de seus textos. Cabe ao leitor a re-construção do texto literário do autor de *Macunaíma*. Justamente porque a matéria ficcional de Mário de Andrade tem origem numa realidade ambígua, o que passa a importar em sua ficção é o jogo biográfico perturbador e o estranhamento estratégico dos efeitos lapidares com que a ambigüidade é posta em cena.

Pode-se dizer que a travessia do escritor Mário é feita de livros e cartas escritas a amigos, daí por que nossa tentação em acompanhar alguns desses escritos e colocá-los como notas (marginais) ao final dos capítulos desta tese. Mas, como salientamos no início do trabalho, tais documentos não podem ser tomados como fundamento explicativo para a leitura dos contos, pois isso seria reforçar atitudes deterministas na relação entre vida e obra. Por outro lado, não aproveitá-los é desperdiçar uma marginalia que pode conter pistas e despistes curiosos em sua abertura ao diálogo com a obra do autor.

Mário de Andrade exhibe contradições, intensifica com uma linguagem criativa os jogos e as tensões entre suas personagens, desmascara símbolos, desmitifica valores instituídos, investe nos labirintos da memória. Parece que o autor resolveu fechar seu livro de contos com um conto, "*Tempo da Camisolinha*", que emoldura a coletânea com um tom melancólico para focalizar o episódio entre um menino e um pescador. Num certo sentido, esse fecho aponta para o término de um percurso que buscou encontrar no passado sua motivação maior. Mas esse fecho é apenas provisório, porque o tempo enunciado no título e trabalhado no conto ultrapassa os limites cronológicos para se estender a uma dimensão em que o sofrimento humano não tem



tamanho e seu significado não cabe na “camisolinha”, a não ser fazendo explodir essa metáfora.

Enfim, ao fecharmos o livro, nos abrimos para os inúmeros significados das histórias de *Contos Novos*. Mário de Andrade começa com a cena de uma menina/mulher vestida de preto e finaliza com um menino correndo na praia em momentos epifânicos de seu percurso narrativo, no qual infelicidade e felicidade confluem para compor um tecido textual que tem no signo “desinfeliz” sua mais alta expressão.

_____. *Prosa completa*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

_____. *Relação, Troncheira e Buitre*. 121. genética e crítica. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade ao amigo Carlos Drummond. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

ANDRADE, Mário Paul Moraes de. *Tudo está tão bom, tão gostoso... cartas a Mário de Andrade*. São Paulo, Hucitec: Edusp, 1993.

ALVES, Henrique Lourenço. *Mário de Andrade*. 2ª ed. São Paulo: Ibrasa, 1983.

BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

BARTHES, Roland. *Fragments de um Discurso Amargo*. Trad. de Horácio Santos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O prazer da voz*. Trad. Amélia Scherer. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Critica e verdade*. Trad. Loyla Perene-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BATISTA, Maria Rossetti. *Cartas a Anna Stafforini*. São Paulo: Fapesp Universitária, 1989.

BIBLIA SAGRADA. 3ª ed. Aparecida: Santuário, 1978.



IV - BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. 9.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- _____. *Os contos de Belazarte*. 6.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1973.
- _____. *Obra imatura*. 3.^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. 5.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- _____. *Poesias completas*. 4.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- _____. *Balança, Trombeta e Battleship*. Ed. genética e crítica. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade ao amigo Carlos Drummond. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.
- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Tudo está tão bom, tão gostoso... postais a Mário de Andrade*. São Paulo, Hucitec: Edusp, 1993.
- ALVES, Henrique Losinkas. *Mário de Andrade*. 2.^a ed. São Paulo: Ibrasa, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. de Hortência Santos. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *Elementos de simbologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *O Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Cartas a Anita Malfatti*. São Paulo: Forense Universitária, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. 8.ed. Aparecida: Santuário, 1978.



- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CAMÕES, Luís de. Qual terá culpa de nós?. In: *Lírica Completa I*. Portugal: Imprensa Nacional, 1980.
- _____. *Lírica completa I*. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio, entre outros. *Cartas a Mário de Andrade*. Org. Fábio Lucas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade (Exílio no Rio)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: Vários autores. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984
- COELHO, Teixeira. *O modernismo*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- DAICHES, David. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- DANTAS, Luiz. Amar sem aulas práticas. In: *Remate de males*. Campinas: Unicamp, nº 7. 1987, pp. 14-15
- DARÉ, I. R. A caminho do encontro (uma leitura de Contos novos) São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *A estética expressionista*. Cotia: Ibis, 1999.
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.



- ELIOT, T.S. *Poesia*. 4ª ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FILHO, Ruy Espinheira. *Tumulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia – Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *A lição do guru*. Cartas de Mário de Andrade a Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Trad. De Araújo Nabuco Editora Martins, 1976.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro, 1985.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a Poética do Fragmento. In: ELIOT, T.S. *Poesia* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 4ª ed. portuguesa. Vol. I e II. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1968.
- KOSSOVITCH, Elisa Angoti. *Mário de Andrade plural*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *Mário de Andrade*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- _____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiano*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1996.



- _____. *O turista aprendiz*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. 7ª ed. São Paulo: Global, 1997.
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira*. Volume VI. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MIRANDA, Yedda Braga. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- NEGREIROS, Almada. O cágado. In: MASSAUD, Moisés. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PASSONI, Célia A.N. *Literatura Unicamp 96*. São Paulo: Editora Núcleo, 1995.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- POUILLON, Jean. *O tempo do romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974
- PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. *Mário de Andrade contista*. Dissertação de mestrado defendida na USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Biblioteca de Letras, 1980.
- RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- REIS, Carlos. Colaboradora Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.



RIBEIRO, Maria Aparecida Silva. *Mário de Andrade e a cultura popular: bem dito o fruto dessa leitura*. Ensaio. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura – Câmara do Livro, 1997.

RIMBAUD, Artur. *Uma temporada no inferno & ilustrações*. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto: ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SACHS, Sonia. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SACKS, Sheldon. *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin... et al. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

SEGATTO, José Antônio. *Arte e Realidade*. In: *Mário Universal Paulista: algumas polaridades*. São Paulo: Revista do Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1991.

SOFFIAT, Artur. *Mário de Andrade e o Oriente*. In: *Mário Universal Paulista: Algumas popularidades*. Org. Lúcia Neiza Pereira da Silva. São Paulo: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. *Carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. *A mágica do discurso*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: FUNARTE 1997.

VELOSO, Mariza. *Leituras brasileiras: Itinerários do pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.



SANTOS, R.M. Humor e seriedade nos contos de Mário de Andrade. São José do Rio Preto, 2004. 181 p. (Tese para obtenção do título de Doutora em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Investiga o contista Mário de Andrade na produção literária *Contos Novos*. Examina procedimentos presentes na trama enunciativa dos contos de Mário de Andrade a fim de discutir a hipótese de uma densidade pouco investigada pela crítica. Intratextualidade como substrato para a matéria narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Contos Novos; Trama enunciativa dos contos de Mário de Andrade; Escrita tensionada entre humor e seriedade; Leituras Intertextuais. Reflexões Teóricas e ficcionais no processo dialógico da narrativa.



SANTOS, R. M. Humor and seriousness in Mario de Andrade's short stories. São José do Rio Preto, 2004. 181 p. (Thesis for obtaining degree of doctor of Literature) – Institute of Biological Sciences, Literature and Exact Sciences, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

ABSTRACT

Work is an investigation of short story author Mário de Andrade in his book *Contos Novos* ("New Short Stories"). It analyses procedures which are present in the enunciation structure of Mário de Andrade's stories in order to discuss the hypothesis of a density which has not been the object of much investigation by criticism. Intratextuality as substance for narrative matter.

KEYWORDS: New Short Stories; Enunciation structure of Mário de Andrade's stories; Writing stressed between humor and seriousness; Intertextual readings. Theoretical and fictional reflection in narration dialog process.



