

José Emílio Major Neto

CONTOS NOVOS: IDÍLIO EM FRAGMENTOS

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por José Emílio

major neto.

e aprovada pela Comissão julgadora em

23/02/2005.

Alexandre Soares Carneiro

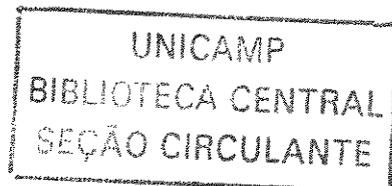
PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO
Coordenador da Subcomissão de
Pós-Graduação em Teoria e História Literária

IEL / UNICAMP
Mar. 24/98.2

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Teoria Literária do Instituto de
Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade
Estadual de Campinas (Unicamp) como exigência
para a obtenção do grau de mestre em Literatura
Brasileira, sob a orientação de lumna Maria Simon.

Universidade de Campinas

2001



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M288c
V	EX
TOMBO BC/	62694
PROC.	16-86-05
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	3/3/05
Nº CPD	

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Bitid 343653

M288c	Major Neto, José Emílio. Contos novos : idílio em fragmentos / José Emílio Major Neto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.
	Orientador : Iumna Maria Simon. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
	1. Contos. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945. 3. Música. 4. Romance de Formação. 5. Modernismo. I. Simon, Iumna Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	(oe/iel)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Tales, Music, Bildungsroman, Modernism.

Área de concentração: Teoria literária.

Titulação: Mestrado

Banca examinadora: Prof. Dr. Valentim Facioli e Prof. Dr. Vagner Camilo.

Data da defesa: 10/12/2001

AGRADECIMENTOS

À professora Iumna Maria Simon, porque sem ela este trabalho não existiria. Suas qualidades intelectuais não se separam das humanas, o que me torna duplo devedor: de seus conhecimentos e de sua amizade.

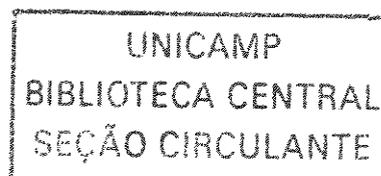
Aos professores e amigos Joaquim Alves Aguiar e Roberto Daud – fundamentais para a minha formação.

Aos professores Valentim Facioli e Vagner Camilo, pelas contribuições importantes oferecidas no exame de qualificação e na defesa do trabalho final.

Aos amigos que sempre estiveram presentes ao longo da execução deste trabalho: Antonio Carlos Moreira de Souza (Cacá), Clenir Bellezi de Oliveira, César Mota, Emília Amaral e Paula Arbex.

Aos amigos e colegas que, de formas diferentes, deram sua contribuição: Antônio Medina Rodrigues, Carlos Alessandro do Nascimento, Dácio Antônio de Castro, Eduardo Antônio Lopes, Frederico Barbosa, Gianpaolo Dorigo (Gian), Gilberto Figueiredo Martins, Ivan Teixeira, José de Paula Ramos e Jucenir Rocha.

E à Comissão Nacional de Pesquisa (CNPq), que tornou possível a pesquisa relativa a este trabalho.



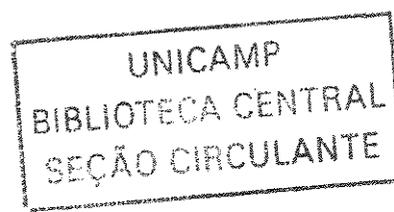
2020 05 06 09:20

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar *Contos Novos* de Mário de Andrade, demonstrando a elaboração particular que autor desenvolve no processo moderno de representação literária, que consiste basicamente em dois aspectos: o emprego de elementos musicais como princípio de construção e a releitura, em tom paródico, da tradição literária tanto brasileira quanto européia, em especial pela assimilação dos elementos constitutivos do *bildungsroman*.

Abstract

This dissertation intends to analyse *Contos Novos*, by Mário de Andrade, in order to point out two fundamental aspects which particularize the author's diction in the context of modern literary representation: the use of musical elements as a principle of composition and also the use of parody as a manner of reading both the brazilian and european literary tradition, specially that concerned with the *bildungsroman*.



Sumário

Capítulo I: *Contos Novos* e sua estrutura

1. Apresentação.....	7
2. Os <i>Contos Novos</i> : visão geral.....	11
3. A deformação como categoria estética moderna.....	18
4. O conto como gênero e sua redefinição no contexto da obra de Mário de Andrade.....	22
5. Descrição sumária da estrutura formal de <i>Contos Novos</i>	34

Capítulo II: A matéria narrativa

1. Os contos em primeira pessoa.....	50
2. Os contos em terceira pessoa.....	71

Capítulo III: *Contos Novos*: música e literatura

1. As figurações do escritor: um tema para variações.....	90
2. A variação como princípio estrutural.....	101

Capítulo IV: *Contos Novos* e o Bildungsroman

1. O romance de formação.....	110
2. <i>Contos Novos</i> e <i>A Educação Sentimental</i>	125
3. Uma geografia política e sentimental.....	131

Considerações Finais	168
Anexo 1.....	170
Anexo 2	175
Bibliografia.....	178

Não importa, repito, que Mário de Andrade não esteja satisfeito consigo mesmo, nessa “fase integralmente política da humanidade” que o seu pensamento mais recente denuncia. Nós estamos satisfeitos com ele pelo que foi, pelo que é, pelo que não deixou de ser, na sua absoluta dignidade de homem consciente, apaixonado, companheiro e estímulo de outros homens desnorteados ou frágeis.¹

Carlos Drummond de Andrade

¹ Andrade, Carlos Drummond. *Suas Cartas*. In: *Obra Completa*. Rio, Aguilar, 1992, p. 1354.

CAPÍTULO I

CONTOS NOVOS E SUA ESTRUTURA

APRESENTAÇÃO

A obra de Mário de Andrade é produto de um longo e contraditório projeto que se transforma muitas vezes de maneira radical durante o percurso de sua realização.

São tantos e tão variados os aspectos que este projeto e a obra realizada englobam, que normalmente o crítico ou estudioso de Mário de Andrade se perde num emaranhado de questões e problemas inextricáveis. Em síntese, o crítico depara com “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta”², verso com o qual o escritor sintetizou sua multifacetada personalidade literária.

Assim, o pesquisador tem de enfrentar um problema básico: encontrar um caminho de entrada que permita “unificar” o percurso crítico sem reduzir e ignorar a pluralidade de aspectos que a produção do autor envolve. *Contos Novos* se inscreve neste universo.

Os contos deste livro são unidades autônomas que, no entanto, se ramificam uns nos outros e absorvem uma gama apreciável de materiais literários e não-literários: o freudianismo, o marxismo, a tradição literária brasileira e europeia (particularmente francesa e alemã), as técnicas de composição musical, a mistura dos gêneros etc. Além disso, neste livro encontra-se colocada boa parte das grandes questões que sempre absorveram o pensamento do autor. Entre elas, o caráter nacional brasileiro, a função do intelectual e da arte num contexto socialmente conservador e, principalmente, a necessidade de manutenção do espírito crítico das vanguardas do início do século, perceptível no caráter experimental dos contos que compõem a obra.

O presente trabalho pretende se concentrar em duas questões básicas – a releitura da tradição do romance de formação ou de educação e o emprego de

² Verso do poema “Eu sou trezentos...” que se encontra no livro *Remate de Males*.

elementos da técnica musical como constituinte do processo de elaboração literária -, sem desprezar a riqueza dos materiais assumidos pela obra. Estas questões centrais se associam à releitura de boa parte da tradição literária brasileira e européia, uma vez que também é constante em todos os contos uma profunda relação de intertextualidade paródica com várias obras literárias importantes.

Mário de Andrade demonstra domínio ímpar da herança narrativa, principalmente do realismo oitocentista e do primeiro modernismo, o que, por sua vez, está associado à consciência da necessidade de elaboração de novas soluções literárias adequadas ao contexto histórico e social do século XX, principalmente tendo como horizonte as novas condições históricas presentes nas décadas de 30 e 40.

Sob este aspecto, uma outra questão fundamental que *Contos Novos* aponta diz respeito à reelaboração do conto enquanto gênero no contexto de uma tradição literária moderna, o que exige uma redefinição dos processos tradicionais de representação estética.

O conto, unidade narrativa autônoma, se estrutura também neste livro pela justaposição de "fragmentos" que se articulam numa tentativa de representação da totalidade social da cultura brasileira das primeiras décadas do século XX. Este desejo de totalização, por sua vez, denuncia os complexos impasses que estão no centro da crise da representação literária do romance oitocentista. Crise que alimentou as vanguardas dos anos 20, e que já demonstrava a falência dos esquemas realistas e naturalistas. Por isso, também na construção de *Contos Novos* está presente a assimilação de processos compositivos musicais tradicionais (a variação, o nivelamento e o desnivelamento), existentes tanto no contexto da música erudita européia, quanto no contexto da música e do folclore musical brasileiro (em especial na técnica dos cantadores nordestinos), que Mário de Andrade conhecia profundamente.

A relação entre literatura e música na obra de Mário de Andrade não é desconhecida da crítica, e segundo Telê Porto Ancona Lopez:

O jovem professor do Conservatório, namorado do modernismo, lê autores que unem música à poesia - Gustave Kahn, os futuristas - e recolhe documentos musicais da cultura popular. Em *Paulicéia Desvairada* dá início à sua poética de liame estreito com a música, e por esse caminho segue, incorporando soluções musicais cultas e populares, alimentando-se largamente do folclore.³

Bastante conhecida é a teorização de Mário de Andrade sobre o verso melódico e o verso harmônico e suas aplicações poéticas já exposta no “Prefácio Interessantíssimo”, que se encontra no livro *Paulicéia Desvairada* (1922), e posteriormente desenvolvida no ensaio *A Escrava que não é Isaura* (1928). Isto demonstra a intensa preocupação do escritor com as relações entre a música e a literatura, as quais permitem novas possibilidades de elaboração do processo de representação literária.

O que se deseja demonstrar é que Mário de Andrade, a par das preocupações político-sociais que nortearam a elaboração de *Contos Novos*, possuía uma aguda consciência do fazer literário no contexto da modernidade brasileira. Nesse sentido, o livro poderia ser lido simplesmente como um livro de contos. Porém, numa leitura mais detida, percebe-se que suas unidades se inter-relacionam de maneira complexa, sugerindo uma articulação mais ampla. A sensação que se tem é que a matéria narrativa ultrapassa os limites do gênero (conto) e parece demandar o romanesco como possibilidade de organização interna, sem, por outro lado, se transformar numa estrutura narrativa mais ampla, ou seja, num romance. Do ponto de vista das formas literárias, então, o livro parece se mover numa zona intermediária entre o conto e o romance, nas suas acepções mais convencionais.

A obra parece oscilar entre o conto e o romance, como se autor buscasse uma possibilidade nova de representação para uma matéria também nova e problemática: os dilemas existenciais, políticos e sociais do Brasil das primeiras décadas do século XX, período marcado pelas contradições inerentes a uma ordem social patriarcal que se debate com um processo de modernização intenso.

³ Lopez, Telê Porto Ancona. O riso e rictus. In: *A imagem de Mário*. Rio, Alumbamento, 1984, p. 18.

Este processo histórico de modernização, por sua vez, interfere em todos os campos da existência e não se completa plenamente, o que acaba redundando numa modernização conservadora.

Consciente tanto da falência dos modelos narrativos oitocentistas do realismo e do naturalismo, quanto da crise das próprias vanguardas que tiveram papel relevante na renovação literária destas décadas, Mário de Andrade parece buscar novos elementos de construção literária que ainda possam manter vivo o “ethos” das vanguardas históricas. Daí a retomada constante da técnica expressionista, ao longo da obra.

O autor vale-se, então, da técnica musical, principalmente dos recursos da *variação*, que permitem a elaboração de um mesmo núcleo de temas em diferentes ângulos, mostrando uma diversidade de perspectivas que repousa sobre uma unidade de base. No caso específico de *Contos Novos*, a diversidade se dá nos conflitos individuais e coletivos vividos pelos personagens de cada conto, enquanto a unidade se encontra no subtexto de cada um deles: os conflitos de classe.

A partir deste processo de elaboração lítero-musical vai-se lentamente desenvolvendo a assimilação e a releitura crítica da tradição literária brasileira e européia, principalmente pelas cifradas e irônicas manipulações de um gênero importantíssimo da tradição moderna: o *bildungsroman*, ou seja, o romance de formação, que percorre todos os contos, tanto como referência temática, quanto como processo estrutural de construção literária. Aqui salta aos olhos um problema básico: a impossibilidade de constituição plena de um romance de formação no contexto contraditório da modernidade periférica brasileira, que, por sua vez, revela algo sobre a própria (im)possibilidade de constituição de um universo social e subjetivo moderno neste contexto particular.

Num primeiro momento será feita uma apresentação sumária da complexidade dos materiais apresentados pela obra, para, a seguir, proceder-se à discussão das questões propostas.

CONTOS NOVOS: VISÃO GERAL

Contos Novos é um livro surpreendente, e representa um dos projetos mais ambiciosos da carreira de Mário de Andrade. Produzido ao longo de mais de vinte anos⁴, sua publicação foi póstuma, e, apesar de todo o empenho do autor, um conto ficou inacabado e outros três por escrever⁵.

⁴ A primeira edição da obra é de 1947, ou seja, dois anos após a morte de Mário de Andrade (1893-1945). Ao final de todos os contos encontram-se referências do próprio autor sobre a sua elaboração. Ver em especial as notas finais de "Frederico Paciência" e de "Atrás da Catedral de Ruão", que demonstram claramente as preocupações do autor com esses contos já na década de vinte. Sobre o seu processo de criação, Mário de Andrade tece o seguinte comentário, na carta LXXXVIII, de 24/08/44, destinada a Carlos Drummond de Andrade: "Eu não tenho, como certos escritores dizem ter, pelo menos 'dizem', um processo único de criação artística. A não ser isto: 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, e sou obrigado a obedecer. Que a idéia primeira seja espontaneidade, isso ninguém pode discutir, a psicologia existe. Mas o fato é que jamais, o simples fato de surgir a idéia de tal poema, tal conto, tal isto, 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 provooco 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 isto é mais raro. E às vezes espero, espero, e a coisa dura muitos anos para chegar. Como o *Café* ideado por 1933 e que só chegou em outubro de 1942. Olhe: agora termino um conto, cuja primeira idéia veio dumas anedotas que me contaram na viagem do Amazonas, as duas moças daqui que iam comigo. Isso foi em 1927!". Segundo o poeta mineiro, Mário se refere ao conto "Atrás da Catedral de Ruão".

Antonio Candido, no texto "Lembrança de Mário de Andrade", que se encontra no livro *O Observador Literário*, também se detém sobre o processo criador do autor de *Macunaíma*: "Essa força de participação e afetividade envolvente se associam à inteligência mais plástica e penetrante que é possível imaginar. Apesar disso, o seu processo intelectual dava idéia de um ruminar vagaroso. A rapidez da percepção e as intuições cintilantes nunca o levavam a se abandonar a elas; desconfiava sempre e testava sem descanso.

Uma edificante lição de trabalho e probidade intelectual é o estudo dos seus originais - ou antes, dos originais de obras incompletas, porque uma vez obtida a versão definitiva, costumava destruir todo o material anterior. Um conto incompleto de Mário de Andrade, por exemplo, é um complicado sistema de pedaços de papel grampeados, folhas soltas, envelopes cheios de notas, - tudo numa ordem exemplar. Geralmente, ia anotando em pequenos retalhos, quer as idéias que vinham, quer lembretes bibliográficos, retificações, adendos, desenvolvimentos. Depois, compunha certos trechos, nos quais grampeava novos lembretes que ocorriam. Daí passava à primeira versão, em geral bem diferente da que vinha a ser a última. Não raro, levava anos neste trabalho, com uma insatisfação desesperada e uma implacável minúcia. Combinação como se vê, da humildade (mostrando que era preciso emendar sempre) e da confiança (mostrando que era capaz de emendar e visar o melhor)." (Grifos meus).

⁵ O estatuto do inacabado e do fragmentário na obra de Mário de Andrade está por ser melhor avaliado pela crítica.

Em princípio *Contos Novos* é um livro que coloca grandes problemas para a análise. Alguns dos contos presentes na obra estão entre os melhores e mais conhecidos do gênero na literatura brasileira. Além disso, o livro como um todo apresenta claras intenções ideológicas, fruto de uma aplicação de esquemas analíticos “freudianos” e “marxistas”.

A ligação da obra de Mário de Andrade com o freudianismo foi percebida pela maior parte da crítica e o próprio autor em vários de seus escritos admite o seu profundo interesse pelas teorias do médico vienense. Num dos prefácios para *Amar, Verbo Intransitivo*, Mário escreveu: “O livro está gordo de freudismo”. Encontra-se, no recente livro de Ivone Daré⁶ sobre *Contos Novos*, uma extensa demonstração do aproveitamento que o escritor paulistano fez das teorias psicanalíticas.

A questão do marxismo, por sua vez, torna-se mais complexa, pois não há declarações muito explícitas de Mário sobre o tema e seu peso na elaboração da própria obra. No entanto, as posições políticas socialistas do autor não são desconhecidas e, muito menos, o seu compromisso com as grandes questões sociais e humanas do seu tempo. Desde *Há uma gota de sangue em cada poema* (seu primeiro livro de poesia) até a conferência de 1942 sobre o Modernismo perpassa um sopro de comprometimento com esta “... fase integralmente política da humanidade”.

Numa carta destinada a Carlos Drummond de Andrade em 19/09/35, Mário, ao comentar sua passagem pela prefeitura de São Paulo, declara:

O Fábio Prado confiou em mim, pôs mesmo em mim uma confiança admirável de generosidade. Eu fui mesmo combatido quando ele falou meu nome, e ele fincou o pé contra toda argumentação poderosíssima da política. O Fábio me dava um lugar primordial na Municipalidade, lidando com centenas de indivíduos, e eu nem pertencia ao partido! frase textual. E a argumentação continuava com razões políticas mais ou menos justas e outras que a aparência justificava completamente. Pouco tempo antes eu escrevera um artigo que foi publicado em vária parte, metendo o pau nos nossos partidos políticos, todos os do regime atual, metendo o pau no regime. Além disso, era ‘comunista’ como me chamam pelo simples aproveitamento que faço das que sinto serem verdades atuais trazidas pelo *Comunismo*. E além do mais era um futurista, muito

inteligente, muito culto, como eles têm mania de me atacar, mas perigoso, escrevendo errado etc.⁷ (Grifos meus).

Em nota a esta carta, Drummond cita o artigo de Mário, e recolhe também trechos de sua correspondência com outros amigos, nos quais a questão também é abordada. Nesse artigo intitulado “Comunismo” há um trecho em que, ao comentar a situação da Rússia naqueles anos, Mário explicita suas concepções sobre a ligação entre o destino individual e o coletivo:

E essas manipulações da verdade provêm de uma confusão pueril dos conceitos de governo e felicidade. Um sistema de governo jamais dará felicidade para ninguém. A felicidade é uma aquisição puramente individual. Um governo poderá organizar quando muito um relativo bem-estar exterior e só isso a gente pode exigir dele.⁸

Telê Porto Ancona Lopez sintetiza de forma exemplar estas preocupações que percorrem a produção do escritor paulista:

Algumas constantes marioandradianas revelam-se mais significativamente à nossa observação, todas elas se prendendo ao compromisso com o homem - característica básica - vivido na arte e no comportamento. Na obra, objetiva-se no anseio de participação na humanidade que nasce na estréia de 1917, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*. No pacifismo humanista que se solidariza com aliados e prussianos lesados pela Grande Guerra, repudiando - ah! a ingenuidade de congregado mariano! - a ambição do Kaiser, causa exclusiva do conflito, estão os germes do poeta “trezentos, trezentos-e-cinquenta”. No unanimismo tardio, na vibração elegíaca e eloqüente, bebida, quem sabe, na poesia de Creteil, na multiplicação das vivências de solidariedade de Verhaeren, no Guerra Junqueiro de *Os Simples* unido ao Castro Alves do vôo fraterno e libertário, no magma em que entram cristianismo e socialismo utópico, esboça-se a síntese visando à coerência.⁹

⁶ Daré, Ivone. *A caminho do encontro*. São Paulo, Ateliê, 2000.

⁷ Andrade, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Rio, Livraria Editora José Olympio, 1982, pp. 188-189.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 190.

⁹ Lopez, Telê Porto Ancona. *Op. cit.*, p.10.

Talvez, a questão do “Marxismo” possa ser explorada a partir da própria obra, e sob este aspecto é fundamental o conto “Primeiro de Maio”, no qual encontram-se trechos como os seguintes:

Com seus vinte anos fáceis, o 35 sabia, mais de leitura dos jornais que de experiência, que o *proletariado era uma classe oprimida*. E os jornais tinham anunciado que se esperava grandes ‘motins’ do Primeiro de Maio, em Paris, em Cuba, no Chile, em Madri.

O 35 apressou a navalha de puro amor. Era em Madri, no Chile que ele não tinha lembrança se ficava na América mesmo, *era a gente dele*... Uma piedade, um beijo lhe saía do corpo, feito proteção sadia de macho, ia para terras não sabidas, mas era gente dele, defender, combater, vencer... *Comunismo?*... Sim, talvez fosse isso. Mas o 35 não sabia bem direito, ficava atordoado com as notícias, os jornais falavam tanta coisa, *faziam tamanha mistura de Rússia*, só sublime ou só horrenda, e o 35 infantil estava por demais machucado pela experiência pra não desconfiar... ” (Grifos meus).

Ou mais adiante, no mesmo conto:

Esses movimentos coletivos de recusa acordaram a covardia de 35. Não era medo, que ele se sentia fortíssimo, era pânico. Era um puxar unânime, uma fraternidade, era carícia dolorosa por todos aqueles companheiros fortes tão fracos que ali estavam também pra... pra celebrar? pra... O 35 não sabia mais pra quê. (...) Estava tão oprimido, se desfibrara tão rebaixado naquela *maskarada de socialismo*, naquela desorganização trágica, o 35 ficou desolado de uma vez.¹⁰

Na primeira citação, chama atenção o fato das capitais referidas serem todas de países latinos, tanto na Europa quanto na América. Destaca-se também a posição quase “mítica” de Paris e de sua tradição de motins. A referência constante ao universo da cultura francesa é elemento de fundamental importância para a compreensão de *Contos Novos*.

Além disso, as “pulsões” individuais e as questões sociais estão explicitamente imbricadas: o personagem desse conto, designado pela cifra 35, pensa nos motins e apressa “a navalha de puro amor”¹¹.

¹⁰ Andrade, Mário de. *Contos Novos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989, pp. 39-40 e 44-45.

¹¹ Para uma melhor compreensão destas questões é fundamental consultar o livro já citado de Ivone Daré. Veja-se, em especial, a análise de “O Ladrão”. Na sua leitura, a autora se vale do instrumental psicanalítico para demonstrar o quanto a repressão e a sublimação das pulsões

Este desejo de unir as forças críticas do marxismo e do freudianismo, que percorre o livro, demonstra o grau de avanço do modernista brasileiro e o coloca à frente da maioria dos escritores de seu tempo. É bom lembrar que o desejo de fusão do pensamento freudiano com o marxista foi um dos projetos mais acalentados por várias correntes filosóficas do século XX, todas elas intimamente ligadas a posições políticas e ideológicas “esquerdizantes”, ou, melhor dizendo, antiburguesas.¹²

Sob este aspecto, veja-se este poema, escrito em 1934 pelo poeta baiano Sosígenes Costa, que aponta bem para as ressonâncias desta questão no contexto nacional:

Duas festas no mar

Uma sereia encontrou
um livro de Freud no mar
Ficou sabendo de coisas
que o rei nem sonhava.

Quando a sereia leu Freud
Sobre uma estrela do mar,
tirou o pano de prata
que usava para esconder
a sua cauda de peixe.

E o mar então deu uma festa.

E no outro dia a sereia
achou um livro de Marx
dentro de um búzio do mar.

individuais estão diretamente associadas ao desejo de transgressão das leis sociais, desejo que se materializa veladamente na suspeita da existência do ladrão. Como o ladrão não é encontrado, fica a dúvida sobre a sua veracidade. O desejo oscila sempre entre a “verdade” e a “fantasia”, entre a experiência vivida e a experiência reelaborada.

Quando a sereia leu Marx
ficou sabendo de coisas
que o rei do mar nem sonhava
nem a rainha do mar.

Tirou então a coroa
que usava para dizer
que não era igual aos peixinhos.
Quebrou na pedra a coroa.

E houve outra festa no mar.¹³

Este poema, escrito em 1934, é construído com imagens relativamente ingênuas que explicitam o desejo de justaposição e fusão do freudianismo e do marxismo. Atente-se para o fato de que Sosígenes Costa é um poeta modernista pouco conhecido. Isto demonstra a repercussão desta problemática específica em autores menos estudados pela crítica.

Esta constante referência ao universo freudiano e marxista demonstra também a sintonia de Mário de Andrade com o contexto internacional, e interessa pela capacidade de localizar no contexto brasileiro uma problemática universal e moderna, que aqui adquiriu forma social particular. A dialética entre o local e o contexto internacional tem alimentado o que de melhor foi produzido na nossa vida intelectual. Sob este aspecto é exemplar a obra de Machado de Assis, que, aliás, percorre constantemente as preocupações do modernista paulistano.

Mário de Andrade tinha consciência de todas estas questões. Sob vários pontos de vista é muito esclarecedora a seguinte passagem de uma carta destinada a Carlos Drummond de Andrade, em 20/02/27, em que o escritor paulistano, ao comentar seu romance *Amar, Verbo Intransitivo*, refere-se justamente à presença de Freud e de Machado de Assis:

¹² Veja-se o pensamento de Herbert Marcuse e do próprio Walter Benjamin, e mesmo da chamada *Escola de Frankfurt*.

¹³ Agradeço a sugestão deste poema ao professor Dácio Antônio de Castro.

Nunca vi gente tão leviana pra criticar como nós. Creio que isto é falta de psicologia. Meu *Amar, Verbo Intransitivo* tinha prefácio. Porém meio entristecido com que tinha sucedido com o *Losango* de que todos os críticos não tiraram nada a não ser o que eu mesmo tinha falado na Advertência, tirei o prefácio. Resultado por aqui as observações mais comuns e francamente burras são: que tem muito Machado de Assis e muito Freud no livro. Tem, meu Deus! Que tem eu mesmo sei! É evidente que tem. Pois então vamos a saber as razões porque o Senhor Mário de Andrade que não é nenhuma besta e que tem espírito crítico botou tanto Freud e tanto Machado de Assis no livro. Freud, razão dentro das tendências do Sr. Mário de Andrade não tem razão plausível. Naturalmente botou então, porque concorda com certas idéias de Freud, sua orientação geral, que aliás era mesmo a que mais prestava pro assunto do livro. *Agora a tendência especializada do Sr. Mário de Andrade é trabalhar a substância brasileira.* O que a gente besta mais tem percebido é o trabalho da língua porém o Sr. Mário de Andrade mesmo já falou em artigo que trata de *trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos.* E mesmo que não falasse isso se percebe dentro do livro pelos tipos gerais que escolheu Souza Costa Dona Laura e principalmente a filharada. Além disso trabalhou a língua. Ora porque o Sr. Mário de Andrade trabalhou Machado? Naturalmente porque *quis tradicionalizar* alguma coisa também a mais. E eu (o crítico) que tenho obrigação de saber certas coisas sei que um dos traços específicos do brasileiro é o humorismo. Entre os caipiras isso é *desenvolvidíssimo.* A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora o Sr. Mário de Andrade se inspira em Machado de Assis é porque *quis tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada mais de perto mostra aversão quase sistemática pelos esquemas especializadamente portugues.¹⁴ (Grifos meus).

Este desejo permanente de tradicionalizar e de criar uma tradição literária estável no país percorre a produção do autor de *Contos Novos*, além de lhe conferir uma coloração próxima da noção de “tradição empenhada” elaborada posteriormente por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*¹⁵, ou seja, trata-se do desejo permanente de inserir o país no universo da cultura ocidental, e dotá-lo de uma estrutura moderna segundo os padrões vigentes nos centros culturais hegemônicos, dos quais provêm nossas matrizes intelectuais e estéticas.

¹⁴ Andrade, Carlos Drummond de. Op. cit., pp. 104-105.

¹⁵ Candido, Antonio. Uma literatura empenhada. In: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

Na nota de número 5 desta mesma carta, Carlos Drummond de Andrade transcreve um trecho de outra carta de Mário, destinada a Alceu Amoroso Lima, na qual encontramos este comentário, que reforça a questão do freudismo:

... você afirma no artigo sobre o *Clã* que nas minhas intenções que constituíram *Amar, Verbo Intransitivo* estava também fazer uma sátira a Freud. Não é bem isso. Admiro profundamente Freud e tirando a generalidade sexualista, mais dos seguidores dele do que dele próprio (Freud que nem Darwin está sendo vítima dos que o leram, ou o tresleram, você já reparou?) é incontestável que ele deu passo imenso na psicologia. Ele cientificou o sherlokismo, foi o Sherlock da alma, e não me lembro bem das datas agora mas seria engraçado a gente fazer um estudo sobre a influência de Conan Doyle sobre Freud... De Freud acho que me utilizei sempre que se trata de psicologia. O que reconheço é que a influência de Freud foi muito grande nas especulações de *Amar*, falei disso no livro, e caçoei um bocado. Caçoar é mais uma autodefesa do que um abandono de veneração.¹⁶

Eis aí uma das grandes questões da obra, e talvez uma das explicações possíveis para o fato de Mário de Andrade ter dedicado tanto tempo à sua elaboração e não ter conseguido “concluí-la”¹⁷.

A deformação como categoria estética moderna

Se por um lado *Contos Novos* apresenta óbvias “imperfeições” de fatura, por outro ele desperta enorme interesse no leitor, pois sob a capa aparente da matéria narrativa de cada conto se move a inteligência aguda e avançada do autor, e um ambicioso projeto ideológico e literário. Esse processo de formalização estética de problemas da ordem social e da esfera extraliterária por si só tem um interesse relevante, e está no centro das preocupações das vanguardas do início do século.

É perceptível que Mário de Andrade, ao lado desta consciência de problemas de envergadura universal e moderna, possui também uma aguda

¹⁶Andrade, Carlos Drummond de. Op. cit., pp. 107-108.

consciência do contexto nacional: seus impasses e suas contradições. E poucos autores souberam registrá-los tão bem como ele, principalmente no calor da hora dos acontecimentos contemporâneos.

Todos os contos do livro registram de maneira contundente o mundo das relações humanas, sociais e políticas com as quais Mário de Andrade conviveu, e que foram o centro das suas principais angústias de homem e de escritor de seu tempo e de seu país. E aqui avulta uma questão fundamental para Mário de Andrade, e que ele retoma como um moto-contínuo de sua reflexão estética e de sua produção literária: a "deformação" de suas tendências naturais de artista e escritor em favor de um projeto cultural mais amplo e urgente. Como muito bem sintetizou Antonio Candido: "Tinha o culto da solidariedade humana, e quem não partir deste ponto não lhe entenderá sua obra nem a vida."¹⁸ Ou nas palavras do próprio autor:

Qual a obrigação do artista? Preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade? Há nestas duas estradas, numa a obrigação moral que nos (me) atormenta, noutra a coragem de realizar esteticamente a atualidade que seria ingrato quasi infame desvirtuar, mascarar, em nome dum futuro terreno que não nos pertence. Deus nos atirou sobre a terra para que vivêssemos o castigo da vida ou preparássemos a mentira da beleza para vidas porvindouras?¹⁹

Estas questões perpassam toda a produção de Mário de Andrade. Um exemplo são as palavras que encerram *Café*, verdadeira declaração de princípios escrita em 1942:

Eu me sinto recompensado de ter feito esta *épica*. Dei tudo o que pude a ela, para torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados de técnica, pra convencer também pelo encanto da beleza. Mas duma beleza que nunca perde o senso, a

¹⁷ A inconclusão e o fragmentário são talvez as únicas formas possíveis e legítimas de representação moderna.

¹⁸ Candido, Antonio. Mário de Andrade. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, DPH, 198, 1990, p.70, (fac. simile).

¹⁹ Andrade, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1960, p 295.

intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. Pelo contrário, muitas vezes a *perversidade impiedosa da idéia definida por exagero*, fiz acompanhar da *perversidade tosca da voluntária imperfeição estética*.

Me sinto 'recompensado' eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! de me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa 'PAZ' que os vitoriosos si invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. *Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça de tempo de paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar, as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e de viver.*

Há-de ser sempre amargo ao artista verdadeiro, não sei se artista bom, mas verdadeiro, sentir que desperdiça deste jeito em *problemas transitórios*, criados pela estupidez da ambição desmedida. Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no chão. Nunca mais os portos de todos hão-de se esvaziar dos navios portadores de todos os benefícios da terra. Nunca mais os menos favorecidos de forças intelectuais estarão nos seus lugares, porque não tiveram ocasião de se expandir em suas realidades. Não terão mais de partir, na busca lotérica do pão. Então estarão bem definidas e nítidas pra todos as grandes palavras do verbo. Terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido de igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro.

*Então o poeta não 'quererá' ser, se deixará ser livremente. E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver. Me sinto recompensado por ter escrito está épica. Mas lavro o meu protesto contra os crimes que me deixaram assim imperfeito. Não das minhas imperfeições naturais. Mas de imperfeições voluntárias, conscientes, lúcidas, que mentem no que verdadeiramente eu sou.*²⁰ (Grifos meus).

Este longo trecho faz ecoar, ainda com maior veemência, o doloroso e agudo balanço que Mário de Andrade realizou na famosa conferência, também de 1942, intitulada *O Movimento Modernista*:

A única observação que pode trazer alguma complacência para o que fui, é que estava enganado. Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. *Deformei*, ninguém sabe quanto, a minha obra - o que não quer dizer que si não fizesse isso, ela fosse melhor... Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudos que fundamentalmente não sou. Mas é

²⁰ Andrade, Mário de. *Café*. In: *Poesias Completas*. São Paulo/ Edusp; Belo Horizonte/ Itatiaia, 1987, pp. 421-422.

que decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado toda a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.²¹ (Grifo meu).

Essa consciência da dupla função do artista (estética e social) está também expressa neste trecho de uma carta sobre a poesia de Drummond, de 15/08/42:

Sentimento do Mundo é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltoso, *acuado em seu individualismo irredutível*, uma grandeza nova, *o sofrimento pelos homens*, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme, *este ajuntar às dores do indivíduo, a fecundidade da dor humana* e se já dantes o poeta tímido que apelidava um livro e (sic) "alguma poesia" já era um grande poeta, agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de *Sentimento do Mundo*, nos deu uma obra que além de grande é extraordinária. – Individualismo irredutível de *Alguma Poesia* – Em *S. do Mundo* o poeta sem nada perder do seu individualismo, além da dor do indivíduo, junto com ela, dentro dela, sofre da humana dor. É realmente um exemplo extraordinário e excepcional. E dentro desse seu caso de humanização, C. D. de A nos deu alguns gritos dos mais lancinantes, alguns estados de revolta dos mais angustiosos da nossa poesia. *Que poesia verdadeira!*²² (Grifos meus).

E, ao comentar *Café*, numa carta ao poeta mineiro (posterior àquela, datada de 3/3/43), Mário de Andrade volta à questão da necessidade de fusão do individual ao coletivo, da fusão da dor individual com a dor humana, que está no centro de suas preocupações estéticas no período:

Então me veio a idéia vaga de *um drama cantado* mais diretamente baseado nas forças da vida coletiva e como então andava escrevendo o meu ex-romance *Café*, me lembrei do mesmo *Café* como base, mas com assunto que nada tem a ver com o romance. E logo, a idéia de tocar um

²¹ Andrade, Mário de. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, 1960, p. 254.

²² Andrade, Carlos Drummond de. Op. cit., pp. 206/207.

assunto de vida coletiva é que me deu a idéia que, esta sim, me parece uma invenção minha e de certa importância: fazer uma ópera inteiramente coral. *Em vez de personagens-solistas, personagens-massas.*²³ (Grifos meus).

Assim, em muitos dos escritos pessoais, críticos e teóricos do autor impressiona a permanência da concepção básica (deformação da própria obra), porém acompanhada de uma progressiva alteração do tom²⁴, que caminha da euforia dos primeiros tempos do modernismo e da *Semana* — presente em *A escrava que não é Isaura* —, até o balanço amargo e desesperançado da conferência de 42.

O CONTO COMO GÊNERO E SUA REDEFINIÇÃO NO CONTEXTO DA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE

Levando em consideração todos os aspectos já sumariamente referidos, será dada maior atenção a duas questões fundamentais para a compreensão de *Contos Novos*.

Primeiro, a explicitação da estrutura composicional que articula os contos em primeira e em terceira pessoa numa rede mais ampla de inter-relações, pois o que se deseja afirmar é que, se cada conto é autônomo, sua autonomia se insere numa demanda de totalidade. Por isso, serão discutidos os limites de gênero existentes entre o conto e o romance, procurando-se demonstrar o quanto Mário de Andrade se valeu da técnica musical para solucionar uma questão de representação essencialmente literária.

Em seguida, será demonstrado que este processo de composição se vale também da tradição literária (brasileira e européia) para superar criticamente os limites da representação, num contexto baseado na produção de novas relações de sentido que os modos narrativos tradicionais não mais sustentam. Ou seja, a falência dos modelos narrativos realistas e naturalistas, assim como a crise das

²³ Idem, *ibidem*, p. 209.

²⁴ A este respeito também é esclarecedora a primeira carta transcrita por Drummond no livro *A lição do amigo* e datada de 10/11/24, na qual o tom eufórico ainda domina.

vanguardas, implicariam no desenvolvimento de novos procedimentos de representação literários que fossem capazes de formalizar os impasses e as contradições do processo particular de modernização do país.

A oscilação entre o conto e o romance será estudada como uma destas novas possibilidades de construção de sentido a partir da releitura de um dos modelos fundamentais da narrativa moderna: o romance de formação ou de educação, que tem em Goethe e Flaubert duas fontes essenciais.

Especificamente, no que diz respeito a Flaubert, observa-se em *Contos Novos* uma série de referências sutilmente cifradas, o que demonstra que Mário de Andrade é um escritor inserido numa tradição moderna na qual a produção e a reflexão sobre o próprio fazer literário não se separam.

Sua produção ficcional está impregnada de suas preocupações intelectuais, estéticas e sociais. A esse respeito, Telê Porto Ancona Lopez identifica na obra do escritor duas figuras emblemáticas de sua coerência interna, que ela designa por meio do binômio **Belazarte-Malasarte**:

A comunhão da dor no anseio de participação levou certamente Mário de Andrade a estudar a língua alemã para se aproximar do expressionismo. Na estética de *O Grito*, deu-se o seu encontro com os "deserdados da sorte", os pobres e explorados, a deformação expressiva, a voz da marginalidade e das tormentas da psiquê. Nosso escritor, então, pôde melhor se posicionar ao lado de, ficar com o oprimido, com o outro que passará a ser ele próprio. O compromisso com o homem, bem ancorado no presente brasileiro, levou-o à "literatura de circunstância", à experimentação que se radicaliza na década de vinte, envolvendo coerentemente estrutura e estilo. Na divisão Malasarte - esteta vanguardista, cético e zombeteiro no "claro riso dos modernos", e Belasarte-Carlitos, dono da matéria e da narração nas crônicas de América Brasileira em 1923-1924, distinguimos o compromisso estético de programa e o compromisso de maior alcance humano do artista. (...)

Belasarte-Malasarte atravessam a vida de Mário: estão no professor do Conservatório, da Universidade do Distrito Federal, no jornalista. Amigo querido de seus alunos, brincalhão, fazendo piada na crônica, incentiva o questionamento. Verificando carências, trabalha para saná-las no Compêndio de História da Música, nas apostilas do curso de História da Arte, nos textos-conversas, sempre despretensiosos em que explica teorias complexas no Diário Nacional. Estão no Diretor do Departamento de Cultura preocupado com a democratização do saber e o respeito à cultura popular, convidando Dina Levi-Strauss para ensinar metodologia e preparar quadros para a

pesquisa etnográfica; nos projetos de casas de cultura, na criação dos parques infantis, da discoteca pública, de bibliotecas.²⁵ (Grifo meu).T

Esta polarização Belasarte-Malasarte sintetiza bem a atuação de Mário de Andrade, em sua oscilação entre a produção literária e a reflexão permanente sobre a própria criação, que se desdobra na constante preocupação com a obra de escritores mais jovens, de que suas cartas são testemunho eloqüente.

Na produção literária de Mário de Andrade essa oscilação permanente entre a pesquisa e a invenção - *Macunaíma* é o exemplo mais explícito - equivale à oscilação entre a produção estética e a elaboração teórica. Inscrito na tradição moderna, o escritor paulistano foi ao mesmo tempo artista e teórico, razão pela qual suas pesquisas no campo da teoria literária são fundamentais para a compreensão de seu processo criativo.

Em *Contos Novos* a preocupação com os limites do gênero do conto e o desejo de uma reformulação da sua própria natureza dentro da modernidade brasileira são fundamentais para a compreensão da obra. Enfim, Mário de Andrade, ao que parece, buscava uma solução brasileira para os processos modernos de representação literária, o que passa inevitavelmente pela reelaboração dos próprios gêneros, sejam eles poéticos, narrativos ou dramáticos²⁶.

No primeiro parágrafo de "Vestida de Preto" Mário de Andrade coloca a questão teórica a respeito do conto enquanto gênero narrativo e seus limites no processo da representação literária: "Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade."²⁷ Preocupação idêntica já estava presente no segundo prefácio de *Primeiro Andar*: "... e mais duas páginas que eu gosto, 'Os Sírios' e 'Primeiro de Maio', bons para os teóricos da nomenclatura me ensinarem que não são contos. São."²⁸

²⁵ Lopez, Telê Porto Ancona. Op. cit., pp. 11-12.

²⁶ Em relação especificamente ao gênero dramático relembrem-se as reflexões de Mário ao final de "Café", em *Poesias completas*. Consulte-se também a carta LXXXII, dirigida a Carlos Drummond de Andrade, em *A Lição do Amigo*.

²⁷ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 23.

²⁸ Andrade, Mário. *Primeiro Andar*. In: *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1960, p. 46.

Na carta XXV, destinada a Drummond, em 23/11/26, Mário se refere explicitamente aos *Contos de Belasarte* nos seguintes termos:

Com você faz tempo que tenho um assunto para discutir porém sempre fui deixando para depois e não me lembro bem do caso. Sei que comentando "Nilza Figueira, Sua Criada", *você me demonstrou um conceito muito apertado e dogmático do conto. Não aceito não.* Aliás meu livro se intitulará Histórias de Belasarte... São histórias de sujeito historiento e cuja personalidade se define muito dentro dos contos, personalidade que rapidamente esbocei numa das "Crônicas de Malasarte". Depois se fixou em mim é verdade que um pouco metamorfoseada, mais vivacidade e menos pessimismo tristonho. Mas pessimista. Quase todas as histórias acabam com o refrão foi muito infeliz. Fulano foi muito feliz vem em duas histórias só, são felizes uma bêbeda esquecida do mundo Nízia Figueira e um moço bobo. Bobo no sentido da medicina popular. E veja, hoje, os gêneros se baralham, isso até Croce já decretou e está certo. Romances que são estudos científicos, poemas que são apenas lirismo, contos que são poemas, histórias que são filosofias etc. etc. Não tem a mínima importância e *vamos agora saber qual é o conceito exato de romance!*²⁹ (Grifos meus).

Na carta seguinte, de número XXVI, datada de 18 ou 19/01/27, Mário ainda insiste na discussão:

Que é isso Carlico, desconfio que você está me devendo carta porém mesmo que não esteja porque você agora não me escreve mais! Vamos, toca pra diante qualquer assunto e venha discutindo. *Falar nisso, você não comentou aquela minha rabecada em você por causa de considerações estéticas ou coisa que o valha sobre o que seja conto, se lembra? Você veio com história, que conto é isto mais aquilo.* Que todas as considerações sobre isso não prestavam e você bico, não concordou nem discordou, se anime homem! Pois hoje recebi o primeiro exemplar de meu *Primeiro Andar*, até que enfim, puxa! Imagine que o livro sai datado de setembro do ano passado, se eu ficar célebre seria muito engraçado que os bibliógrafos se pusessem procurando nos jornais a notícia do livro e só depois de janeiro essas notícias aparecessem... *Enfim, aqui também você vai encontrar muito conto que não será conto na regra do conto nem nada. Porém juro que é conto.*³⁰ (Grifos meus).

Um dos mais expressivos depoimentos do autor sobre a questão se encontra no texto "Contos e Contistas", que abre o livro *O Empalhador de*

²⁹ Andrade, Carlos Drummond. Op. cit, pp. 97-98.

Passarinhos. Este texto foi escrito a propósito de um concurso realizado pela *Revista Acadêmica*, para se saber quais seriam os dez melhores contos brasileiros. Neste pequeno ensaio o autor coloca a questão: "O que é conto? Alguns dos escritores do inquérito se tem preocupado com este inábil problema de estética literária. *Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.*"³¹ (Grifos meus).

Logo em seguida, num dos melhores momentos do texto, Mário de Andrade dá ao leitor uma definição moderníssima de conto: "Poder-se-ia mesmo definir o conto como 'um romance para revista'."³² (Grifos meus).

E ele se explica:

Ora, o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance... O romance, publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus leitores possíveis. O conto, não; a revista é o seu lugar... É mesmo uma forte pena que ele tenha nascido das intrigas de conversação, anteriores às revistas e por certo coetâneas dos nossos primeiros pais porque, se assim não fosse, o conto nasceria fatalmente dos mensários, comprovando toda a minha engenhosa teorização.³³

Aqui a consciência da origem oral e popular do conto nos remete ao que a crítica tem explicado sobre a origem do gênero. De acordo com os teóricos³⁴ é fundamental estabelecer uma diferença entre o conto denominado maravilhoso ou popular e o conto literário.

Num dos bons ensaios em língua portuguesa sobre este tema, Hermann Lima cita Mariano Baquero Goyanes, que conseguiu sintetizar rigorosamente o aspecto anteriormente referido:

Sendo o conto o mais antigo dos gêneros literários – diz ele – é, não obstante, o mais moderno em sua forma atual, e assim o advertiam alguns doutrinadores do século XIX, observando o muito que demorou em tomar forma escrita, literária. Em nosso estudo, procuramos assinalar as

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 100.

³¹ Andrade, Mário de. Contos e Contistas. In: *O Empalhador de Passarinhos*. São Paulo, Martins, 1972, p. 5.

³² Idem, *ibidem*, p. 6.

³³ Idem, *ibidem*, p. 6.

³⁴ Na bibliografia se encontram relacionados os autores consultados sobre a teoria do conto.

causas deste paradoxo, que tem sua origem na convivência e confusão de *dois gêneros tão distintos* como são o *conto popular* – bem erradio de todos os países, transmitido de geração em geração – e o *literário*, gênero essencialmente do século XIX – Dickens, Tchecov, Maupassant, Allan Poe, etc. – que apareceu no momento oportuno, quando todos os restantes gêneros literários já haviam alcançado madureza e perfeição. *O conto é um gênero novo*, nascido para sensibilidade nova também, refinada, só encontrável num século – nos últimos limites dum século – febrilmente entregue à literatura. A revolução romântica revalorizou o conto popular, o qual sofreu um lento processo de literalização, até só conservar a forma da narração breve, servindo já para toda classe de assuntos e não unicamente para os fantásticos e lendários, como era corrente nos anos românticos e ainda imediatamente post-românticos.³⁵ (Grifos meus).

O conto denominado maravilhoso ou popular tem origem imemorial e acompanha a humanidade desde os seus primórdios. Neste tipo de narrativa o traço fabular, muitas vezes fantástico, é inseparável de seu caráter exemplar, ou seja, de transmissão de um saber e de uma experiência acumulados ao longo de séculos e transmitido de geração em geração. Os valores mais profundos de uma coletividade são transmitidos oralmente num interminável fio de elaboração ficcional que pressupõe a estabilidade dos valores e das relações. Grande parte da crítica - principalmente os teóricos formalistas russos, em especial W. Propp – já descreveu a morfologia particular deste tipo de narrativa.

Já o conto literário teria suas origens no final da Idade Média e início do Renascimento, principalmente com a chamada “narrativa de moldura”, cujo melhor exemplo se encontra no *Decameron*, de Boccaccio. No entanto, o gênero se afirma somente no século XIX, com a multiplicação de suas potencialidades expressivas. Dentro deste contexto a crítica é unânime ao apresentar o desenvolvimento do conto literário intimamente associado a três escritores fundamentais para o gênero: Poe, Tchecov e Maupassant.

Em Poe encontra-se o conto de “efeito único” e de atmosfera “fantástica” ou “extraordinária”, que de alguma forma se aproxima do conto maravilhoso; já em Maupassant tem-se o conto de enredo perfeitamente desenvolvido dentro dos princípios de um realismo ameno, cuja matéria é prosaica, mas relevante. Finalmente, foi Tchecov que elevou o gênero às suas mais altas realizações, pois

³⁵ Lima, Hermann. *O conto*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 25-26.

seu estilo realista e psicológico, dotado de uma agudeza ímpar, é capaz de desvelar as mais profundas angústias e misérias humanas, sem na verdade desenvolver enredos que pareçam fortes ou claramente definidos.

Se Poe desenvolveu o conto de atmosfera, Tchecov desenvolveu o conto de densidade e sutileza psicológica capaz de revelar as mais duras contradições sociais, o que o transforma numa das principais matrizes da contística moderna.

Poe, além de exímio contista, foi também um teorizador do gênero, definindo em especial a técnica por ele denominada como “efeito único”. Tchecov, se por um lado não teorizou sobre o gênero, por outro legou à posteridade uma vasta correspondência, na qual é possível rastrear os elementos de sua poética particular. Sem dúvida, outro grande contista e teórico do conto literário moderno foi Julio Cortázar, que a partir da produção de Poe elaborou fecundas discussões sobre o gênero.

Outro modelo de contista que seria relevante citar em relação aos paradigmas do gênero, agora pensando no contexto nacional, é Machado de Assis, que obviamente constitui uma das mais importantes referências com as quais *Contos Novos* dialoga. Nesse sentido, observe-se como Mário de Andrade termina o seu texto “Contos e Contistas”:

Aqui, tem de entrar neste artigo o maior dos contistas existentes, Guy de Maupassant. Si me obrigassem a escolher dentre os contos dele o que eu havia de levar comigo para a *minha ilha deserta*, ou levaria uns vinte de contrabando ou desistia da ilha. O mesmo se deu quando tive de iniciar a minha votação com Machado de Assis, fiquei perplexo. “Uns Braços”? “Missa do Galo”? “O Alienista”? E logo me vieram saudades da “Causa Secreta” e de outros mais. E si votei no “Alienista” foi porque cinicamente me lembrei de que não partiria tão cedo (*não sou político*) pra nenhuma ilha deserta e posso recorrer quanto quero aos livros que estão mesmo aqui.

E talvez seja esta a melhor lição do inquérito. Os verdadeiros contistas não escrevem contos que se salientem, pela simples razão que os têm freqüentemente bons. De Flaubert creio ser impossível a uma alma bem nascida não preferir “Un coeur simple” às fantasmagorias quase exclusivamente verbais dos outros dois contos. De Maupassant, de Machado de Assis, já literariamente adultos, não há o que preferir, porque não são descobridores de assuntos pra contos, *mas da forma do conto*. (...) E volta a pergunta angustiada: o que é conto? *Em arte, a*

*forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores descobriram foi a forma do conto, indefinível, insondável, irredutível a receitas.*³⁶ (Grifos meus).

Este pequeno ensaio de Mário de Andrade é datado de 13/09/38, ou seja, ele é contemporâneo de um dos momentos mais intensos da elaboração de *Contos Novos*. Além disso, nessa época o escritor paulistano já se encontra afastado da Secretaria de Cultura, e dava início a seu “exílio no Rio”. Assim, a brincadeira da ilha deserta soa ainda mais irônica (“não sou político”). No trecho o escritor revela sua consciência aguda das questões inerentes e intrínsecas ao fazer literário (“Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto.”), e chega a censurar abertamente a “imperícia” do Flaubert contista em relação a mestres consumados do gênero.

Mário demonstra ainda ter uma consciência dialética em relação aos gêneros que, segundo ele, não podem ser concebidos como modelos fechados e normativos de constituição do discurso literário. Pelo contrário, eles se estabelecem na sua própria historicidade, ou seja, na dinâmica interna particular que rege o literário, na autonomia problemática da arte diante do seu oposto dialético, que é a materialidade das relações humanas historicamente constituídas. Assim, a forma do conto - a grande descoberta de alguns autores como Maupassant e Machado - se faz de dentro para fora no próprio gênero, o que resulta no fato de ser “... indefinível, insondável, irredutível a receitas.”

Sob este aspecto Machado de Assis é exemplar, pois os seus mais de trezentos contos exploram variadíssimas possibilidades de estruturação da narrativa curta, percorrendo todo o espectro possível de técnicas e formas, que vão de estruturas simples e lineares, passando por contos que apresentam forma dialogada, elaboração alegórica, e até mesmo fabular, e deságuam em refinados esboços de psicologia etc. Além disso, é comum na produção de contos de Machado de Assis a presença de cruzamentos com a matéria narrativa de seus romances. Alguns contos são desdobramentos de aspectos temáticos, psicológicos, formais, estruturais de seus romances, e vice-versa. Portanto, o

³⁶ Andrade, Mário de. *Contos e Contistas*, op. cit. pp. 7-8.

conto, bem como o romance, não apresenta uma definição estrutural fechada e imóvel. Sua constituição se dá no interior mesmo do discurso literário e na sua diferenciação particular frente a outras formas discursivas.

Assim, a grande questão que todos os teóricos do gênero colocam, e aqui também se inclui Mário de Andrade é a seguinte: o que é conto? A resposta mais simples parece ser: o conto é uma narrativa curta, ou seja, breve. Ou, como diria Poe, conto é aquela narrativa que pode "... ser lida de uma assentada..."³⁷. Se por um lado a questão da brevidade é marcante em todas as tentativas de definir o conto, por outro, na maioria das vezes, o efeito é confundido com a causa: a brevidade não é a qualidade intrínseca ao gênero, mas consequência dele.

Em síntese, o que diferenciaria o conto de outras formas narrativas modernas, como o romance e a novela, estaria no modo de representação que lhe é particular e que consiste basicamente na concentração intensa de todos os elementos narrativos (personagem, tempo, espaço, enredo etc...), visando à apreensão de um momento ou experiência especial, no fluxo de uma existência aparentemente banal. É o que Otto Maria Carpeaux explica ao analisar o conto "Um Acontecimento", de Tchecov:

O mais típico desses contos é *Um Acontecimento*: a gata deu à luz; os filhos da casa não se cansam de admirar os filhotes; vem visita, amigos de papai e mamãe, para jogar cartas; com o tio veio o grande cão dele, que come impiedosamente os pequeninos bichos; as crianças estão desesperadas, chorando copiosamente; mas papai manda-os dormir, pois os adultos não estão dispostos a deixar estragar a noite de visitas por causa de um acontecimento tão trivial, tão sem importância. – Parece conto sem enredo. Pois em *Um Acontecimento* não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o Acontecimento é o maior e o mais trágico da existência. Assistindo à pequena tragédia dos filhotes da gata, as crianças têm seu primeiro contato com a realidade lá fora (as visitas); aprendem a sentir aquilo que os adultos, estultificados pela experiência repetida, já não tomam nota; o grande cão do tio é a morte que devora a vida; e este Acontecimento merece bem ser escrito com maiúscula, pois é o Acontecimento mais significativo de todos – eis o enredo.³⁸

³⁷ Poe, E. A. Filosofia da composição. In: *Ficção completa, Poesia e Ensaios*. Rio, Aguilar. 1987, p.912.

³⁸ Carpeaux, Otto Maria. O acontecimento. In: *Ensaio Reunidos*. Rio, UniverCidade; Topbooks, 1999, p. 802.

Portanto, é da natureza do gênero, ao contrário do romance, dizer o máximo com o mínimo, o que aproxima o conto da escritura poética, também marcada pela alta concentração dos elementos expressivos.

Julio Cortázar sintetiza muito bem estas relações, por meio de duas belas analogias essencialmente poéticas, ao associar o conto à fotografia e o romance ao cinema, e, também, ao comparar o conto a uma bolha de sabão.

Na primeira analogia ressalta a aproximação entre modos e meios essencialmente modernos de representação. Tanto a fotografia quanto o cinema são formas modernas e tecnológicas que remodelaram os padrões narrativos tradicionais, inscrevendo o imemorial desejo humano de ficção e narratividade no seio de uma sociedade altamente técnica e hierarquizada. Ambos atendem às demandas particulares do imaginário moderno e de uma realidade cujos valores perderam qualquer estabilidade, e é óbvio que o romance e o conto também se inscrevem neste universo.

Já a bela metáfora da “bolha de sabão” remete a duas questões essenciais: o poético moderno que nasce do banal e do prosaico, e, de novo, a questão da concentração dos meios expressivos, que constitui o modo particular de representação do conto:

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo ao romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanesca; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “obra aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza a limitação. (...)

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade

de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. (...)

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.³⁹

O conto se alimenta da matéria moderna prosaica e aparentemente banal, redimensionando-a pela extrema compressão à qual ela é submetida. Assim, as tensões humanas (individuais, de classe etc.), aparentemente diluídas na experiência cotidiana, são plasmadas num universo de tensão delicadíssimo e único ("bolha de sabão").

Dentro deste quadro de referências particulares salta aos olhos uma questão importante para a compreensão de *Contos Novos*: qual é o trabalho específico de Mário de Andrade neste livro, no que diz respeito aos limites do gênero?

Esta questão se coloca devido à própria estrutura da obra, que se constitui numa reunião de contos escritos na primeira e terceira pessoa. Os de primeira pessoa apresentam sempre o mesmo narrador-personagem Juca, que, em quatro contos, relata momentos diferentes e fundamentais de sua trajetória. Esses contos estão assimetricamente entremeados aos contos narrados na terceira pessoa, constituindo um sistema único de continuidades e rupturas.

Tal estrutura de *Contos Novos* leva a pensar sobre uma articulação particular que Mário de Andrade desenvolveria dentro do próprio gênero. Aqui ganha destaque a complexa questão - muitas vezes abordada pela crítica - dos limites existentes entre o conto e o romance. Tanto um gênero quanto o outro apresentam suas particularidades estruturais, derivadas do modo de representação inerente a cada um. Assim, se o conto está para a fotografia

³⁹ Cortázar, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1993, pp. 151-152 e 153.

(instantâneo revelador, portanto sintético), como o romance está para o cinema (ritmo montado, portanto analítico), o conto está para o acorde como o romance está para a melodia e para a polifonia, ou como o instantâneo está para o sucessivo. O primeiro é uma escrita vertical, já o segundo apresenta uma horizontalidade mais ou menos profunda, que, vez ou outra, permite verticalidades.

Considerando que o segredo dos dois está no ritmo da representação, ora mais pontual, ora mais linear, e que mesmo uma linha fragmentária é uma sucessão de pontos (flashes), como o cinema é uma sucessão de fotogramas, ao que tudo indica, é neste intervalo que *Contos Novos* opera: entre o conto e o romance, entre a fotografia e o cinema, entre o acorde e a melodia polifônica, entre o vertical e o horizontal, entre o ponto e a linha. Ou seja, num espaço novo de representação de uma matéria narrativa que aspira a uma totalização da experiência individual e coletiva cada vez mais improvável e impossível de ser realizada, num mundo fragmentário e volátil, onde narrar é uma impossibilidade e a “épica” já não encontra lugar.

Na modernidade, a oscilação entre os gêneros é acompanhada por uma elaboração experimental da linguagem. Parece que Mário de Andrade em *Contos Novos* explora sutilmente tal oscilação, tanto nos modos de representação quanto nas linguagens. Uma descrição sumária dos contos do livro inicia a demonstração dessa hipótese.

DESCRIÇÃO SUMÁRIA DA ESTRUTURA FORMAL DE *CONTOS NOVOS*

A edição atual de *Contos Novos* é composta de nove contos. Porém, no projeto inicial, a obra deveria apresentar doze narrativas e seria intitulada *Contos Piores*, como fica estampado na nota que aparece na primeira edição (1947):

Nota do Editor

Entre os papéis de Mário de Andrade foi encontrado um plano do presente livro, prevendo doze contos. Ei-lo:

Contos Piores

- I - Vestida de Preto x
- II - O ladrão x
- III - Educai vosso pais \
 - a) A coroa de louros
 - b) A virgindade
- IV - Primeiro de Maio x
- V - Por trás da Catedral de Ruão x
- VI - O poço x
- VII - Peru de Natal x
- VIII - Frederico Paciência x
- IX - Marcha Fúnebre \
- X - Nelson /
- XI - O Cego \
- XII - Tempo da Camisolinha x

Prontos = x

Por escrever = \

Por consertar = /

Em seguida o livro passou a se chamar "*Contos Novos*". Os contos numerados I, II, IV, V, VI, VII, VIII, XII, como se vê, haviam recebido o visto definitivo; os numerados III, IX, XI, estavam por escrever; o numerado X precisaria ser retocado.⁴⁰

Interessante é notar a mudança de *Piores* para *Novos*, aspecto que não deve ser lido sem levar em conta a ironia de Mário de Andrade. Além disso, o conto V teve seu título alterado para "Atrás da Catedral de Ruão". E, como já foi assinalado, três contos não foram escritos (III. Educai vossos pais; IX. Marcha Fúnebre e XI. O cego). Assim, o livro é composto de nove contos, sendo um deles considerado inacabado (Nelson). A disposição atual é a seguinte:

- 1 - Vestida de Preto
- 2 - O ladrão
- 3 - Primeiro de Maio
- 4 - Atrás da Catedral de Ruão
- 5 - O poço
- 6 - O peru de Natal
- 7 - Frederico Paciência
- 8 - Nelson
- 9 - Tempo da Camisolinha

Essa disposição é fundamental para a compreensão da obra. Ela foi elaborada a partir de um jogo inteligente e sutil com o foco narrativo, que é o verdadeiro eixo de organização formal do livro, e funciona como articulador das intenções críticas de Mário de Andrade. Tanto que os contos podem ser divididos em dois blocos a partir do foco narrativo e de uma certa coincidência temática que os une em cada bloco. Assim, há os contos narrados em primeira pessoa e os contos narrados na terceira. Em primeira: "Vestida de Preto", "Peru de Natal", "Frederico Paciência" e "Tempo da Camisolinha". Em terceira: "O ladrão", "Primeiro de Maio", "Atrás da Catedral de Ruão", "O poço" e "Nelson".

Desta forma, contam-se quatro contos narrados na primeira pessoa e cinco narrados na terceira, o que permite dizer que não há uma predominância de um foco narrativo sobre o outro⁴¹, na medida em que se trata de uma diferença mínima.

Os contos em primeira pessoa apresentam ainda em comum o fato de que são narrados pelo narrador-personagem Juca⁴² que rememora “freudianamente” as experiências marcantes de várias fases de sua vida, num período que abarca aproximadamente dos três aos vinte e cinco anos. Todas as experiências rememoradas giram em torno de sua vida afetiva e amorosa, e da sexualidade: suas contradições e ambigüidades.

Esses contos revelam mais diretamente a assimilação do universo freudiano e constituem um verdadeiro exercício de auto-análise, que muitas vezes faz com que Juca se assemelhe a um “alter-ego” de Mário de Andrade, uma projeção ficcional de conflitos pessoais sutilmente deslocados e elaborados em chave literária.

Observe-se que esta estrutura narrativa — o narrador-personagem mergulhado no labirinto da própria consciência — foi muito explorada pelo romance oitocentista brasileiro, e aproxima estes contos de obras famosas, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Exemplificando, há em “Peru de Natal” uma passagem muito próxima do episódio do primeiro beijo de Bentinho e Capitu. Nela Juca, ao comentar sua iniciação amorosa, diz: “... e principalmente desde as lições que dei ou recebi, não sei, duma criada de parentes...”⁴³ (Grifo meu). Já Bentinho, referindo-se ao primeiro beijo, afirma: “Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou se

⁴⁰ *Contos Novos*, p. 21.

⁴¹ Na segunda fase da produção de Machado também se encontra um procedimento semelhante, pois os romances que foram escritos neste período apresentam uma oscilação entre a primeira e a terceira pessoa: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* são escritos na primeira, e *Quincas Borba* e *Esau e Jacó* na terceira. A oscilação do narrador permite focalizar, a partir de posições diferentes, as mesmas questões básicas, que no universo de Machado de Assis dizem respeito às particularidades da ordem patriarcal e escravocrata brasileira.

⁴² O conto “Tempo da Camisolinha” não nomeia explicitamente o narrador-personagem como Juca, porém tudo leva a crer que seja o mesmo narrador dos contos em primeira pessoa.

⁴³ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 75.

ensinou, ou fez ambas as coisas como eu.”⁴⁴ (Grifo meu). Em ambas as passagens os afetos e o amor são concebidos como uma educação sentimental (aprendeu ou ensinou).

Na primeira citação, o sujeito da dúvida é o próprio narrador-personagem. Juca não sabe se deu ou recebeu a lição. Já na citação machadiana, por razões óbvias, a dúvida recai sobre a figura feminina (Capitu) apesar da autoconsciência do aprendizado (“como eu”). A inversão é aparente, pois, no amor quem ensina também apreende, isto é, o caráter dialético da relação amorosa é iniludível.

A proximidade entre “Frederico Paciência” e *O Ateneu* é mais óbvia e se dá pela temática da escola e da insinuação do desejo homossexual. Juca e Frederico se conheceram no colégio. Lembre-se que todas as recordações da “Crônica de saudades” do narrador-personagem Sérgio (sempre assombrado pelos fantasmas do erotismo) tem como cenário o colégio que dá título a obra.

Enfim, nesses romances clássicos da literatura brasileira se encontram ecos do romance de formação. Ecos também presentes em *Contos Novos*, por meio da releitura paródica dos modelos nacionais ou europeus.

Já nos contos narrados em terceira pessoa a problemática mais evidente diz respeito à noção de **luta de classes**, formulação essencial ao universo conceitual marxista. Porém, sua expressão nem sempre é explícita. Além disso, todos os contos são marcados pela presença de resquícios da estrutura patriarcal e paternalista que constituem os traços mais particulares da cultura brasileira. Resquícios também reconhecíveis nos conflitos de Juca, nas narrativas em primeira pessoa.

A narração em terceira pessoa dá visibilidade aos trabalhadores (urbanos ou rurais) em permanente conflito com a ordem social e política, que os oprime e aliena. O grau de consciência destes personagens varia de conto a conto, embora a opressão seja asfixiante em todos e venha materializada na presença de personagens oponentes que representam simbolicamente as elites brasileiras dos anos 30 e 40. Os representantes desta elite, por sua vez, estão em conexão direta com os dilemas marcantes do período Vargas e do Estado Novo.

⁴⁴ Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. Rio, Aguillar, 1959, p. 762.

Enfim, como já foi mencionado, se não há uma identidade do narrador (como nos contos em primeira pessoa), pelo menos sua posição diante dos conflitos apresentados é clara, e se baseia numa complexa “solidariedade” para com os trabalhadores, cuja contrapartida é a crítica dura, quase expressionista⁴⁵, da brutalidade das elites.

Deve-se lembrar também que o último conto da série de Juca, ou seja, “Tempo da Camisolinha”, tematiza a questão da descoberta do “outro” e da solidariedade. E aqui se coloca um problema crucial para a compreensão destes narradores: eles normalmente são lidos como expressão positiva da consciência do escritor engajado nas grandes questões sociais de seu tempo.

Talvez fosse mais produtivo analisá-los como narradores problemáticos, envenenados⁴⁶, verdadeiras “armadilhas” narrativas, ou seja, narradores que na verdade encenam conflitos de classe: a solidariedade entre classes diferentes, principalmente num país como o Brasil, pode ser interpretada como má consciência pré-política e perpetuação de relações de favor⁴⁷. Aspecto que se torna mais denso se for levado em conta que estas narrativas também encenam os conflitos da posição do intelectual num contexto nacional conservador, que o obriga a oscilar entre a dependência em relação às elites e o desejo de autonomia e participação no processo de transformação das relações sociais.

Dizendo de outra maneira, narradores de primeira pessoa não são confiáveis. Aliás, nenhum narrador o é. A simulação de solidariedade e adesão aos desvalidos pode, muitas vezes, funcionar com válvula de escape para uma consciência pequeno-burguesa oprimida pela constatação da própria impotência. Além disso, em todo movimento de adesão ao próximo se encontra resquícios contraditórios da moralidade cristã dominante na formação patriarcal brasileira. E cumpre sempre lembrar que uma das funções do cristianismo no Brasil foi dar

⁴⁵ Na construção do personagem Joaquim Prestes, do conto “O poço”, é visível uma forte presença de elementos expressionistas.

⁴⁶ Esta expressão está sendo empregada no mesmo sentido que Roberto Schwarz utiliza ao analisar a narrativa machadiana, especialmente no ensaio *A poesia envenenada de Dom Casmurro*.

⁴⁷ Agradeço essa percepção do caráter problemático dos narradores de Mário de Andrade ao professor Valentim Facioli, que num recente curso de pós-graduação na USP se dedicou ao assunto.

cobertura de classe as iniquidades perpetradas pelas elites coloniais e escravocratas.

O “eu” jamais será o “outro” e toda mediação existente entre eles é discursiva, apesar de ambos serem vítimas das mesmas iniquidades.

Dolf Oehler, ao analisar o romance *A Educação Sentimental*, explicitando o processo da escritura particular de Flaubert, afirma algo semelhante:

Em todo caso, seu próprio texto sempre desperta a impressão de que exclui tanto leitor quanto autor e abandona o herói a sua própria sorte – à diferença de Baudelaire ou mesmo Lautréamont, que mantêm constantemente o leitor sob o receio do autor. Na verdade, Flaubert jamais perde de vista nem herói, nem leitor, nem ele próprio como autor, e a severidade com que ele faz o primeiro embrulhar-se e enredar-se é um rigor demonstrativo contra ele mesmo e contra o leitor, servindo o herói de *tertium comparationis*.⁴⁸

A identificação muito imediata e direta entre os conflitos dos personagens (Frédéric ou Juca) e os próprios conflitos do leitor é fruto de uma dramatização de conflitos profundos da experiência moderna. Esta adesão talvez impeça ou tenha impedido uma parte da crítica de apresentar um distanciamento mais rigoroso diante destes personagens problemáticos.

Logo a seguir, quando estuda a figura complexa e prismática do protagonista do romance de Flaubert, o crítico alemão chega a uma conclusão que pode ser extensiva ao Juca de *Contos Novos*. Segundo Dolf Oehler:

... a falta de caráter de Frédéric representa aquela parte menos suspeita do próprio público, aquelas pessoas privadas irrepreensíveis, que não haviam tomado parte, nem sequer em pensamento, na insurreição ou na repressão. Embora Flaubert permita também a seu herói dizer e fazer coisas comprometedoras, ele deixa a cargo do leitor o modo de julgá-lo, e como a maioria dos leitores e críticos insiste até hoje em confiar mais na sentimentalidade do herói do que na ironia do autor, é lícito supor que Frédéric conservará uma atualidade social enquanto encontrar leitores que se deixem enganar.⁴⁹

⁴⁸ Oehler, Dolf. Crítica do consumo puro: Flaubert e os Iluminados de Fontainebleau. In: *O Velho Mundo desce aos Infernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 324.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 338.

A questão da solidariedade e da fraternidade no contexto da modernidade é uma das tópicas mais constantes do discurso político-social liberal, e mesmo da retórica revolucionária do século XIX.

Um dos textos mais enigmáticos sobre o tema é o famoso “Assommons les pauvres”, de Baudelaire⁵⁰, no qual o narrador-personagem, após passar quinze dias confinado no seu quarto lendo obras dos pensadores representantes das mais diversas tendências, e que buscaram encontrar o caminho para tornar os povos felizes – leia-se a humanidade, esta grande abstração ideológica do discurso esclarecido – resolve sair para se refrescar.

Na porta de um cabaré ele é abordado por um mendigo que lhe pede uma esmola. O narrador, sem nenhuma justificativa explícita ou relevante, começa a espancá-lo violentamente. Num primeiro momento o mendigo não revida o ataque, porém, de repente tomado de uma fúria incontrolável, agride violentamente o narrador-personagem. Depois de um certo tempo de luta brutal, o narrador faz gestos expressivos de que deseja pôr fim à contenda, e convida o mendigo a repartir com ele a sua bolsa, constatando que este aprendeu a lição. Ou, melhor dizendo:

Baudelaire não caiu na “trapaça da fraternidade universal” (Marx) por ocasião da revolução de fevereiro de 1848 e por toda vida refugou diante da *fraternité* burguesa, atitude que se expressa como o mesmo eufemismo irônico tanto na famosa apóstrofe final de *Au lecteur – Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!* – quanto em certos poemas em prosa tardios. “A *fraternité*, a fraternidade das classes adversárias, das quais uma explora a outra (...) é na verdade a guerra civil, a guerra civil em suas terríveis feições, a guerra do trabalho e do capital”, escreve Marx após a sangrenta repressão da primeira revolução proletária da história, em junho de 1848. *Abel et Caïn* não diz outra coisa – o mesmo valendo, em forma cifrada, para toda a obra de Baudelaire.⁵¹ (Grifo meu).

Retornando aos contos em terceira pessoa, observa-se que um conto deste bloco escapa à temática social mais explícita. No entanto, a adesão irônica à

⁵⁰ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Robert Lafont, 1980, pp. 209-210.

⁵¹ Oehler, Dolf. Um socialista hermético. Sobre a polêmica entre Benjamin e Brecht. In: *Praga: estudos marxistas*. São Paulo, Hucitec, 1998, nº 5, p. 98.

protagonista permanece. Trata-se de “Atrás da Catedral de Ruão”, que aborda as angústias de uma professora de francês solteirona e sexualmente recalcada, um exemplar clínico perfeito de um caso de histeria feminina. Aqui a nota recai novamente sobre a temática freudiana. Bastante interessante é o título deste conto, que, como já se observou, foi alterado (“Por trás...” para “Atrás da...”).

Ruão é uma cidade francesa e no conto em questão está associada a uma cena altamente sensual vivenciada e descrita por uma das alunas de Mademoiselle.

Lembre-se que Ruão também é a cidade próxima a Yonville, que, por sua vez, é o cenário principal de *Madame Bovary*. Além disso, o escritor francês nasceu e viveu nas imediações de Ruão. Tanto na *Bovary* quanto no não menos famoso *A Educação Sentimental*, Flaubert transita sistematicamente do universo individual ao coletivo, demonstrando as sobredeterminações de um em relação ao outro.

Assim, conclui-se que educação sentimental do homem moderno é compatível com sua educação político-social, baseando-se ambas na repressão e na alienação, ou seja, a neurose individual e a coletiva são inseparáveis. Por isso, o trânsito do psicológico ao social, e vice-versa, é o movimento que está na base do melhor romance realista europeu. Ou, ainda nas palavras de Dolf Oehler:

Por isso, gostaria de expor, contra Sartre, a seguinte tese: o jogo sistemático das correlações entre *psique individual e social ou de classe* constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de “estética antiburguesa”. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme o critério adotado por Sartre – que toma a recepção pelo conteúdo –, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. Ademais isso, significa que a relação entre neurose subjetiva e objetiva deve ser novamente descrita à luz destes textos, menos como uma relação temporalmente posterior – Sartre fala da histerese de *Madame Bovary* – do que como uma relação simultânea, que, no entanto, só mais tarde poderia ser revelada aos autores em questão, propriamente Baudelaire e Flaubert, ao meditarem sobre os acontecimentos históricos de dos anos de 1848 e 1851. Em minha opinião, depois de 1848 os principais representantes da “art-névrose” analisam seu próprio malogro no contexto do fracasso da Revolução e conseguem (no que não se acham sozinhos) redescobrir, nas formas de conduta das pessoas engajadas de sua geração e classe, elementos essenciais de sua própria neurose, aos quais tomam tendencialmente

responsáveis pela catástrofe. Isso quer dizer que descobrem a (relativa) universalidade e representatividade de sua própria estrutura psíquica e sua amplitude política no âmbito dos acontecimentos de 1848 e 1851.

No *Second Empire*, essa descoberta os capacita a passar facilmente pelos decretos da censura napoleônica: transvestem os temas tabus da recente história na forma de relatos românticos ou poéticos, confissões, tocando o ponto nevrálgico dessa sociedade através da exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos. Somente por volta do fim do domínio napoleônico, em 1869, surge um romance – a *Education Sentimentale*, de Flaubert - no qual se manifesta a *relação até então latente entre o destino privado e político*, sem que no entanto apenas com isso se revelasse o sentido de tal relação. Pois o *princípio estrutural* desse romance, que não por acaso foi recebido com fria rejeição, é o mesmo da “art-névrose” desde 1848-50: *sistemática correspondência entre cotidiano burguês e história mundial burguesa, entre formas de conduta, processos eróticos e político-econômicos, entre neurose individual e coletiva*.⁵² (Grifos meus).

Em seguida, o crítico alemão explicita ainda mais claramente o princípio estrutural que rege a composição de *A Educação Sentimental*, que parece ser o mesmo que subterraneamente estrutura *Contos Novos*:

Como se sabe, a história de amor entre Frédéric e Mme. Arnoux, sobretudo na terceira parte, que vai de 1848 a 1851, se encaixa na história da França entre 1840 e 1867, estabelecendo com ela, de maneira significativa, extremamente impressionante, ora um contraponto, ora um paralelo. Em seu estudo acima citado, Jacques Proust estabeleceu uma homologia entre duas séries causais paralelas, *a do privado romanesco e a do histórico-político*, e descreveu as relações entre ambas as séries como “correspondances poétiques”, delas excluindo expressamente qualquer outro laço comum, como a infra-estrutura econômico-política: a rígida composição de Flaubert serve, acima de tudo, a fins artísticos, existindo para “faire rêver”. Minha hipótese, ao contrário, é a de que faz parte da essência de tais correspondências sugerir *uma ampla conexão causal sócio-psicológica*, que, por motivos políticos, literários e históricos, dificilmente poderia ser expresso de outro modo senão com auxílio de analogias e sugestões poéticas; conexão, pois, entre as estruturas psíquicas das personagens do romance, que são simultaneamente sujeitos e objetos da história, e o próprio curso da história mundial. De tal maneira que a *Histoire d'un jeune homme* – o subtítulo da *Education* – é narrada como o cuidadosamente estruturado *roman vrai* da

sociedade burguesa, como *uma psicanálise avant la lettre do fracasso da Revolução*.⁵³ (Grifos meus).

A partir de tal descrição de *A Educação Sentimental*, é possível pensar que os impedimentos de Juca são os mesmos do 35, de Mademoiselle, de Nelson etc. Ou seja, Mário de Andrade – seguindo a lição flaubertiana – tem consciência da “correlação íntima entre a história de seu tempo e o destino individual”⁵⁴. Se esta hipótese for verdadeira, talvez uma das diferenças mais marcantes do processo de composição do escritor paulista em relação ao francês – além, é óbvio, das enormes diferenças históricas –, seja justamente o fato de Mário de Andrade já estar, bem ou mal, aparelhado de conceitos do universo freudiano e marxista, que o obrigam a outro trabalho de composição levando em conta estas implicações teóricas.

Assim, o desejo de fusão do individual e do coletivo, do freudianismo e do marxismo, fica patente. E apresenta um correlato na consciência do trânsito permanente entre o nacional e o universal. Basta observar a distribuição dos contos ao longo do livro para se perceber as intenções de Mário de Andrade no intuito de encontrar o ponto de contato entre estes pólos complementares em permanente contradição.

A migração de núcleos temáticos de um conto para outro e mesmo de um livro para outro não é incomum no escritor paulistano e revela certas constantes de longa presença na sua obra. Mário de Andrade faz infinitas variações sobre um número relativamente pequeno de problemas essenciais que o caráter múltiplo de sua obra às vezes encobre⁵⁵.

⁵² Oehler, Dolf. Art Névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da Revolução Em Flaubert e Baudelaire. In: *Revista Ceprab*, nº 32. São Paulo, Editora Brasileira de Ciências Ltda, 1992, pp.100-101.

⁵³ Idem, ibidem, pp101-102.

⁵⁴ Oehler, Dolf. Crítica do consumo puro: os iluminados de Fontainebleau. In: *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 316.

⁵⁵ Este processo de construção de um livro de contos no qual uma história ou parte dela se desenvolve em outra já estava presente em *Os contos de Belazarte*. Por exemplo: no conto “O Besouro e a Rosa”, o personagem João se apaixona por Rosa, mas esta prefere se casar com outro homem, e como diz o narrador “Rosa foi muito infeliz”. No segundo, intitulado “Jaburu Malandro”, João reaparece envolvido com outra moça, chamada Carmela, que o auxiliara durante o malogro com Rosa. Porém, um circo chega na cidade, e Carmela se envolve com um de seus

Então, o ritmo de leitura por ele imposto ao leitor está justamente na oscilação **não regular** entre a primeira e a terceira pessoa, e suas esferas de interesse particular já explicitadas.

Assim vejamos:

- 1- Vestida de Preto - primeira pessoa. (VP)
- 2 - O ladrão - terceira. (L)
- 3 - Primeiro de Maio - terceira. (PM)
- 4 - Atrás da Catedral de Ruão - terceira. (ACR)
- 5 - O poço - terceira. (P)
- 6 - O peru de Natal - primeira. (PN)
- 7 - Frederico Paciência - primeira. (FP)
- 8 - Nelson - terceira. (N)
- 9 - Tempo da Camisolinha - primeira. (TC)⁵⁶

artistas, que ao final do conto a abandona, o que leva o narrador a concluir: "Só sei que Carmela foi muito infeliz." O mesmo tipo de situação se repete, tomando perceptível a temática do desencontro amoroso e suas conseqüências existenciais. Essa temática, recorrente na poesia moderna brasileira, é exemplificável no famoso poema "Quadrilha", de Drummond, e em "Os três mal-amados", de João Cabral de Melo Neto.

Curiosa também é a já citada migração de contos de um livro para outro. A tal propósito, veja-se esta passagem, do segundo prefácio de *Primeiro Andar*. "Na verdade esta segunda edição é quase um livro novo. Da primeira edição só guardei os contos, por curiosidade o mais antigo que não destruí, feito lá pelos vinte e um anos, 'Conto de Natal', e mais 'Caçada de Macuco', 'Caso Pançudo', 'Galo que não cantou', 'Eva', 'Brasília', 'História com data'. Foram retirados o hómido 'Cocoricó', uma vergonha, e... ara! várias outras vergonhas. Quanto a 'O Besouro e a Rosa', primeira história que Belazarte me contou, desligou-se prazerosamente deste livro e tomou o seu justo lugar no 'Belazarte'. *Em compensação ajuntei certos contos que vieram se compondo pela minha vida.* São eles o 'Caso em que entra bugre' que já andou imiscuído falsamente entre os contos de 'Belazarte' a que não pertencia; 'Briga de Pastoras' e mais duas páginas que eu gosto, 'Os Sírios' e 'Primeiro de Maio', bons para os teóricos da nomenclatura me ensinarem que não são contos. São." (Op. cit. pp. 47-48). (Grifos meus).

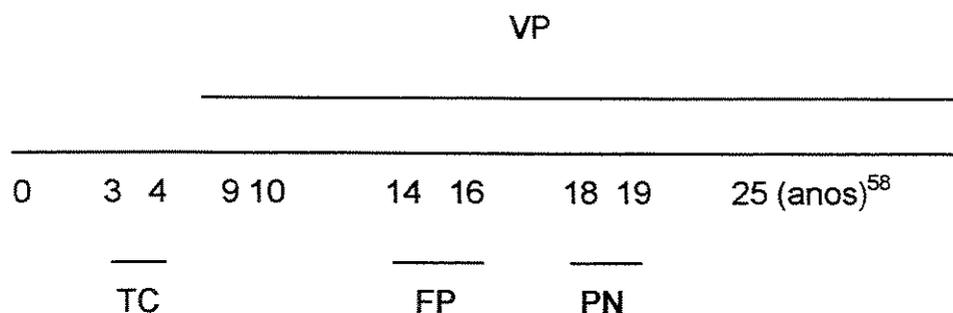
No entanto, nenhum conto intitulado "Primeiro de Maio" se encontra neste livro. Como explicar uma contradição tão gritante?

Observe-se um dado de avaliação problemática: numa das cartas de Mário a Drummond, datada de 23/05/1925, Mário comenta o casamento do poeta mineiro (Carlos) com Dolores, justamente o nome dos dois personagens (Carlos/ Dolores) do conto "Menina de olho no fundo". Acresce ainda o fato de que o Carlos de *Os Contos de Belazarte* é professor de música de um conservatório e Dolores, sua aluna... O biográfico e o ficcional ecoam insistentemente um sobre o outro.

⁵⁶ A partir daqui os contos serão nomeados por meio deste código de letras.

Outro dado importante é que a elaboração dos contos em primeira pessoa está baseada num **mergulho regressivo**, tipicamente psicanalítica, que vai das memórias mais recentes para as memórias e traumas mais primitivos encontrados na primeira infância e matrizes de todas as neuroses e frustrações do adulto. A neurose individual, por sua vez, espelharia uma sociedade repressiva e autoritária⁵⁷. Em suma, todos os complexos presentes em *Contos Novos* apresentam um solo histórico preciso: os impasses de uma ordem patriarcal em crise e desestabilizada por um processo acelerado de modernização capitalista.

Esquemmatizando, eis o percurso existencial de Juca:



Assim, apesar das diferenças explícitas entre os dois blocos referidas anteriormente, há um elemento que os une: o contexto social e urbano (geográfico) no qual todos os personagens se movem, marcado pela cidade de São Paulo, pelo período Vargas e, em alguns momentos, pelo Estado Novo. É aqui que se evidencia mais claramente essa fusão entre a trajetória individual e a coletiva, entre a “educação sentimental” e a “educação política” do homem moderno.

A esse respeito, levando em conta as grandes diferenças de contexto histórico, valeria a pena citar novamente o trabalho de Dolf Oehler sobre Flaubert e Baudelaire. Revendo a obra destes grandes escritores franceses, o crítico alemão contesta as interpretações correntes de ausência de historicidade plena

⁵⁷ Esses complexos se encontram claramente formulados na figura repressiva do pai e em seus êmulos, por exemplo: a Tia Velha de “Vestida de Preto”.

⁵⁸ As linhas deste esquema representam as continuidades temporais e os algarismos a idade aproximada (em anos) de Juca em cada conto. As letras são abreviações dos títulos dos contos. Devo a sugestão deste esquema ao professor Frederico Barbosa.

nas suas produções, que os relegaria à condição de estetas puros e descompromissados com as grandes questões de sua experiência histórica. Ao contrário, Dolf Oehler demonstra como neles as experiências mais recônditas e intrínsecas do indivíduo estão em conexão com os dramas mais amplos de seu tempo.

Nesse sentido, o descompasso entre a primeira e a terceira pessoa em *Contos Novos* equivale a uma oscilação entre a concentração do foco de atenção nos conflitos do indivíduo (Juca) e nos conflitos de classe (o 35, o coronel do poço etc.). Tal oscilação reflete bem o desejo de Mário de Andrade de conciliar o “freudismo” e o “marxismo”, numa tentativa de análise e explicitação das contradições brasileiras perpassadas pelos impasses de uma ordem social moderna que não superou integralmente as heranças patriarcais do país.

Indo mais longe é possível afirmar que esta mesma oscilação se infiltra na estrutura interna de cada conto. Nos contos em primeira pessoa a posição de classe do personagem-narrador Juca é indissociável de suas mais íntimas experiências, em suma, de sua educação sentimental. Em contrapartida, nos contos em terceira pessoa se insinuam, sempre dissimuladas atrás das questões de classe, as “pulsões” individuais reprimidas e sublimadas, cujo exemplo mais explícito é *Mademoiselle*. Portanto, parece impossível avaliar de maneira satisfatória esta obra de Mário de Andrade, sem se ater a estes dois referenciais (freudiano e marxista) aparentemente opostos e conflitantes.

A tal propósito, seria interessante observar este aspecto antitético, conflituoso e paradoxal presente em *Contos Novos*. Ele é tão marcante que preside a estrutura estilística mais íntima da obra, ou seja, a formulação antitética rege o ritmo da própria frase, como demonstram inúmeros exemplos. O mais famoso está em “Frederico Paciência”, que é marcado pelo bordão lítero-musical: “Puro. E impuro”, verdadeiro “leitmotif” da narrativa, para empregar-se uma linguagem musical tão ao gosto de Mário de Andrade. Veja-se, a título de ilustração: “Meu pai fora de um bom errado” (“Primeiro de Maio”); “Brotou em todos a esperança de alguma coisa pior” (“O Ladrão”).

Luiz Dantas, num ensaio dedicado ao estudo de “Atrás da catedral de Ruão” e intitulado “Amar sem aulas práticas”, detecta e analisa com profundidade este procedimento estilístico:

Mário de Andrade explora certos recursos de estilo de maneira notável. Alguns exemplos: logo no início do conto, Alba, uma das alunas, vendo a professora estremecer, pergunta à queimadura, ‘Est-ce que vous avez froid par cette chaleur?...’ O artifício que consiste em reunir palavras normalmente *opostas e contraditórias*, ‘frio’ e ‘calor’, não aparece aí como um mero acidente, nem desprovido de intenções. Ao contrário, o *paradoxo* ou a *antítese* serão o meio natural de se expressarem os sentimentos de Mademoiselle, presa sempre de *comportamentos opostos e em luta*. O recurso, *organicamente necessário, é constante*. (...) E a lista poderia se alongar indefinidamente. Também os gestos de Mademoiselle, nunca naturais, aliás, mas sempre excessivos, grandiloquentes ou preciosos, terão uma tradução estilística muito próxima. Note-se como Mário de Andrade alinha adjetivos, superlativos e diminutivos, com uma *intenção claramente antitética*: ‘e Mademoiselle, sempre na sua blusinha alvíssima, de rendinhas crespas’; ‘Mademoiselle soltava ‘petits cris’ excitadíssima’; Mademoiselle deu um galeio para frente com o pescocinho, mais uma corridinha e conseguiu se distanciar do monstro’, etc. O comportamento da professora resulta de um jogo de contrastes morais ou gestuais, com se um mecanismo, outrora voluntariamente contido, redondo, se desregulasse subitamente. E passa-se de *um movimento do pêndulo ao outro*, sem as transições que normalizariam a trajetória. *A máquina perdeu o controle*. E toda a desordem, a crise de Mademoiselle, a sua histeria, por que não nomeá-la, não é descrita de um modo clínico, propriamente, mas encontra *um sistema de representação verbal*. Talvez nessa elaboração se encontre uma das fontes de interesse do conto, *tão acentuadamente experimental*.⁵⁹ (Grifos meus).

O período que abrange as décadas de 1930 e de 1940 foi um dos mais sombrios do século XX, tanto no âmbito nacional quanto no contexto internacional, e poucos intelectuais e artistas viveram-no com tanta intensidade como Mário de Andrade. Provavelmente foram os piores anos de sua existência, segundo o que se pode depreender de seus próprios depoimentos e do relato de seus amigos mais próximos⁶⁰. O grau de consciência do escritor em relação às agudas contradições de seu tempo chega a ponto de levá-lo a deformar a própria obra em

⁵⁹ Dantas, Luiz. Amar sem aulas práticas. In: *Remates de males*. Campinas, Editora da Unicamp, 1987, n° 7, p.65.

função de interesses e projetos supra-individuais, como afirma em vários momentos de seus escritos críticos e pessoais.

Contos Novos constitui um bom exemplo de forte empenho de resistência crítica diante das duras condições desse momento histórico. Trata-se mesmo de um livro paradigmático para a compreensão dos impasses existentes no arco temporal que vai dos anos 20 a década de 40 do século XX, período fortemente marcado pelo esgotamento das energias revolucionárias do primeiro modernismo, e pelo declínio das esperanças utópicas de superação da ordem capitalista internacional.

O advento do fascismo, a iminência de um segundo conflito de proporções mundiais, a cooptação de muitos modernistas da primeira hora aos estados autoritários, o colapso das energias utópicas que alimentaram o espírito iconoclasta, destruidor e inconformista das Vanguardas européias e do nosso Modernismo, a perda das expectativas de transformação da realidade, a crise da função da Arte neste novo contexto, tudo isso - associado à sua trajetória pessoal⁶¹ - deu a Mário de Andrade a dimensão radical do momento vivido, além de reafirmar o seu desejo de interferir no consenso estabelecido e no conforto dos bem postos na vida: "Todos os donos da vida"⁶² como sarcasticamente ele intitulara muitos de seus contemporâneos, sem se isentar da auto-crítica (talvez uma das mais amargas da história intelectual brasileira).

Duríssimo consigo mesmo e com seus companheiros e contemporâneos, Mário de Andrade manteve, como poucos, o espírito inconformista do primeiro modernismo, agora tingido de um fel e de uma amargura compatíveis com as contradições do tempo, as quais não admitiam a brincadeira leviana que não

⁶⁰ Sobre este aspecto basta consultar a famosa conferência "O Movimento Modernista" e a *Biografia Relâmpago* de Paulo Duarte, entre outros.

⁶¹ Nessa altura, cabe rememorar os anos de Mário de Andrade à frente da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e o que significaram: seu empenho em vários setores da esfera cultural, sua inserção no espaço público, seu desejo de democratização do acesso aos bens culturais. Porém, com a intervenção ditatorial na prefeitura, Mário de Andrade foi literalmente expulso da referida Secretaria e, ao que parece, da própria cidade, passando a viver a fase de "exílio no Rio" (1938-1942), que antecedeu sua morte, aos cinquenta e quatro anos (1945). A intervenção, encabeçada por Prestes Maia, irá alterar, não só a estrutura social de São Paulo, mas principalmente o próprio espaço físico/ geográfico da cidade, transfigurando-o até assumir o aspecto de uma metrópole capitalista.

⁶² Verso do poema "Meditação sobre o Tietê".

atinge o cerne verdadeiro da vida. Trata-se, enfim, de uma crítica que não poupa a superficialidade de muitas soluções modernistas desgastadas pelo tempo e pela rotinização dos procedimentos literários, como se estes pudessem ser exercitados indefinidamente, a despeito de uma verdadeira necessidade expressiva e humana.

Mário de Andrade, artista consciente das exigências do seu meio de expressão e dos problemas cruciais de seu tempo, dá em *Contos Novos* uma dimensão da complexidade das questões com as quais estava envolvido. Talvez por isso a obra tenha ficado "incompleta" e com marcas de uma certa fragilidade de fatura, ao mesmo tempo em que não deixa de surpreender pelo grau de avanço e de inconformismo com o próprio momento histórico.

A seguir, será feita a leitura analítica dos enredos de *Contos Novos*, com o objetivo de levantar algumas ocorrências intertextuais mais perceptíveis no livro, que permitam demonstrar como o trabalho criativo de Mário se inscreve conscientemente no reaproveitamento e na releitura paródica da tradição literária estrangeira e brasileira. Dessa forma, será verificado concretamente que, a par de suas preocupações sociais e políticas, Mário de Andrade demonstra uma aguda consciência do universo particular que rege o trabalho do escritor.

Capítulo II

A matéria narrativa

Os contos em primeira pessoa

O objetivo deste capítulo é mostrar que Mário de Andrade ainda nas décadas de 30 e 40 se esforça para manter vivo o “ethos” das vanguardas do início do século XX.

Em *Contos Novos*, o escritor paulistano ainda permanece fiel ao seu projeto de aproximar a cultura popular e a cultura erudita, alimentando o desejo de renovação lingüística e descoberta de um registro brasileiro de caráter eminentemente experimental. Isso implica necessariamente uma releitura, em tom paródico, de obras importantes da tradição literária brasileira e européia, intimamente associada às preocupações políticas e sociais do escritor naquele momento. O projeto nacionalista inicial de Mário de Andrade caminha a passos largos em direção a uma “politização” intensa do campo estético, fruto da necessidade de figurar literariamente, de maneira mais ou menos explícita, a forma particular que a luta de classes assumiu no contexto da modernidade periférica brasileira.

O primeiro conto do livro, “Vestida de Preto”, é o que abrange o maior período de tempo no qual a memória de Juca mergulha. Suas recordações envolvem reminiscências que vão dos cinco anos até mais ou menos os vinte e cinco, nas quais estão presentes uma prima chamada Maria⁶³.

Juca recorda momentos marcantes de sua trajetória pessoal e afetiva: o primeiro beijo dado aos nove anos no “pescocinho roliço” da prima, a imediata descoberta pela Tia Velha (“uma detestável de tia”), e a expulsão do dois do quartinho onde se encontravam. A experiência – ao mesmo tempo misto de pureza e pecado – marcou definitivamente a vida dos dois primos e está

⁶³ Nome feminino bastante comum no Brasil e no mundo, cuja ligação com o universo cristão é inequívoca.

associada às respectivas e futuras frustrações amorosas. A partir deste primeiro beijo interrompido, a trajetória dos primos será inseparável, e o fracasso de um será o espelho do fracasso do outro: uma sucessão interminável de ruínas sentimentais e existenciais. Aquilo que tinha nascido como descoberta e pureza tornou-se contaminado irreversivelmente por incompreensão e desencontro.

Há nessa cena uma evocação simbólica – quase mítica – da cena da expulsão de Adão e Eva do paraíso bíblico e do pecado original⁶⁴. Essa alegorização tem uma clara repercussão no imaginário de um país com longa tradição cristã e patriarcal.

Nesse sentido, a comparação entre a Tia Velha e Deus apresenta um forte caráter de “blague” modernista: Deus seria uma espécie de Tia Velha. Assim, pode-se interpretar essa figura como uma encarnação do patriarcalismo e do conservadorismo que se choca com uma nova ordem de valores e com uma nova organização social mais moderna representada pelos dois primos, cujos destinos serão marcados permanentemente pela repressão a que foram submetidos.

Juca se transforma no “louco” da família (o contra-exemplo de tudo o que era considerado certo e bom para os parentes). Passa a colecionar reprovações escolares e uma péssima reputação. Maria se transforma na namoradeira do bairro, entregando-se a uma ciranda de amores até se casar com um diplomata e ir viver na Europa, de onde volta separada do marido, para escândalo da família. Há rumores até da existência de um amante – escândalo ainda maior.

Observa-se também o comportamento espelhado dos dois primos: à medida que Maria “se perde”, Juca se reabilita através do estudo e da poesia. É mais ou menos nessa altura dos acontecimentos que Juca descobre, por meio de um comentário da mãe de Maria, o seu engano: o que parecia desprezo era na verdade orgulho ferido (“*Pois é, Maria gostou tanto de você, você não quis!... e*

⁶⁴ No conto intitulado “Eva”, que se encontra em *Primeiro Andar (Obra Imatura)*, há uma situação narrativa idêntica a esta. Dois primos estão brincando num pomar, e a menina chamada Eva faz o primo Julinho apanhar uma maçã, ato que havia sido proibido pela mãe do menino. Logo em seguida, eles comem a fruta. Outro dado interessante neste texto é que ele na verdade se compõe como um conto dialogado, e suas rubricas lembram a estrutura dramática, o que demonstra a versatilidade com a qual Mário de Andrade trabalhava os mais diversos recursos expressivos e literários no limite entre os gêneros. O caráter de encenação se materializa neste aspecto construtivo do texto.

agora ela vive longe de nós.”). Essa descoberta causa maior espanto ao narrador-personagem, pois ele sempre acreditou que seu amor por Maria seria impossível por causa da diferença social e econômica entre eles. A família da prima, apesar de próxima, era muito mais rica que a família de Juca. Enfim, a sua vida amorosa se concentrava numa sucessão de equívocos e desencontros patéticos.

Juca descobre o seu engano, uma vez que após o beijo e a subsequente expulsão do quarto, o afastamento entre os dois nada mais era do que o desejo reprimido transformado em vergonha inconsciente. Porém, agora é tarde, o que fica comprovado na última cena do conto: Maria acabou de retornar da Europa e Juca se vê na obrigação de fazer uma visita de boas vindas, afinal, eles ainda são parentes. Juca escolhe um horário no qual acredita que não iria encontrá-la. Seu plano é chegar, deixar um cartão, e retirar-se com a obrigação social cumprida. No entanto, para surpresa sua, Maria ainda está em casa e eles se encontram:

Cheguei na casa dos pais dela, seriam nove horas, todos aqueles requiffes de gente ricaça, criado que leva cartão numa salva de prata, etc. Os de casa estavam ainda jantando. Me introduziram na saletinha da esquerda, uma espécie de Luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro, dando pro hol central. Que fizesse o favor de esperar, já vinham.

Contemplando a gravura cor-de-rosa, senti de sopetão que tinha mais alguém na saleta, virei. Maria estava na porta, olhando para mim, se rindo, toda vestida de preto. Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto. Mas se eu tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. Meu corpo soluçou todinho e tomei a ficar estarecido.

- Ao menos diga boa-noite, Juca...

“Boa-noite, Maria, vou-me embora...” meu desejo era fugir, era ficar e ela ficar mas, sim, sem que nos tocássemos sequer. Eu sei, juro que sei que ela estava se entregando a mim, me prometendo tudo, me cedendo tudo quanto eu queria, naquele se deixar olhar, sorrindo leve, mãos unidas caindo na frente do corpo, toda vestida de preto. Um segundo, me passou na visão devorá-la numa hora estilhaçada de quarto de hotel, foi horrível. Porém, não havia dúvida: Maria despertava em mim os instintos da perfeição. Balbuciei afinal um boa-noite muito indiferente, e as vozes amontoadas vinham do hol, os outros que chegavam.⁶⁵

⁶⁵ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 29.

Observe-se a linguagem e o estilo utilizados por Mário de Andrade, que ainda mantém aquele desejo de renovação lingüística e de descoberta de um registro brasileiro, ambição marcante do primeiro modernismo, por exemplo: o emprego do pronome oblíquo no início de orações, frases ou períodos (*“Me introduziram...”*); as saborosas formulações que expressam um juízo de valor contundente, reveladora dos limites de classe (*“...todos aqueles requififes de gente ricaça...”* e *“... uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha...”*).

No entanto, um dos recursos que mais chama atenção, do ponto de vista literário, é o emprego de uma intertextualidade explícita. Juca, antes de responder ao boa-noite de Maria, pensa num verso de Castro Alves (*“Boa-noite, Maria, eu vou-me embora...”*) retirado do poema “Boa-noite”, que, na verdade, é uma versão da famosa despedida de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, inscrita na cena V do III ato da tragédia homônima. Configura-se dessa forma a intertextualidade da intertextualidade: Mário de Andrade, que cita Castro Alves, que cita Shakespeare. Eis o poema:

Boa-Noite

Veux-tu donc partir? Le jour est encore éloigné;
C'était le rossignol et non pas l'alouette,
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète;
Il chante la nuit sur les branches de ce grenadier,
Crois-moi, cher ami, c'était le rossignol.

Shakespeare

Boa-noite, Maria! Eu vou-me embora.
A lua nas janelas bate em cheio.
Boa-noite, Maria! É tarde... é tarde...
Não me apertes assim contra o teu seio.

Boa-noite!... E tu dizes – Boa-noite.
Mas não digas assim entre beijos...
Mas não mo digas descobrindo o peito,
- Mar de amor onde vagam meus desejos.

Julieta do céu! Ouve... a *calhandra*
 Já rumoreja o canto da matina.
 Tu dizes que menti?... pois foi mentira...
 ... Quem cantou foi teu hálito, divina!

Se a estrela-d'alva os derradeiros raios
 Derrama *nos jardins dos Capuletos*,
 Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
 "É noite ainda em teu cabelo preto..."

É noite ainda! Brilha na cambraia
 - Desmanchado o roupão, a espádua nua -
 O globo de teu peito entre os arminhos
 Como entre as névoas se balouça a lua...

É noite, pois! Durmamos, Julieta!
 Recende a alcova ao trescalar das flores,
 Fechemos sobre nós estas cortinas...
 - São as asas do arcanjo dos amores.

A frouxa luz da alabastrina lâmpada
 Lambe voluptuosa os teus contornos...
 Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
 Ao doudo afago de meus lábios mornos.

Mulher de meu amor! Quando aos meus beijos
 Treme tua alma, como lira ao vento,
 Das teclas de teu seio que harmonias,
 Que escalas de suspiros, bebo atento!

Ai! Canta a cavatina do delírio,
 Ri, suspira, soluça, anseia e chora...
 Marion! Marion!... É noite ainda.
 Que importa os raios de uma nova aurora?!...

Como um negro e sombrio firmamento,
 Sobre mim desenrola teu cabelo...
 E deixa-me dormir balbuciando:
 - Boa-noite! – Formosa Consuelo!...

S. Paulo, 27 de Agosto 1868.⁶⁶

Ao longo das estrofes, Castro Alves muda o nome da heroína: Maria, Julieta, Marion e Consuelo. Julieta, de Shakespeare; Marion, personagem de Victor Hugo do drama *Marion Delorme*; Consuelo, personagem do romance homônimo de George Sand⁶⁷.

Assim, desfilam, na imaginação poética de Juca, três figuras femininas famosas da literatura européia às quais Maria, vestida de preto, é comparada (acrescente-se uma outra Maria: a do poeta baiano). Essas figuras se polarizam em torno de duas concepções básicas: a idealização romântica e o sensualismo arrebatador (de um lado, a pureza idealizada de Julieta e Consuelo; de outro, a voluptuosidade da cortesã Marion Delorme).

Nesse processo, está presente tanto o “Eterno Feminino” goethiano quanto a figura da “dame sans merci”, ou seja, da “femme fatale”, muito bem representada na cor negra do vestido da prima Maria e nos desejos contraditórios que ela desperta em Juca, sintetizados num primoroso parágrafo: “*Um segundo, me passou na visão devorá-la numa hora estilhaçada de hotel, foi horrível. Porém, não havia dúvida: Maria despertava em mim os instintos da perfeição*”⁶⁸.

A elaboração das emoções de narrador-personagem em relação à Maria se faz por meio da analogia literária de base romântica que permanece viva como testemunho da mentalidade patriarcal de que Juca é depositário: a Tia Velha está mais presente em sua formação do que ele gostaria de admitir.

⁶⁶ Alves, Castro. Boa-noite. In: *Obra Completa*. Rio, Aguillar, 1959, pp. 122-123.

⁶⁷ Álvares de Azevedo também escreveu um poema sobre o D. Juan (“A sombra de D. Juan”), no qual o poeta faz desfilarem, diante dos olhos do leitor, várias figuras femininas. O tema do domjuanismo será explorado por Mário de Andrade no romance *Quatro Pessoas*.

⁶⁸ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 29.

O tema da cortesã, do anjo caído – tópica tão cara aos românticos⁶⁹ e profundamente incômoda – está em sintonia direta com as contradições da mentalidade de uma sociedade patriarcal fortemente marcada pelo discurso religioso cristão e pela crença na autonomia do sujeito. Lembre-se que a autonomia do sujeito moderno é equivalente da autonomia da mercadoria: outra tópica fundamental do discurso liberal.

Assim, o elemento que explica tanto a aproximação contraditória da figura elevada de Maria à da cortesã quanto a objetivação de uma temática romântica no contexto da literatura moderna é a permanência da mentalidade patriarcal já fortemente dilacerada por uma percepção moderna das relações amorosas.

A esse respeito, segue-se a introdução do romance *Lucíola* de Alencar:

Ao Autor

Reuni as cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.

O nome da moça, cujo perfil o senhor traçou com esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?

Deixe que raivem os moralistas.

A sua história não tem pretensões a vestal. *É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu.* Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: *veste-a a virtude.*

Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no *Paraíso terrestre.*

Novembro de 1861

G.M.⁷⁰ (Grifos meus).

⁶⁹ Na literatura européia, o exemplo mais expressivo é o romance *A Dama das Camélias* de Dumas; no contexto nacional, a realização mais próxima é *Lucíola* de Alencar.

⁷⁰ Alencar, José de. *Lucíola*. In: *Obra Completa*. Rio, Aguillar, 1959, p. 309.

A aproximação do feminino ao inseto é inequívoca e dá início a uma formulação permanentemente contraditória da cortesã. Outro exemplo desse tipo de discurso, homólogo ao de Juca, se encontra também na *Nota Preliminar* de Artur Mota ao romance de Alencar:

A população de uma cidade compreende várias camadas sociais, abrange famílias de castas diversas.

Alencar encarou de preferência a burguesia abastada e os indivíduos a elas aderentes ou com ela relacionados. Só por exceção desviou-se em *Lucíola*, para se ocupar de *uma rameira esquisita que se regenera e se aproxima da burguesia*. E na cidade do Rio de Janeiro ergueu essa galeria de tipos femininos, semelhantes na graça, na faceirice e na delicadeza, mas de temperamentos divergentes. (...)

Lucíola apresenta analogia coma a *Manon Lescaut* do Abade Prévost e *La Dame aux Camélias* de A. Dumas Fils. É um tipo de mulher inconseqüente e abstrusa, verdadeiro fruto da imaginação do autor. *A psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade deste caráter incongruente.*

A amante de Paulo assume *atitudes extremas de bacante devassa*, extremamente impudica, e de *amorosa donzela*; percorre a gama completa da dissipação à avareza; varia de sentimentos e de atitudes como um camaleão muda de cor, é *um misto de Messalina e Julieta, Safo e de Virgínia, de Naná e Carlota e Carlina*.⁷¹ (Grifos meus).

A oscilação existente na elaboração do perfil da personagem feminina central do romance *Lucíola* é semelhante à que Juca traça da prima Maria, misto de Messalina e Julieta, ou, nos termos do poema de Castro Alves, misto de Marion e Consuelo. A imagem de Maria vestida de preto, construída literariamente se aproxima também do famoso soneto de Baudelaire, no qual a “femme fatale” emerge, do tumulto de uma rua em Paris, coberta de luto:

A uma Passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe de ti! Tarde demais! *nunca* talvez!
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁷²

A criação da figura de Maria se dá por meio de analogias literárias de base romântica, que oscilam entre a idealização profunda e o seu “reverso”, nesse caso, a “femme fatale”. Maria sintetiza em si a própria ambigüidade que materializa o impedimento amoroso. É procedente observar que o permanente desencontro amoroso de Juca dialoga com *Amar, verbo intransitivo*. Neste romance, a “educação sentimental” do protagonista Carlos – tingida de amargura – encena os impedimentos que a ordem patriarcal impõe às relações afetivas, valendo-se do emprego de uma forma “moderna” e “civilizada” de “formação” do herói: Fräulein Elza, ironicamente professora de amor.

Após “Vestida de Preto” seguem-se quatro contos narrados em terceira pessoa: “O ladrão”, “Primeiro de Maio”, “O Poço” e “Atrás da Catedral de Ruão”, nos quais a paisagem muda e o leitor mergulha em dramas de outra natureza. Somente após essas narrativas é que o leitor deparará de novo com os dramas de Juca em “Peru de Natal”.

Nesse conto, Juca, com dezenove anos, está envolvido com a morte do pai e com o significado repressivo dessa figura para a família. Ao longo do conto ele vai assumindo lenta e “inconscientemente” o papel do patriarca, sem (?) a carga

⁷¹ Alencar, José de. Op. cit., p.295.

⁷² Baudelaire, Charles. A uma passante. In: *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 345.

de repressão anterior. O seu maior desejo está em fazer com que a família reencontre a felicidade e a harmonia há muito perdidas em função da “... *natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, acolchoado no medíocre...*”⁷³.

Após a morte do pai, Juca acompanha durante quase seis meses o ritual de luto permanente ao qual a família se submete, em especial a mãe. Ele percebe que a “... *dor já estava sendo cultivada pelas aparências...*”, e resolve alterar a situação aproveitando-se da proximidade do Natal – festa do Filho. Como ele já adquiriu a fama de “louco”, característica presente em VP, Juca resolve propor à família uma de suas “loucuras”: saborear um peru na noite de Natal. Tal proposta soa como uma transgressão da “lei” imposta pela figura paterna e pelo luto da família, uma vez que nunca eles haviam degustado um peru “só deles” no Natal – o caráter medíocre do pai é que ditava esse comportamento, não a falta de condições financeiras.

Nessa passagem, destaca-se um traço marcante da psicologia paterna, pois Juca sabe que seu pai, no passado, fora **um operário** que conseguira, através do esforço pessoal, mudar de classe, mudança que agravou a sua mediania por temer pelo futuro e pela perda da posição alcançada.

Juca procede como um “pequeno-burguês”, que reclama pelos privilégios tardios de sua condição de classe. Numa análise mais profunda, ele é o espelho invertido do pai, mas, que, por ser um espelho, reproduz o próprio pai.

A noite de Natal chega e, com ela, o momento esperado ansiosamente por todos: a degustação do peru, que se reveste de um caráter quase ao erótico, pois a ave fora recheada com uma receita de farofa dada por Rose, uma das “namoradas” de Juca, por quem a mãe dele não sente grande simpatia, em função do tipo de ligação amorosa um pouco “avançada” existente entre os dois.

Ele entrega o primeiro pedaço para a mãe, que imediatamente se emociona, no que é acompanhada pela tia e pela irmã de Juca. As lágrimas, por evocação, trazem de volta a figura “cinzenta” do pai. A partir desse momento, trava-se uma luta surda entre Juca e a memória opressora do pai.

⁷³Idem, ibidem, p. 75.

No entanto, aquele sai vitorioso e consegue, por meio de um comentário astucioso, exorcizar a figura funesta. A família finalmente se entrega ao prazer de comer a ave, e vive um momento único de comunhão e felicidade há muito esquecidas⁷⁴.

É possível que este seja o único conto no qual se verifica um momento de plenitude e equilíbrio verdadeiro, ainda que alcançado com a morte física e simbólica do pai, antropofagicamente devorado na figura emblemática do peru, cena que deveria causar desconforto e estranheza. A harmonia é estabelecida por meio de um ritual primitivo de devoração da figura do pai, uma espécie de ato de comunhão às avessas, que se realiza justamente na noite de Natal, após a Missa do Galo⁷⁵.

Essa demolição gera conseqüências críticas fortíssimas, principalmente num país de larga tradição cristã e patriarcal como o Brasil: por um lado, observa-se o aspecto primitivo e inconsciente do próprio cristianismo que é baseado em antigos ritos de sacrifício e de devoração: a eucaristia; por outro, a identificação do pai com a repressão e com a infelicidade da família faz ecoar a figura da Tia Velha de VP e a própria imagem de um Deus repressor e produtor da infelicidade humana. A crítica é pesada, mas procede.

Finalmente, Juca se despede da mãe com um beijo e vai se encontrar com Rose. Sua autonomia é indissociável da morte definitiva do pai. A modernidade de Juca reproduz o próprio patriarcalismo. Ele é o pai em outro nível de relações humanas e sociais, que espelham a modernidade periférica do Brasil. No fim do conto, como o bom e tradicional "pai de família", Juca se prepara para dar uma escapulida noturna⁷⁶:

⁷⁴ No anexo 1, localizado no fim deste trabalho, encontram-se algumas passagens de cartas destinadas a Carlos Drummond de Andrade. Nelas, Mário comenta suas complexas relações com a figura paterna e, principalmente, suas reações à morte repentina do próprio pai. O cotejo deste material biográfico pode servir para se formar uma idéia do quanto a experiência pessoal se constitui em matéria privilegiada para a elaboração do processo ficcional e criativo do autor paulistano.

⁷⁵ A Missa do Galo é um dos momentos mais importantes da liturgia natalina cristã. Não se deve esquecer que um dos contos mais famosos de Machado de Assis é a "Missa do Galo", no qual também se encontra uma atmosfera de profundo erotismo insinuado e recalcado.

Levantamos. Eram quase duas horas, todos alegres, bambeados por duas garrafas de cerveja. Todos iam deitar, dormir ou mexer na cama, pouco importa, porque é bom uma insônia feliz. O diabo é que a Rose, *católica artes de ser Rose*, prometera me esperar com uma champanha. Para poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, beijei mamãe e pisquei pra ela, modo de contar onde é que ia e fazê-la sofrer um bocado. As outras duas mulheres beijei sem piscar. E agora, Rose!...⁷⁷ (Grifos meus).

Eis a velha e boa malandragem brasileira.

Após este conto, segue-se um dos mais densos e difíceis do livro, no qual Juca tenta elaborar suas ambíguas relações de amizade e afeto com um colega de escola com quem ele conviveu entre os quatorze e os dezoito anos. “Frederico Paciência” foi justamente o conto sobre o qual Mário de Andrade mais se deteve⁷⁸. Sem dúvida, é aquele que aborda uma temática delicada para o próprio autor, desafio que demonstra a coragem de Mário de Andrade em enfrentar temas considerados perturbadores.

Neste conto, Juca se encontra às voltas com a sua complexa e ambígua relação com um colega de colégio. Ambos estão aproximadamente com quatorze anos, momento em que as necessidades afetivas e sexuais estão extremadas. Os dois se aproximam por meio de uma amizade que, de fato, é mais do que uma simples amizade. Nesse contexto, a insinuação do afeto de natureza homossexual é explícita e constrangedora perante os valores tradicionais da sociedade brasileira.

Apesar de não ser uma temática nova ou inexplorada – como pode muito bem exemplificar a literatura realista oitocentista – ela ainda causa um certo desconforto moral⁷⁹. Porém, o que surpreende nessa narrativa é o nível de elaboração da linguagem, contraditória e enviesada, próxima de um lirismo

⁷⁶ Em *Amar, verbo intransitivo* este comportamento também está presente na personagem de Souza Costa. Carlos também vive de escapadas noturnas com a Fräulein.

⁷⁷ Andrade, Mário de. *Op. cit.*, p. 79.

⁷⁸ Ver as notas do próprio autor no final do conto, cuja escritura se deu entre 1924 e 1942, portanto abrangendo 18 anos de elaboração.

⁷⁹ Podem ser citados como modelos Oscar Wilde, na Europa, e Raul Pompéia, no Brasil. Sem se esquecer da preferência dos naturalistas pela temática, cujos exemplos brasileiros são *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo e *O Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha.

perturbador, presente no texto o tempo todo, como se Mário de Andrade buscasse dizer o indizível.

Além disso, o caráter propriamente sexual ou físico da relação não é muito explorado. A atenção se volta principalmente para os desejos e afetos tortuosos e inconfessos, profundamente reprimidos. Dado o período histórico, em que foi escrito é admirável a audácia do autor ao desafiar os códigos restritivos da moral patriarcal e burguesa, abordando uma questão perigosa como essa. O caso Oscar Wilde não estava tão distante assim.

A violenta cena na qual Frederico espanca um colega por ter insinuado “impropriedades” nas suas relações com Juca lembra também uma outra cena em que um dos companheiros de Sérgio, em *O Ateneu*, espanca um colega pelo mesmo motivo. Sexualidade e violência, ao que parece, são inseparáveis.

A relação de Juca com Frederico atinge o seu ápice no momento em que as relações daquele com a prima Maria passam por uma enorme tensão e desgaste. Nesse particular, seria útil cruzar os dois contos, já que eles na verdade compõem um “continuum” existencial. Uma das cenas mais intrigantes que aparecem no conto VP se dá justamente no período no qual Juca (com quinze anos) tem relações de amizade muito próximas com Frederico Paciência:

Dez, treze, quatorze anos...Quinze anos⁸⁰. Foi então o insulto que julguei definitivo. (...) Gostar, eu continuava gostando muito de Maria, cada vez mais, conscientemente agora. (...) Esse ano até que fora uma bomba só. Eu estava na aula do professor particular, quando enxerguei a saparia na varanda e Maria entre os demais. Passei bastante encabulado, todos em férias, e os livros que eu trazia na mão me denunciando, lembrando a bomba, me achincalhando em minha imperfeição de caso perdido. Esbocei um gesto falsamente alegre de bom-dia, e fui ao escritório pegado, esconder os livros na escrivaninha de meu pai. Ia já voltar para o meio de todos, mas Matilde, a peste, a implicante, a deusa estúpida que Tia Velha perdia com as suas preferências:

- Passou seu namorado, Maria.

⁸⁰ Este procedimento narrativo de encadeamento e aceleração da narrativa também está presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, quando o narrador-personagem Brás salta - em direção inversa à de Juca - da velhice para o seu nascimento: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos, sem esforço, ao dia 20 de

- Não namoro com bombeado - ela respondeu imediato, numa voz tão feia, mas tão feia, que parei estarecido. Era a decisão final, não tinha dúvida nenhuma. Maria não gostava mais de mim.⁸¹

A rejeição explícita coincide com a consciência do amor que Juca sente pela prima. Esse sentimento se revela num momento delicado, marcado por carências e pela necessidade de correspondência afetiva, que a figura feminina parece negatizar: Maria/Matilde/Tia Velha se confundem no mesmo complexo pulsional.

As relações de Juca e Frederico, que não eram desconhecidas da família nem dos colegas de classe, davam-se num terreno movediço. Os dois contos não deixam claro se inconscientemente Maria teria ou não um sentimento de ciúme em relação ao amigo querido de Juca. No entanto, parece claro que, em FP, Juca transfere grande parte de seu afeto e de sua energia sexual para o amigo, uma vez que o objeto primeiro de seu desejo (Maria) se acha interdito⁸².

No entanto, nada se realiza e o conto termina com o afastamento final dos dois amigos, que redundam num mal-estar insuperável:

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!

Não guardei este detalhe para o fim, pra tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele para contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque não sei...

outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada." (Aguilar, p. 425)

⁸¹ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 26.

⁸² É claro que esse tipo de análise, ou seja, de "psicanálise literária", pode parecer equivocada diante das novas correntes da crítica literária, que vêm com reserva a tentativa de aplicação de modelos analíticos abstratos em personagens de ficção. Mário de Andrade, porém, induz o leitor para essa solução. Reitera-se, assim, uma das maiores contradições de *Contos Novos*: seu maior "defeito" talvez seja sua maior qualidade, isto é, a aplicação muito direta de esquemas freudianos poderia enfraquecer o resultado literário, todavia para a época (1924-1942) era um projeto ambicioso e avançadíssimo, que se colocava na vanguarda do tempo e que, certamente, mantinha vivo o desejo de crítica impiedosa e contundente diante das grandes questões daquele momento. A consciência criadora e inquieta de Mário de Andrade se recusa ao tom conciliatório e anódino.

essa confusão com a palavra ‘paciência’ sempre me doeu mal-estarmente. Me queima feio uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita.⁸³

Logo em seguida, temos “Nelson” e, finalmente, o último conto em primeira pessoa, “Tempo da Camisolinha”.

TC é o conto mais aparentemente ingênuo da coletânea, e se constitui numa recapitulação das primeiras memórias infantis que giram em torno de experiências vividas entre os três e os quatro anos. Apesar de o menino não ser explicitamente chamado de Juca, vários elementos nos levam a afirmar que se trata dele. As experiências traumáticas elaboradas nesse enredo estão na base dos futuros desencontros e frustrações do Juca adulto.

A principal dessas memórias traumáticas foi o corte dos cachos do cabelo imposto pela figura paterna, cuja função repressora se afirma desde o início sobre a criança, ferindo o “narcisismo” (in)consciente do menino, dotado de um “ego” incapaz de administrar tamanha mutilação. Nessa recordação está cifrada uma outra: a da castração primordial a que o ego é submetido no seu processo de constituição. Encontram-se, nessa passagem, ressonâncias de elementos míticos e bíblicos presentes na história de Sansão.

Outra memória marcante – ao lado do nascimento da irmã, da doença da mãe e da transferência provisória para Santos por recomendação do médico materno – envolve a imagem da Virgem Maria e três estrelas do mar que a criança ganhou de um pobre pescador. Segundo o pescador, as estrelas trariam sorte e felicidade.

No primeiro caso, o menino se lembra de que sua mãe sempre o colocava diante da imagem de Nossa Senhora quando ele cometia alguma “arte”: a figura materna transferia a função repressora para a “madrinha” celestial⁸⁴. Um dia, o menino entra no aposento onde se encontra a imagem sagrada e levanta a

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 93.

⁸⁴ A madrinha protetora é uma figura literária marcante no romance *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida. As relações de compadrio ou de favor estão na base das relações patriarcais e paternalistas brasileiras. A esse respeito, é exemplar a análise de Antonio Candido que se encontra no ensaio “Dialética da Malandragem”.

camisolinha mostrando “tudo” para ela, seu primeiro ato de rebeldia e insubordinação diante da ordem patriarcal estabelecida.

Já as estrelinhas do mar estão associadas à descoberta mais profunda do menino, que irá marcá-lo permanentemente: a solidariedade, precisamente a solidariedade entre as classes.

Logo após ter recebido as estrelas do mar com a promessa de que elas trariam sorte e felicidade, o menino descobre, próximo à casa em Santos, um operário muito pobre, que lhe fala dos filhos e da miséria de sua vida: ele não teve sorte nem felicidade. A criança fica dividida entre o desejo egótico de posse individual das estrelinhas e a solidariedade para com o trabalhador miserável. No final, o menino faz a opção por esta em detrimento daquelas. Num gesto de “absoluta” pureza dá as estrelas ao operário.

Como já foi apontado em outros contos, também encontramos na matéria narrativa desse texto a releitura de obras literárias importantes. No caso particular de TC estão presentes elementos que o aproximam de um dos mais célebres romances da literatura brasileira: *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo.

Esse romance relata a história de amor entre Augusto e Carolina, que se apaixonaram quando ainda eram crianças (ele tinha treze anos; ela, oito anos). Separados após o primeiro idílio⁸⁵, eles se reencontram já adultos, e, depois de algumas peripécias, reconhecem-se por meio de dois breves que haviam trocado como prova de seu amor.

A cena na qual Augusto revela seu passado à avó de Carolina se dá numa gruta, onde o moço narra seu primeiro encontro com a menina. Por meio de uma leitura atenta, é possível verificar enormes semelhanças entre TC e o universo romântico presente na obra de Macedo:

Foi, pois, há sete anos, e tinha eu então treze anos de idade, que, brincando em uma das mais belas praias do Rio de Janeiro, vi uma menina que não poderia ter ainda oito.

Figure-se a mais bela criança do mundo, com um vivo, agradável e alegre semblante, com cabelos negros e anelados voando ao redor de seu pescoço, com o fogo do céu nos olhos, com

⁸⁵ Idílio é uma palavra diretamente associada às tópicas românticas, além de ser o subtítulo irônico de *Amar, Verbo Intransitivo*.

o sorrir dos anjos nos lábios, com a graça divina em toda ela, e far-se-á ainda uma idéia incompleta dessa menina.

Ela estava à borda do mar e seu rosto voltado para ele; aproximei-me devagarinho. Uma criança viva e espirituosa, quando está inquieta, é porque imagina novas travessuras ou combina os meios para executar alguma a que se opõem obstáculos; eu sabia isto por experiência própria; cheguei-me para saber em que pensava a menina; a pequena distância dela parei, porque já tinha adivinhado seu pensamento.

Na praia estava deposta *uma concha*, mas tão perto do mar, que quem a quisesse tomar e não fosse ligeiro e experiente, se expunha a ser apanhado pelas ondas, que rebentavam com força, então.

Eu vi a travessa menina hesitar longo tempo entre o *desejo de possuir a concha e o receio de ser molhada pelas vagas*; depois pareceu haver tomado uma resolução: o capricho da criança tinha vencido. Com suas lindas mãozinhas arregaçou o vestido até os joelhos, e quando a onda recuou, ela fez um movimento, mas ficou ainda no lugar, inclinada para diante e na ponta dos pés: segunda, terceira, quarta, quinta onda, e sempre a mesma cena de ataque e receio do inimigo. Finalmente, ao refluxo da sexta, ela precipitou-se sobre a concha: mas a areia escorregou debaixo de seus pés e a interessante menina caiu na praia, sem risco e com graça: erguendo-se logo e, espantada ao ver perto de si a nova onda, que desta vez vinha mansa e fraca como respeitosa, correu para trás e sem o pensar atirou-se nos meus braços, exclamando:

- Ah!... eu ia morrer afogada!...

Depois, vendo-se com o vestido cheio de areia, começou a rir-se muito, sacudindo-o e dizendo ao mesmo tempo:

- Eu caí! Eu caí!...

E como se não bastasse esta passagem rápida do susto para o prazer, ela olhou de novo para o mar, e tomando-se levemente melancólica, balbuciou com voz pesarosa, apontando para a concha:

- Mas... a minha concha!...

Ouvindo a sua voz harmoniosa e vibrante, eu não quis saber de fluxos nem refluxos de ondas: corri para elas com entusiasmo e, radiante de prazer e felicidade, apresentei-me à linda menina, embora um pouco molhado, mas trazendo a concha desejada.

Este acontecimento fez-nos logo camaradas. Começamos a brincar juntos com toda essa confiança infantil que só pode nascer da inocência e que em parte ainda se dava em mim, posto que já esse tempo fosse eu um pouco velhaquete e sonso, como um estudante de latim que era, e por tal já procurava minhas blasfêmias no dicionário.

É sempre digno de observar-se esta tendência que têm as calças para o vestido! Desde a mais nova idade e no mais inocente brinquedo aparece o tal mútuo pendor dos sexos... e de mistura umas vergonhas muito engraçadas...

Eu cá sempre fui assim; quando brincava o tempo-será, por exemplo, sempre preferia esconder-me atrás das portas com a menos bonita de *minhas primas*, do que com o mais formoso de meus amigos de infância.

Mas, como ia dizendo, nós brincamos juntos, corríamos e caíamos na areia, e depois ríamos ambos de nós mesmos. Tínhamos esquecido todo o mundo, e pensávamos somente em nos divertir, como os melhores amigos.

Depois de uma agradável hora passada em mil diversas travessuras, que nossa imaginação e inconstância de meninos modificava e inventava a cada momento, a minha interessante camarada voltou-se de repente para mim, e perguntou:

- Sou bonita, ou feia?...

Eu quis responder-lhe mil coisas... corei... e finalmente murmurei tremendo:

-Tão bonita!...

- Pois então, tornou-me ela, quando formos grandes, havemos de nos casar, sim?

- Oh!... pois bem!...

- Havemos, continuou o lindo anjinho de sete anos, eu o quero... Olhe, *o meu primo Juca* me queria também, mas ainda ontem me quebrou a minha mais bonita boneca⁸⁶... ora, *o marido* não deve quebrar as bonecas de sua mulher!... Eu quero, pois, me casar com o senhor, que há de apanhar bonitas conchinhas para mim... Além disso ele não tem, como o senhor, os cabelos louros nem a cor rosada...
- Porém eu gosto de mais de cabelos pretos...
- Melhor!... melhor!... exclamou a menina, saltando de prazer. Olhe: os meus são pretos!

E nisto ela puxou com a sua pequena mãozinha um de seus belos anéis da madeixa, para mostrar-mo, e largando-o depois, eu vi cair outra vez em seu pescoço, de novo torcido como um caracol.

Ainda corremos mais e continuamos a brincar juntos; e, sem o pensar nós nos esquecemos de procurar saber os nossos verdadeiros nomes, porque nos bastavam esses com que nos tratávamos, de: meu marido, minha mulher.

Viveza, a graça e o espírito da encantadora menina tinham feito desaparecer meu natural acanhamento; nós estávamos como dois antigos camaradas, quando fomos interrompidos em nossas travessuras por um outro menino que para nós corria chorando.

- O que tem? Perguntamos ambos.

- *É meu pai que morre!* Exclamou ele, apontando para uma casinha que avistamos algumas braças distante de nós.

⁸⁶ No romance *Amar, Verbo Intransitivo*, Carlos também quebra as bonecas de suas irmãs.

Ficamos um momento tristemente surpreendidos; depois, como dominados pelo mesmo pensamento, ela e eu dissemos a um tempo:

- Vamos lá.

E corremos para a pequena casa.

Entramos. Era um quadro de dor e luto que tínhamos ido ver. Uma pobre velha e três meninos, mal vestidos e magros, cercavam o leito em que jazia moribundo um ancião de cinqüenta anos, pouco mais ou menos. Pelo que agora posso concluir, uma síncope havia causado todo o movimento, pranto e desolação que observamos. Quando chegamos ao pé de seu leito, ele tornava a si.

- Ainda não morri, balbuciou, olhando com ternura para os filhos, e deixando cair dos olhos grossas lágrimas. Depois, deparando conosco, continuou:

- Quem são estes dois meninos?...

Ninguém lhe respondeu, porque todos choravam, sem executar a minha bela camarada e eu.

- Não chorem ao pé mim, exclamou o velho, sufocado em pranto e escondendo o rosto entre as mãos, enquanto seus três filhos e o quarto que tínhamos há pouco visto fora, se atiravam sobre ele, no excesso da maior, da mais nobre e das mais sublimes das dores.

A minha camarada dirigiu-se então à velha.

- Oh, meus meninos, respondeu a aflita velha, ele sofre uma enfermidade cruel, mas que poderia não ser mortal... *porém é pobre!*... e morre mais depressa pelo pesar de deixar seus filhos expostos à fome!... *morre de miséria!*... *morre de fome!*...

- Fome! Exclamamos com espanto; fome! Pois também morre-se de fome?...

E instintivamente a minha interessante companheira tirou do bolso do seu avental uma moeda de ouro e, dando à velha, disse:

- Foi meu padrinho que ma deu hoje de manhã... eu não preciso dela... não tenho fome.

E eu tirei do meu bolso uma nota, não me lembro de que valor, e por minha vez a entreguei, dizendo:

- Foi minha mãe que ma deu e ela dá um abraço, sempre que faço esmolas aos pobres.

Não é possível descrever o que se passou então naquela miserável choupana. Minha bela mulher e eu tivemos de ser abraçados mil vezes, de ver de joelhos a nossos pés a velha e os meninos... Finalmente, nós nos aproximamos dele, que nos apertou com entusiasmo contra o coração.

- Quem sois? Pôde, enfim, dizer; quem sois?

- Duas crianças, foi a menina que respondeu.

- Dois anjos, tornou o velho. E quem é este menino?...

- É o meu camarada, disse ela.

- Vosso irmão?

- Não senhor, meu... marido.
- Marido?
- Sim, eu quero que ele seja meu marido.
- Deus realize vossos desejos!...

Acabando de pronunciar estas palavras, o ancião guardou silêncio por alguns instantes... bebeu com sofreguidão um púcaro cheio de água e, olhando de novo para nós, e tendo no rosto um ar de inspiração e em suas palavras um acento profético, exclamou:

- Seja dado ao homem agonizante lançar seus últimos pensamentos do leito de morte, além dos anos, que já não serão para ele, e penetrar com seus olhares através do véu futuro... Meus filhos, amai-vos e amai-vos muito! A virtude se deve ajuntar, assim como o vício se procura; sim, amai-vos. Eu não vos iludo... vejo lá... bem longe... a promessa realizada! São dois anjos que se unem... vede!... os meninos que entraram na casa do miserável, que enxugaram o pranto e mataram a fome da indigência, são abençoados por Deus e unidos em nome d'Ele!... Meus filhos, eu os vejo casados lá no futuro!...⁸⁷ (Grifos meus).

Logo após se dá a famosa cena da troca dos breves que permitirá aos amantes se reconhecerem muitos anos depois. Em seguida, o ancião morre e as duas crianças se separam.

É espantosa a semelhança desse trecho de *A Moreninha* com TC e com os demais contos narrados em primeira pessoa. Além de uma semelhança facilmente percebida em pequenos detalhes que os grifos procuraram assinalar, toda a situação narrativa presente nas relações de Augusto e Carolina se encontra reproduzida no drama amoroso de Juca e Maria e nos conflitos da criança diante da descoberta da miséria humana (TC). Sem esquecer, é claro, a paisagem marinha tão cara aos românticos.

Em *A Moreninha*, é exemplar a descrição da morte dos pobres e da piedade dos ricos, tudo estabelecido dentro da moldura do mais puro discurso cristão, que, por sua vez, espelha e escamoteia as relações sociais e humanas numa sociedade essencialmente discricionária.

A morte do velho ancião pelo menos teve uma função: unir para sempre dois anjos, dois filhos da mais ilustre e pura classe dominante brasileira, que num

agradável fim de semana numa ilha redescobrem a felicidade “perdida” num passado já relativamente distante. A ação solidária dos dois meninos diante do moribundo e de sua família (*A Moreninha*) espelha num contexto muito diferente um mesmo núcleo de questões morais e sociais também presentes em TC.

Faz-se necessário passar a limpo o ideário da solidariedade entre as classes e questionar até que ponto os valores do narrador dos contos em primeira pessoa estão comprometidos com o universo cristão e patriarcal de nossa formação cultural.

Fundamental é observar que, tanto no plano original da obra quanto na edição atual, TC é colocado em último lugar. A intenção de Mário de Andrade parece clara: a única forma de superação das mutilações impostas ao indivíduo estaria no reconhecimento da precariedade da individualidade e na abertura solidária do “eu” ao “outro” – discurso ideológico que, apesar de um forte parentesco com os ideais cristãos, ainda possui uma certa validade histórica, porém muito contraditória num país como o Brasil, no qual a solidariedade (leia-se o favor) e o patriarcalismo se confundem tão facilmente.

Relevante ainda é o fato, já apontado, de que os contos em primeira pessoa estão entremeados – de maneira aparentemente aleatória – com os de terceira pessoa. Na leitura do livro o ritmo imposto é irregular, e só ao final tem-se um quadro mais completo dos conflitos estruturadores do mundo interior de Juca: a tomada de consciência de si mesmo se faz paralela e assimetricamente à tomada de consciência do outro, no conflito permanente com as condições sociais que os envolvem.

Atentando-se para os períodos temporais abordados em cada conto, nota-se a aplicação clara do método psicanalítico que se baseia na regressão aos fatos primordiais da formação do ego e de seus conflitos e traumas. Juca lentamente regride dos vinte e cinco anos para os dezenove, depois aos quatorze e finalmente chega à primeira infância. Em todas as fases, descobre a figura paterna repressora (e suas variações simbólicas) para a qual converge toda uma ordem de relações individuais, familiares e sociais patriarcais que, por sua vez, estão na

⁸⁷ Macedo, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo, Ática, 2001, pp. 49-52.

base de toda frustração pessoal e talvez coletiva. Assim, o método psicanalítico ganha em densidade histórica.

Aquilo que para Augusto e Carolina é realização plena, para Juca e Maria é impossibilidade permanente. A suposta “harmonia” de uma sociedade patriarcal e escravocrata não pode ser lograda num mundo já marcado pelo ritmo modernizador do capital: operários não são anciãos românticos e moribundos.

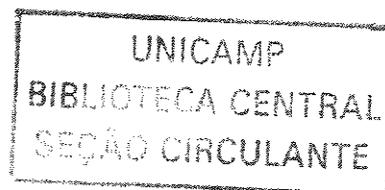
OS CONTOS EM TERCEIRA PESSOA

Umbilicalmente associados a esses complexos existenciais de Juca estão os contos em terceira pessoa. Neles, o registro se dá em outra chave e a repressão adquire uma dimensão mais ampla, isto é, do ponto de vista da globalidade das relações sociais e humanas.

Neste conjunto de narrativas, Mário de Andrade faz uma radiografia contundente de seu tempo e do país, na qual figuram os marginalizados e os seres violentados por uma ordem repressora.

No primeiro conto deste bloco, “O Ladrão”, encontra-se uma situação tipicamente urbana: numa noite paulistana uma perseguição a um ladrão que estaria à solta na vizinhança – supostamente escondido dentro de uma das casas – coloca os moradores em pânico. A procura se estende por algum tempo até que os perseguidores percebem a inutilidade de seus atos. Ao final, resta ao leitor a sensação de que tudo não passou de um engano e que o ladrão era muito mais uma fantasia coletiva do que uma realidade palpável. Sua presença possui algo de fantasmático.

O conto registra tanto o pânico e medo coletivos quanto a solidariedade entre vizinhos. No entanto, a solidariedade presente está contaminada de interesse individual: os personagens se unem em torno de uma ameaça comum (o ladrão) associada às suas pequenas “propriedades” individuais e não em torno de um suposto bem comum.



Nesse pequeno e irônico fotograma da vida cotidiana de uma cidade em crescimento acelerado, como era São Paulo nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade acaba sugerindo a incapacidade de uma organização permanente e autêntica das forças populares e proletárias, pelo menos dentro das condições sociais vigentes.

Tal demonstração, que a princípio poderia parecer conservadora, com o desenrolar do século, transformou-se numa constatação que não pode ser ignorada pelos agentes históricos comprometidos com a transformação das condições objetivas da existência social moderna. O esvaziamento das energias utópicas que dominaram o início do século XX tem hoje um custo humano, social e estético ainda não devidamente avaliado. Mário de Andrade parece sinalizar nessa direção, o que demonstra mais uma vez o alto grau de sua consciência crítica perante o seu tempo e o próprio modernismo.

Outro aspecto relevante nessa narrativa está no fato de que nas imediações da suposta casa onde o ladrão teria se escondido fica também um cortiço. De novo avulta a comparação com obras e temáticas recorrentes da literatura oitocentista. Neste conto em particular ressalta-se a semelhança com Aluísio Azevedo e sua capacidade de descrever e representar o movimento das coletividades, em especial dos grupos humanos marginalizados, cujo melhor exemplo é *O Cortiço*.

Em “O ladrão”, no entanto, a dicção é outra, e não se encontra mais o aparato determinista empregado pelos naturalistas, apesar do erotismo acentuado que marca o final da narrativa com o aparecimento da mulher do português das galinhas. O tema do imigrante português também é um dos motivos nucleares no romance de Aluísio Azevedo: João Romão, personagem central da narrativa cujo processo brutal de enriquecimento é minuciosamente descrito; Miranda, o português já enriquecido por um casamento de conveniência com Estela e a figura de Jerônimo derrotado pelas forças do meio representadas por Rita Baiana.

Em “Primeiro de Maio”, a desilusão é ainda maior: o personagem identificado como “chapinha 35”⁸⁸ perambula, desde a manhã até o final da tarde, pela cidade de São Paulo em busca de uma comemoração autêntica e legítima do Dia do Trabalho. No entanto, a única realidade que ele encontra no seu caminho é a manipulação autoritária deste dia simbólico para a luta operária. A data foi transformada num momento de glorificação do regime varguista. A repressão está presente em todos os cantos da cidade, e os trabalhadores participam da comemoração como espectadores e coadjuvantes, ou seja, como manequins ou autômatos, manipulados pela máquina estatal.

Lentamente, mesmo que de forma um pouco vaga, o 35 toma consciência desse processo e se recusa a participar dele, retornando à Estação da Luz onde trabalha como carregador braçal. Sua consciência cindida representa agudamente as contradições do homem moderno, e Mário de Andrade se vale do discurso indireto livre, meio com que permite ao leitor acompanhar de perto o movimento interno do personagem em direção a uma compreensão desiludida de seu verdadeiro lugar social.

Nesta narrativa, paira também uma atmosfera de erotismo, pois, em vários momentos, o 35 se lembra de uma moça que mora sozinha num apartamento (habitação símbolo de uma metrópole em expansão), e pensa em visitá-la com segundas intenções: suas energias sociais e sexuais se confundem e se coalimentam num jogo sutilíssimo de frustração, desilusão e conscientização.

Num ensaio sobre as relações que a obra de Mário de Andrade desenvolve em seu diálogo permanente com a cidade de São Paulo, Valentim Facioli procura demonstrar que esse corte temático é de fundamental importância para a compreensão da transformação do pensamento do autor, que caminha de

⁸⁸ Todos os personagens trabalhadores no conto são nomeados por números, numa clara referência à massificação e à alienação do homem moderno na sociedade capitalista. Existe também nele um jogo sutil e inteligente com esses números que poderiam ser “alegorizados”, e que dariam ao texto um caráter de conto policial: o 35 poderia ser uma referência à Intentona Comunista; o 486 seria uma cifra do próprio Primeiro de Maio, uma vez que esta data está associada ao assassinato de quatro (4) operários nos Estados Unidos, durante uma greve, justamente no dia primeiro de maio 1886; o 22 poderia ser uma referência tanto ao ano da Semana de Arte Moderna quanto ao da fundação do Partido Comunista Brasileiro. Destaque-se, no final do conto, o 35, num gesto simbólico, ajuda o 22 a carregar quatro (4) malas pesadas na Estação da Luz, onde eles trabalham.

propostas estetizantes e nacionalistas para um ideário fortemente marcado pelo discurso de adesão à causa proletária.

A partir deste universo temático preciso, o crítico acompanha a aparição da figura do operário na obra do escritor paulista desde os anos 20 até a década de 40. Nessa trajetória, para Valentim Facioli sobressaem dois momentos especiais: o poema “As Enfibraturas do Ipiranga”, que encerra *Paulicéia Desvairada*, e o conto “Primeiro de Maio”, pois nelas o operário é figurado como um “sandapilário moderno”. Segundo ele:

O poeta apaixonado, com sua *Loucura* alegórica, procura a alma da cidade num último poema do livro: *As enfibraturas do Ipiranga*. Trata-se de poema longo e pretensioso, composto como um “oratório profano”, reversão paródica do hino nacional, no qual está muito evidente a *intenção de Mário de Andrade de associar música e poesia*. Ao mesmo tempo transparece, de modo mais ou menos claro e didático, a concepção que o poeta possuía então das “forças vivas” em presença na cidade em processo de modernização. As personagens são todas alegorizações: “os Orientalismos convencionais” (os escritores e demais artífices elogiáveis); “as Senectudes tremulinas” (milionários e burgueses); “os Sandapilários indiferentes” (operariado, gente pobre); “as Juvenilidades auriverdes” (nós, isto é, os poetas modernistas) e “Minha Loucura” (projeção pessoal e subjetiva do poeta na sua diferença em relação aos outros modernistas). (...)

A designação do operariado, dos pobres, por sandapilários produz logo um inquietante efeito de estranhamento no leitor, pois a palavra nem é corrente e raramente dicionarizada. A massa dos homens pobres na *Roma antiga*⁸⁹, que carregava as sandápias (macas e esquifes), de repente irrompe na São Paulo de 1922. Funcionalmente no poema o operariado, a massa pobre, os sandapilários modernos (arcaicos, de fato) comparecem em apenas cinco versos entre *um pianíssimo* das juvenilidades auriverdes e *um crescendo cromático de contrabaixos* dos orientalismos convencionais. (...)

Não deixa de ser esquisita, para um escritor que passará a vida toda em busca da “alma do povo e da nação”, em busca da identidade nacional pensada como fusão entre o erudito e o popular, configurar uma tal posição da massa operária. (...) No entanto, tanto na *Ode ao Burguês*, como em outros poemas do livro, e marcante n’ *As enfibraturas do Ipiranga*, a oposição básica dos conflitos da cidade é percebida como oposição entre o burguês, o milionário, a oligarquia do café

⁸⁹ A irrupção da antigüidade em alguns momentos de *Contos Novos* será abordada no capítulo IV desta dissertação.

e... o boêmio, o poeta modernista; nunca como a oposição moderna da sociedade industrial capitalista entre o burguês (...) e a massa operária.⁹⁰ (Grifos meus).

Ao analisar o conto “Primeiro de Maio”, Facioli focaliza o 35 e demonstra a profunda transformação ocorrida na forma de figurar o proletário brasileiro como um sandapilário:

Esse conto, parece-me, retoma por via transversa e muito diferente a presença dos “sandapilários indiferentes” do poema-oratório *As enfiaturas do Ipiranga*. O protagonista do conto, o carregador nº 35 da Estação da Luz, configura claramente um sandapilário moderno, trazido da periferia “indiferente” do texto de 1922 para o centro deste movimento que, aliás, corresponde ao deslocamento espacial do 35 pela cidade, no conto datado de 1934-1942. (...)

Pode-se imaginar que há uma ambigüidade interessante e rica nesta escolha de Mário de Andrade. Ocupando-se com construir uma personagem jovem do setor terciário da economia, pode-se dizer que ao escritor pareceria relevante - ou mais relevante - a formação de uma consciência de classe nesse setor. Isso talvez refletisse o atraso relativo da economia brasileira da época, que permitia ver o relevante naquele setor e não nos setores propriamente produtivos - o operário fabril, na indústria têxtil - carro-chefe da economia industrial brasileira de então - ou da alimentação, por exemplo. Ou, talvez, essa escolha cruze o caminho ideológico do escritor, visto que a sua obsessão pela identidade nacional brasileira punha à distância o problema da luta de classes. (...)

Entretanto, não parece descartável outra questão, a da *analogia virtual que se pode encontrar entre a posição social de um sandapilário moderno como o 35 e seus companheiros e a dos escritores na divisão do trabalho*. Os escritores, afinal, também atuam no setor terciário - ou próximo - da economia, também são trabalhadores não produtivos e vivem da concorrência interpares. Parecem possuir uma consciência política acima da média - como o 35 em relação aos colegas - e serem capazes de solidariedade mesmo na concorrência. Estruturalmente, pois, podemos dizer que o ponto de vista que em *Paulicéia Desvairada* estava atrelado às “juvenilidades auriverdes” e à “minha Loucura” e em *Macunaíma* numa abstrata ilusão da totalidade nacional brasileira, agora, em *Primeiro de Maio* deslocou-se para o sandapilário moderno, mimetizando e reconstruindo seus impasses como sendo do próprio escritor, enquanto ambos se parecem por serem trabalhadores com inserção específica no trabalho social.⁹¹ (Grifos meus).

⁹⁰ Facioli, Valentim. Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v. 50, jan. / dez. 1992, pp. 70-71.

⁹¹ Idem, ibidem, pp. 73, 75 e 76.

A figuração do escritor como um “sandapilário moderno” parece ser uma das chaves para a compreensão de *Contos Novos*. A posição problemática do escritor numa sociedade marcada pela modernização conservadora é um tema que transita dissimuladamente por quase todos os contos do livro, como se fosse o fio condutor de inúmeras variações.

O próximo conto, “Atrás da catedral de Ruão”, apresenta um corte marcadamente psicológico. Nele também é possível perceber as enormes mutilações impostas ao indivíduo por uma ordem social repressora e conservadora. Uma professora de francês, sexual e afetivamente frustrada, desenvolve fantasias compensatórias para seus recalques. Ao final, seu destino é a mais absoluta solidão.

Após uma longa viagem pela Europa, Dona Lúcia e suas duas filhas, Alba (quinze anos) e Lúcia (dezesseis anos), típicas representantes da alta burguesia paulistana da época, retornam a São Paulo. Como as meninas estavam no auge da adolescência, a mãe resolve recontratar Mademoiselle, para exercer o cargo de professora. Esta, na verdade, acaba assumindo a função de preceptora, quase uma dama de companhia⁹².

Durante a viagem, D. Lúcia foi abandonada pelo marido:

Dona Lúcia achava graça em Mademoiselle. Quer dizer, talvez nem achasse graça mais, toda entregue altivamente ao seu drama e à representação discreta da infelicidade, As crianças ainda tinham ido com o pai à Europa, *um pai longínquo*, surgindo raro na família e quase sem as

⁹² A posição de Mademoiselle em muito se aproxima da de Fräulein em *Amar, Verbo Intransitivo*. A esse respeito, Luiz Dantas afirma: “Mademoiselle e Fräulein são duas heroínas de Mário de Andrade imediatamente comparáveis. A professorinha de francês de ‘Atrás da Catedral de Ruão’ poderia figurar como uma quase irmã mais velha da colega alemã, se considerássemos a idade das duas personagens, ou mesmo irmã gêmea, uma vez que o conto, esboçado em 1927, ano de publicação de *Amar, verbo intransitivo*, foi também como este último definitivamente remodelado em 1944. (p.63).

Outro aspecto do texto de Dantas, que converge diretamente para as análises que se seguem, está na insistência do elemento musical como fator de condução da estrutura literária: “E as historietas pontuam o texto num sistema intrincado de recorrências ou, musicalmente, de *temas, variações e desenvolvimentos*.” (p. 64). Mais: “As historietas de que se nutre o imaginário das três aprendizes do verbo amar podem ser reduzidas a um esquema, proposto desde as primeiras páginas do conto. Seria, *musicalmente, a frase simples do tema, gerador de todas as variações subseqüentes*.” (p. 65). O tema da “educação sentimental” também é abordado pelo ensaísta: “E que boa farsa esse desvio do francês, veículo consagrado das boas maneiras, em terreno

enxergar. O dia em que partiram de *Paris* para os seis meses na Escócia, Dona Lúcia lhes contou que o pai fora viajar também, noutra direção. Depois acrescentara pensativa que ele tinha muito negócio, a viagem de certo era comprida... E acabou decidindo que as filhas não deviam reparar na *ausência do pai*. Só por isso é que elas reparam. Mas tinham apenas dez anos de vida reclusa em São Paulo, nem sequer estimavam o pai: acharam meio esquisito e veio um mal-estar. Apenas se sentiram mais sozinhas e lhes passou no espírito uma nuvem interrogativa, um floco. Não decidiram nada, mas cinco anos de viagens, colégios, camelos, freiras, Dinamarcas e Palestinas⁹³, quando voltaram não supunham mais um pai⁹⁴. Dona Lúcia é que resolveu ficar eternamente infeliz e ficou.⁹⁵ (Grifos meus).

E assim ela transfere para Mademoiselle as funções de “educadora” das filhas, pois: “*Preferia se meter nas obras de caridade que a emolduravam de beatas de preto, muito diferentes com a riqueza*”⁹⁶. D. Lúcia se dedica também à política como forma de compensação:

A cidade vinha se arrepiando de pretensões políticas porque afinal tinham lançado mesmo o já muito proposto partido da oposição, o Democrático. Dona Lúcia embarcara na onda que lhe trazia *um novo gosto de volúpias*. Tinha parente importante no P. D. ...⁹⁷ (grifo meu).

Então, a educação das meninas fica a cargo de Mademoiselle, e elas se entregam a um jogo sempre ambíguo de insinuações e descobertas, em que a sexualidade florescente das alunas se mistura à sexualidade reprimida da professora. O narrador elabora pequenos episódios que vão decifrando, em meio a essas experiências, os recalques e as angústias de Mademoiselle. Um deles diz respeito a uma canção que desde adolescente a professora cantarolava:

experimental, onde donzelas dos quinze aos quarenta e tantos realizam sua *educação sexual!*” (p. 64), (Grifos meus).

⁹³ Este gosto pelas viagens exóticas (camelos, Palestinas, etc.) tem muito a ver com os clichês da sensibilidade romântica, e com o kitsch que sempre ronda as aspirações burguesas. A perambulação pelo mundo também é uma constante do romance de formação. Veja-se *Os Anos de Formação de Wilhelm Meister* de Goethe.

⁹⁴ Essa presença/ ausência do pai é sintomática, e, como já foi assinalado, este tema reaparece constantemente em vários contos do livro.

⁹⁵ Andrade, Mário de. *Contos Novos*, p. 49.

⁹⁶ Idem, ibidem, p. 49.

⁹⁷ Idem, ibidem p. 49.

Não vê que desde a infância Mademoiselle cantava uma canção antiga em que Lisette indo em busca da primeira paquerette da primavera, topa com um cavaleiro na “*lisière du bois*”. Está claro que o cavaleiro tomava Lisette na garupa e sucedia ser um príncipe “*trai-lan-lére, trai-lan-la*”. Mademoiselle já tinha trinta anos feitos no Brasil, quando naquela vida mesquinha de lições e pão incerto, principiou se inquietando com a “paquerette” que ela estava deixando de colher na primavera. Preocupação não muito grande, porque ela ainda se sentia moça (...) Um dia porém, sem querer, cantarolando sua canção, no momento em que alcançou a “*lisière*”, Lisette parou sufocada, sem poder mais cantar. O que houve? o que não houve? Mademoiselle ficara assim, boca no ar, olhos assombrados, na convulsão duma angústia horrível. (...) Mademoiselle apenas não se compreendeu. Porém, nunca mais se lembrou da canção, nunca mais que a cantou. Poucos dias depois ela principiava a “*se tromper de lisière*” a cada confusão que fazia. E eram muitas as confusões.⁹⁸. (Grifos meus).

A expressão “*lisière du bois*” significa “à margem do bosque”. Chama a atenção a semelhança entre esta passagem do conto de Mário de Andrade e um dos mais belos momentos em *A Educação Sentimental* de Flaubert.

Na terceira parte deste romance, depois do seu insucesso político durante a revolução, Frédéric e Rosannette resolvem abandonar Paris e viajar para Fontainebleau. Aí chegando, eles se hospedam num hotel e passam os dias visitando os lugares mais célebres da região. É neste momento que Rosannette conta o seu passado a Frédéric. Cansados de visitar os lugares históricos, eles passam a fazer longos passeios pelos bosques da região: “*La lumière, à de certains places éclairant la lisière du bois, lassait le fonds dans l'ombre;...*”⁹⁹. Este momento idílico¹⁰⁰ corresponde perfeitamente às fantasias de Mademoiselle.

Nessa canção aparentemente ingênua – um verdadeiro idílio – está inserida uma carga emotiva romântica, associada às expectativas mais profundas de realização amorosa. Como tais expectativas não se realizam, ou estão prestes a se tornar impossíveis de realizar, Mademoisele as esquece, sublimando com a canção todas as pulsões a ela associadas. Ela começa a “*se tromper de lisière*”.

⁹⁸ Andrade, Mário de. *Contos Novos*, p. 48.

⁹⁹ Flaubert, Gustave. *L' Education Sentimentale*, Paris, Seuil, 1964, p. 126. Tradução de Adolfo Casais Monteiro: “Em certos lugares, a luz, incidindo sobre a *orla do bosque*, deixava o fundo imenso em sombra...” (p. 345) (Grifo meu).

¹⁰⁰ No capítulo IV será analisada a recorrência do Idílio em *Contos Novos*.

São constantes e ridículos os “enganos” da personagem. Por exemplo, quando as meninas estavam ainda na Europa, a “velha” professora se viu obrigada a ir a Paris. Ao visitá-las relata mais uma de suas “confusões”:

Mademoiselle chegou agitadíssima no *palacete*, foi sentando esbaforida, “oh, mes enfants!”, esquecida até das alegrias do encontro. É que estava no hol do seu *hotelzinho* quando entrou um homem de cartola, cavanhaque, fraque, óculos escuros, o cavanhaque era “pointu, pointu! Je me suis dit: Ce personnage vient tuer quelq’un. Il monta au salon, pas une minute ne s’était passé, nous entendimes les cinq coups du pistolet. Dans le ventre!” E se auxiliou desvairada do gesto homicida: “Poum! poum! poum! poum! ...” Olhou Dona Lúcia, olhou as meninas, assustada, indecisa. E numa das reconsiderações, de quando se enganava de “lisière, J’ai manqué un poum: çà fait cinq.”¹⁰¹. (Grifos meus).

Outro pequeno detalhe revelador das contradições da personagem se encontra na cena que mostra Mademoiselle visitando agora as meninas recém-chegadas da Europa. Durante a visita, a professora tem um dos seus arroubos de emoção e as lágrimas borram a sua maquiagem: “... *aproveitando o esforço das outras visitas no reerguer da conversa, pra consertar a polvadeira lívida do rosto que as lágrimas listravam*¹⁰². Ou seja, Mademoiselle é figurada como um palhaço decadente que oscila entre o patético e o ridículo. Talvez fosse melhor aproximá-la da figura do “bobo” ou da do “idiota”¹⁰³.

¹⁰¹ Andrade, Mário de. *Contos Novos*, p. 48-49. Observe-se o detalhe do cavanhaque do assassino que tanto assustou Mademoiselle. A palavra cavanhaque vem do francês Cavaignac, que é o sobrenome de uma família francesa intimamente associada ao período republicano e à história política da primeira metade do século XIX. O mais famoso dos membros dessa família foi Louis Eugène (1802-1857), chefe do poder executivo em 1848, que reprimiu a insurreição de Junho. Candidato à presidência da República, foi derrotado por Luís Napoleão. Mário de Andrade poderia estar insinuando que Mademoiselle vai a Paris para se encontrar com Cavaignac? Seria esse mais um ponto de contato irônico e cifrado com *A Educação Sentimental*?

¹⁰² Idem, *ibidem*, p.49.

¹⁰³ Esse pequeno detalhe aproxima Mademoiselle do personagem central de “Nelson”, que no início do conto também é descrito, segundo o modelo expressionista, da seguinte forma: “Tinha um ar esquisito, ar antigo, que talvez lhe viesse da roupa mal talhada. Mas que por certo derivava da cara também, encardida, de uma palidez absurda, quase superficial, como a cara *enfarinhada* dos palhaços.” (p. 94).

Uma das obras mais importantes do Expressionismo musical é justamente o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, que retoma o tema e os personagens do carnaval da Comedia dell’Arte (Pierrô, Arlequim e Colombina). A figura do Arlequim é uma constante na poética inicial de Mário de Andrade.

O romance inacabado *Quatro Pessoas* originalmente estava ligado a outro projeto, intitulado *João Bobo*. Segundo Teresa de Almeida no posfácio da edição crítica daquele romance:

Numa cena subsequente, de forte caráter social, explicitam-se ainda mais as profundas angústias da professora derivadas da repressão sexual. Ao que parece sua infelicidade tem uma origem de classe, já que se opõe ao comportamento da gente simples do povo. A passagem envolve um casal de operários:

O caso é que três dias antes elas liam no jardim aproveitando o solzinho raro daquele setembro chuvoso e passara na rua *um casal de operários* se dando a mão. Decerto o rapaz estava querendo dizer coisas bem *íntimas*, porque a moça procurava se desprender, ambos forcejavam e riam numas gargalhadas que enfeitaram toda a rua. Mademoiselle saiu da leitura e se

“Então nota-se que explicitamente o mito de D. Juan permeia o romance (...) Então, ironicamente, neste romance de ação meramente interiorizada, como é *Quatro Esperas*, ‘João, o clown simpático’ ou ‘João Bobo’, pela sua infantilidade, assume ares de personagem romanesca. De romance de ação. De figura mitológica decaída, é preciso acentuar, na sua desenvoltura física e psicológica ao executar planos de seduzimento. Desse modo, na captura de suas mulheres, sempre casadas, às vezes grã-finas, surge inopinadamente como o ‘herói salvador’, tal *uma paródia de livros famosos de aventuras* para conduzi-las com pretensa audácia pelos antros da rua Larga ou pelas ‘escadas rápidas e escuras dos hotéis da Estação da estrada de ferro, fáceis, onde se entrava e saía a qualquer hora.’ Este é João com suas contradições, e o humor de Mário de Andrade exuberante em *Macunaíma* ou em *Amar, Verbo Intransitivo*, mostra-se raro em *Quatro Pessoas*, apenas aflorando, e mesmo assim cáustico (...)” (p. 252) (Grifo meu).

Na introdução da edição crítica do romance *Quatro pessoas* Maria Zélia Galvão de Almeida afirma: “Apesar dos anúncios na contra-capá de livro publicado em 1930, as *Modinhas Imperiais*, e de uma vaga referência neste mesmo ano, quando Mário de Andrade mostra ao amigo Bandeira a vontade de refundir certos aspectos de *Macunaíma*, referência que nos dá a impressão de que alguma coisa estava, de fato, sendo escrita, *João Bobo* não se concretiza. Ou melhor, até hoje, no Arquivo Mário de Andrade não se localizou o original. Idéias que pertenciam a *João Bobo* atomizaram-se, fecundando algumas soluções do romance escrito entre 1924-26, *Amar, Verbo Intransitivo*, quando traços das personagens, e sobretudo do protagonista, estigmatizam a burguesia brasileira em seu vazio e alienação. A partir de 1926, Mário de Andrade cercará todos os dados para compor a figura de Macunaíma e suas peripécias, continuando a analisar a alienação, mas colocando ao lado dela a potencialidade do brasileiro, esta submersa, desconhecida dele próprio. (...) Terminada a rapsódia, os motivos estruturadores da alienação e degradação não se vêem esgotados, nem o romancista abandona sua intenção de traçar o painel na ‘Elegia do Caráter’. Em 1928 conta a Pedro Nava que toma ‘notas pra um romance cacete e importante O *Avacalhado*’. No outro ano, é para o próprio autor de *Carnaval* que explica ser Macunaíma o ideal, João Bobo, o anormal e o *Avacalhado*, o real. Mais esclarecedora, porém, é a declaração que faz ao Inquérito da Editora Macaulay, palavras que vale a pena citar: ‘Meus livros não se ligam uns aos outros. Quando publico uma obra me desligo completamente dela. Há porém livros que se unem pela mesma pesquisa ou ordem de criação. Assim o *Macunaíma* (o herói sem nenhum caráter) se ligará naturalmente com *João Bobo* e com *O Avacalhado*, no que se poderá chamar de ‘Trilogia do Caráter’ (...) A história de *Quatro Pessoas* é curiosa. Na ficção marioandradiana ocorrem permutas, fusões, transformações durante o processo de criação e escrita de contos e romances. (...) Além, disso, paradas e retornos são freqüentes como os *Contos Novos* o testemunham. *Quatro Pessoas* toma em 1939, trechos do conto que Mário de Andrade deixara inconcluso, ‘*Frederico Paciência*’. O empréstimo, amalgamado ao texto, à ação ficcional, será desfeito em 1942 no momento em que, reconciliado com o conto, Mário lhe devolve os trechos utilizados.” (pp. 15-16) (Grifos meus).

perdeu, seguindo os namorados com os olhos e a vida. (...) o perdimento de Mademoiselle despertou a vontade de maliciar. Alba disse:

— Qu'es-ce qu'il font?

Mademoiselle corou vivo e trouxe os olhos para as duas. Mas assim pegada em pecado não lhe agüentou o olhar agudo, já rindo muito. Quis disfarçar, arranjando a rendinha, e murmurou o mais inocente que pode fingir, uma resposta que considerou perfeita:

— Ils se donnent la main.

Mas Lúcia no sufragante:

— Pour quoi faire!

Mademoiselle fitou indignada a menina. Chegou a estremecer na visão. Pois elas bem tinham visto o que se passara atrás da catedral de Ruão! (...) Era melhor fingir desinteresse por aqueles "personnages gluants", se dando a mão com tanta imoralidade. (...)

Mademoiselle ficara tonta com a referência de Alba ao casal de operários. (...)

Aquela evocação bruta de carnes vibrantes se ajuntando a escorraçava de repelões.¹⁰⁴
(Grifos meus).

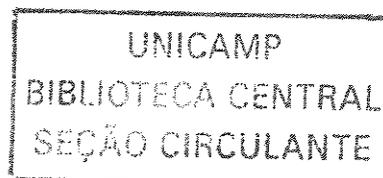
Mademoiselle vai se envolvendo cada vez mais em suas fantasias amorosas e sexuais frustradas e intensificadas pelo seu contato com as duas adolescentes. Todas as experiências alheias são submetidas a seu processo de recalque e o alimentam. Tudo se reduz a "cochonneries".

Esse fenômeno atinge o grau máximo quando uma das meninas revela à professora uma insólita experiência: Alba teria visto um homem atrás da catedral de Ruão provavelmente numa posição ambígua. A partir desse momento – várias vezes ao voltar para o seu quartinho de pensão humilde – a professora, sem saber muito bem por quê, movida por forças e desejos inconscientes, passa atrás da catedral de Santa Cecília, que fica nas imediações da pensão.

Numa dessas vezes, ela sente/ deseja que está sendo seguida por dois homens, e que será atacada e molestada. No entanto, nenhum dos dois se dá conta daquela "velhota":

Pois assim mesmo os perseguidores lá vinham chegando atrás dela. Só que agora Mademoiselle estava mesmo salva pra todo o sempre e pode reagir. Os homens vinham chegando em suas conversas distraídas. Se plantou no meio da calçada, fungou um sexto espirro

¹⁰⁴ Idem, ibidem, pp.52-5458.



inteiramente fora de propósito, tirou mais que depressa dois níqueis da bolsa. Os homens tiveram que parar, espantados, ante aquela velhota luzente de espirro e lágrimas, que lhes impedia a passagem, ar de desafio. E Modemoiselle soluçava as sílabas, na coragem raivosa de todas as ilusões ecruladas:

- Mer-ci pour votre bo-nne com-pa-gnie!

E lhes enfiou na mão um níquel pra cada um, pagou! Pagou a “bonne compagnie.” Subiu as escadas correndo, foi chorar.¹⁰⁵

“O poço” é um dos contos mais fortes e contundentes do livro. Nele, alguns trabalhadores rurais são obrigados a procurar no fundo de um poço uma caneta-tinteiro do proprietário das terras. A caneta caiu ali acidentalmente quando o patrão verificava o andamento da obra de perfuração. O dia está gélido e úmido, e dois trabalhadores se revezam na tarefa de descer e subir em busca do objeto perdido. O mais magro e frágil tem tuberculose e é considerado, pelo tipo físico, o mais apto para o serviço, já que o poço é estreito. Ele se vê obrigado a trabalhar sozinho, quando o companheiro, no limite da exaustão, desiste do serviço e se demite. Sua demissão aumenta em muito a fúria do “coronel”¹⁰⁶. Após horas de esforço brutal dependurado numa corda, sem nada conseguir encontrar, a busca é encerrada, para desgosto do proprietário, depois do irmão do tuberculoso enfrentá-lo abertamente, dizendo que o doente não desceria mais. Enfurecido, o fazendeiro tem de recuar. No outro dia, a atividade recomeça cedo, e a caneta é reencontrada e devolvida ao Coronel. Ao perceber que ela se encontra inutilizada, ele ofende verbalmente os trabalhadores, que não estão presentes. Em seguida, joga a caneta no lixo. Na última cena do conto, o proprietário vai até a escrivaninha do escritório e abre uma gaveta em que há canetas iguais àquela que foi reencontrada e uma outra caneta de ouro.

O voluntarismo e o autoritarismo do patrão fica explícito: ele levou um trabalhador ao limite da exaustão e da submissão por um simples capricho

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 59-60.

¹⁰⁶ O termo coronel de largo emprego na primeira metade do século XX no Brasil é uma herança do Império, vale dizer do patriarcalismo escravocrata brasileiro. Sobre este tema é fundamental consultar o livro de Victor Nunes Leal, *Coronelismo, enxada e voto*.

No conto em questão encontram-se várias referências ao negro como trabalhador rural, e nota-se no comportamento do “Coronel” os resquícios da escravidão que se revelam no trato com os funcionários da fazenda.

pessoal. A descrição do funcionamento das elites brasileiras não poderia ter melhor expressão do que essa.

A mediação entre o Coronel e os trabalhadores se dá por meio da caneta, objeto por excelência associado ao fazer intelectual e literário. Tanto para o Coronel quanto para os trabalhadores o objeto em si está carregado de gratuidade e de funcionalidade precária, portanto é facilmente descartável. Para o primeiro, é expressão de seu privilégio de classe; para os outros, é símbolo de uma submissão abjeta e violenta.

A caneta poderia ser a figuração dos conflitos do próprio escritor dilacerado entre os compromissos de classe e os compromissos intelectuais. Essa figuração materializa habilmente a função do escritor numa sociedade patriarcal que não atingiu a modernidade plena.

Outro elemento importante na mediação entre Joaquim Prestes e os trabalhadores é o “visitante” que acompanha o Coronel até o pesqueiro. Ele parece muito mais uma sombra do que uma figura claramente delineada. O “visitante” é uma espécie de espectro do proprietário das terras e, de alguma forma, representa sua má-consciência diante dos trabalhadores.

Justamente no momento de maior tensão entre os personagens, o visitante se ausenta com a desculpa de ir até a uma venda próxima comprar um pescado para a mulher, mas o verdadeiro motivo era a bebida que o fazendeiro negara aos trabalhadores e que poderia ajudá-los no frio dia de inverno:

E o trabalho continuava infrutífero, sem cessar. Albino ficava o quanto podia lá dentro, e as caçambas, lentas, naquele exasperante ir e vir. E agora o sarilho deu de gritar tanto que foi preciso botar graxa nele, não se suportava aquilo. Joaquim Prestes mudo, olhando aquela boca de poço. E quando o Albino não se agüentava mais o outro magruço o revezava. Mas este depois da primeira viagem, se tomara dum medo tal, se fazia lerdo de propósito, e era recomendações a todos, tinha exigências. Já por duas vezes falara em cachaça.

Então o vigia lembrou que o japonês da outra margem tinha cachaça à venda. Dava uma chegadinha lá, que o homem também sempre tinha algum trairão de rede, pegado na lagoa.

Aí Joaquim Prestes se destemperou por completo. Ele bem que estava percebendo a má vontade de todos. (...).

Joaquim Prestes berrava, fulo de raiva. O vigia que fosse tratar das vacas, deixasse de invencionice! Não pagava cachaça para ninguém não, seus emprestáveis! Não estava pra alimentar manha de cachaceiro!

Os camaradas, de golpe, olharam todos o patrão, tomados de insulto, feridíssimos, já muito sem paciência mais. Porém, Joaquim Prestes ainda insistia, olhando o magruço:

- É isso mesmo!... Cachaceiro!...Dispa-se mais depressa! Cumpra seu dever!...(...)

A visita percebendo o perigo, interveio. Fazia gosto de levar um pescado à mulher, se o fazendeiro permitisse, ele dava um pulo com o vigia lá no tal de japonês. E irritado fizera um sinal ao caipira. *Se fora, fugindo daquilo, sem mesmo esperar o assentimento de Joaquim Prestes.* (...)

Quando mais ou menos uma hora depois, a visita voltou ao poço outra vez, trazia afobada uma garrafa de caninha. Foi oferecendo com felicidade aos camaradas, mas eles só olharam a visita meio de lado, nem responderam. Joaquim Prestes nem olhou, e *a visita percebeu que tinha sucedido alguma coisa grave. O ambiente estava tensíssimo.*¹⁰⁷ (Grifos meus).

Da mesma forma que a caneta, o visitante talvez seja uma figuração literária da posição problemática do escritor nacional diante das elites brasileiras patriarcais e conservadoras. Ao mesmo tempo em que depende visceralmente dessa classe para sobreviver, uma vez que no país o mercado literário não se definiu plenamente, o escritor se sente também profundamente ligado ao destino das camadas produtivas da nação.

No entanto, no momento em que o enfrentamento de classe se apresenta aberto e franco, ele se ausenta. Quando ele retorna, nem os trabalhadores nem o Coronel lhe prestam atenção, o alívio das tensões que ele transporta consigo (a cachaça)¹⁰⁸ não interessa a nenhum deles.

O último conto dessa série é justamente aquele que Mário de Andrade deixou "inacabado": "Nelson". Nele uma figura "estranha" e desconhecida vem morar num bairro operário e freqüenta ocasionalmente um bar. Sua misantropia estimula a curiosidade perversa dos vizinhos, em especial, a de alguns jovens que se encontram no bar freqüentado pelo o enigmático personagem. Cada um dos quatro rapazes diz saber algo sobre ele, porém as versões apresentadas são

¹⁰⁷ Andrade, Mário de. Op. cit., pp. 70-71.

¹⁰⁸ Lembre-se o famoso verso de Drummond que se encontra no poema "Explicação" de *Alguma Poesia*: "Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça".

desconexas e conflitantes, e dizem respeito tanto à vida amorosa quanto à experiência política do “estranho” personagem. Pelas narrativas dos jovens, percebe-se que esses dois aspectos da existência de Nelson são marcados pela negatividade e irrealização.

Em nenhum momento o personagem é chamado de Nelson, portanto o título não se refere necessariamente ao protagonista do conto¹⁰⁹.

Levando em conta os riscos desse tipo de interpretação psicologizante, não seria “Nelson” a elaboração das frustrações mais profundas do próprio Mário de Andrade? Esse conto foi escrito no último ano de vida do autor e ficou, como se sabe, “inacabado”. “Nelson” funciona como uma metonímia de *Contos Novos*, pois nesta narrativa a falência afetiva e o fracasso político se fundem no mesmo personagem.

Seria útil observar uma semelhança estrutural entre esse conto e um dos primeiros grandes modelos do gênero na literatura brasileira: *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, um dos autores ao qual Mário de Andrade dedicou importante estudo. Tal semelhança aponta novamente para o reaproveitamento irônico e paródico dos modelos da tradição elaborado pelo autor de *Contos Novos*.

Segundo Luzia de Maria:

...*Noite na Taverna*, publicado em 1855 e que, pelos requisitos de sua composição, pode ser considerado a primeira expressão verdadeiramente literária do conto brasileiro.

Você, leitor atento, que ainda se lembra do que eu disse no início deste texto a respeito do Decameron, de Boccaccio, registre o fato curioso: também em sua infância no Brasil, com Álvares de Azevedo, o conto é apresentado naquela mesma estrutura. Um grupo de amigos reunidos numa taverna narra estranhas estórias que trazem a marca de um romantismo exacerbado, em que o senso do mistério, a atmosfera macabra, a imagística satânica e uma profunda descrença na vida – componentes do indefinível e vago ‘mal do século’ – constróem o cenário.

Este fato comprova que o conto, no século XIX, pelo menos entre nós, ainda se filiava, de maneira bastante evidente, à sua forma oral. Mesmo em se tratando de narrativas escritas,

¹⁰⁹ O nome Nelson é enigmático. Seria uma referência ao Almirante Nelson que derrotou Napoleão? É bom lembrar que o almirante inglês também apresentava uma mutilação física no braço, tal qual o personagem de Mário de Andrade. Apesar de as avaliações oscilarem, a figura de Napoleão, intimamente associada à de Nelson, é sempre lembrada como modelo do ditador moderno.

registradas em linguagem com preocupações estilísticas, o conto guarda reminiscências do 'contar' – transmissão oral de um episódio.¹¹⁰

Tanto em “Nelson” quanto em *Noite na Taverna* aparece a estrutura chamada de “narrativa com moldura”, que se encontra nos primórdios do gênero, quando o conto literário lentamente ganhava autonomia formal em relação às suas matrizes tradicionais e populares. “Nelson” é narrado na terceira pessoa, no entanto, o narrador transfere, algumas vezes, o relato para narradores menores: os rapazes do bar que observam com curiosidade perversa o protagonista.

Retornando à análise do enredo dessa narrativa, percebe-se que o personagem parece ser um exilado, um fugitivo, tanto na vida afetiva quanto na vida política. Sua mutilação é objetiva: a **mão esquerda** é totalmente deformada. Essa deformação física teria sido adquirida – segundo a narrativa de um dos rapazes – numa luta dentro de um rio com um agente militar associado à repressão do regime Vargas. Particularidade que se destaca é o nome deste agente, Faustino, o que leva a especular sobre uma possível referência ao *Fausto* de Goethe: a “luta de morte”¹¹¹ do protagonista contra Faustino teria então uma dimensão quase “metafísica”, como a de Fausto dividido entre Deus e Mefistófeles¹¹².

No conto, a opção política do personagem parece ser derivada de uma decepção amorosa: no passado, ele teria amado uma paraguaia que o

¹¹⁰ Maria, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 53/54.

¹¹¹ Agradecimentos ao professor José Antônio Pasta Júnior pelo emprego deste conceito. Ao longo dessa dissertação serão utilizadas algumas outras noções como “a passagem do outro no mesmo”, “a balança da má-infinitude” etc., que pertencem ao repertório analítico do crítico, e que se baseiam num movimento de compreensão de certas recorrências estruturais, temáticas e formais que percorrem a tradição literária brasileira.

¹¹² Walter Benjamin, no ensaio *Charles Baudelaire: um Lírico no auge do Capitalismo*, ao analisar a poesia de Baudelaire, demonstra como o Satanismo dos românticos e mais ainda o do próprio autor d’ *As Flores do Mal* apresenta uma dimensão política: “O satanismo de Baudelaire não deve ser levado demasiado a sério. Se tem algum significado, é como a única atitude na qual Baudelaire era capaz de manter por muito tempo uma posição não conformista. (...) Só fazemos formular o problema diferentemente se lançamos a questão: ‘O que terá forçado Baudelaire a dar uma forma teológica radical à sua rejeição aos dominadores?’

Após a derrota do proletariado na Campanha de Junho, a revolta contra os conceitos de ordem e honestidade estava mais bem preservada junto aos dominadores do que junto aos oprimidos. Os que se declaravam partidários da liberdade e do direito não viam em Napoleão III o imperador-soldado que pretendia ser a emulação de seu tio, mas sim o impostor favorecido pela sorte.” (pp. 19-20).

abandonara após saber o que os brasileiros haviam feito com os seus antepassados na violenta Guerra do Paraguai¹¹³ (1865-1870). A referência recai sobre o II Império brasileiro e nossa longa história de barbárie e violência. Dois percursos se fecham: o individual (o fracasso amoroso) e o coletivo (o fracasso político) se refletem um sobre o outro de maneira irredutível num único personagem.

“Nelson” apresenta o perfil do conspirador e do revolucionário, tal como Walter Benjamin explicita numa passagem sobre Baudelaire e que se baseia numa diferenciação proposta por Marx:

A boêmia surge em Marx num contexto revelador. Ele aí inclui *os conspiradores profissionais*, de que se ocupa na detalhada resenha das Memórias do Agente Policial de la Holde, publicadas em 1850 na Nova Gazeta Renana. Rememorar a fisionomia de Baudelaire significa falar da semelhança que ele exhibe com esse tipo político. Marx assim o delineia: “Com o desenvolvimento das conspirações proletárias surgiu a necessidade da divisão do trabalho; os membros se dividiram em *conspiradores casuais ou de ocasião*, isto é, operários que só exerciam conspiração a par de suas outras ocupações e que, só com ordem do chefe, freqüentavam os encontros e ficavam de prontidão para comparecer ao ponto de reunião, e em *conspiradores profissionais*, que dedicavam todo o seu serviço à conspiração, vivendo dela... As condições de vida desta classe condicionam de antemão todo o seu caráter... Sua existência oscilante e, nos pormenores, mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada, cujas únicas estações fixas são *as tavernas dos negociantes de vinho* - os locais de encontro dos

¹¹³ Esta guerra representa um dos momentos mais agudos da história do Brasil e as avaliações em torno dela oscilam. No entanto quase todos os autores são unânimes ao tratar das atrocidades cometidas pelos brasileiros. Um bom exemplo está no livro *Genocídio Americano: A guerra do Paraguai* de Júlio José Chiavenatto: “Mas, o grande criminoso dessa guerra é o Conde D’ Eu, genro de Pedro II, que a partir de 1869 substituiu o Duque de Caxias no comando do exército. O Conde D’ Eu tem uma crônica fantástica pelos crimes que cometeu nesta guerra. Na batalha de Peribebuy, quando morreu o valente general Menna Barreto, a irritação do *príncipe francês* chegou a tais limites de brutalidade que mandou, num torpe ato de vingança, que certamente não honra o militar morto, degolar todos os prisioneiros paraguaios na sua captura, inclusive ao General Pedro Pablo Caballero (...). O Conde D’ Eu, pálido e trêmulo, segundo os testemunhos da época, assistiu de longe a degola coletiva de um exército.” (p. 141). (Grifo meu). Isso sem falar nas conhecidas histórias de cadáveres coléricos jogados nos rios. Tais descrições da violência dos militares e das elites brasileiras fazem lembrar imediatamente Euclides da Cunha e *Os Sertões*. Cabe ainda uma última observação: Solano Lopes, antes de assumir o governo do Paraguai em substituição a seu pai, viveu vários anos em Paris e privava do convívio de Napoleão III, a quem muito admirava.

conspiradores -, suas relações inviáveis com toda a sorte de gente equívoca, colocam-nos naquela esfera de vida que, em Paris, é chamada de boêmia¹¹⁴ (Grifos meus).

Muito do percurso de Nelson, personagem símbolo desses contos em terceira pessoa, não seria o mesmo de Mário de Andrade, cuja obra é tão fortemente marcada pela experiência pessoal? Ambos se sentem exilados no próprio país e são incompreendidos pela maioria dos seres que os rodeiam. Suas atividades políticas redundaram em fracasso. E o que dizer da vida amorosa? A frustração pessoal de Nelson o aproxima também de Juca, que poderia ser considerado uma projeção literária dos conflitos mais profundos de Mário de Andrade¹¹⁵. Em suma, boêmia literária e boêmia política não se separam e têm na modernidade a mesma genealogia.

Até que ponto o escritor profissional e o conspirador profissional se confundem? Qual o estatuto do intelectual num país como o Brasil? O cruzamento entre o texto literário, os escritos críticos e a biografia de Mário de Andrade – mesmo que realizado de maneira superficial – dá a dimensão do seu empenho e da sua inserção nas grandes questões do seu tempo. Aquilo que para muitos não passou de uma aventura literária ou de uma alavanca para o prestígio social foi para ele o sentido último da existência.

A figura de Mário de Andrade, talvez mais que a própria obra – por paradoxal que pareça – projeta-se para além de si mesma e de alguma forma está presente em quase toda a literatura brasileira que lhe é posterior. Sua integridade pessoal, sua lucidez diante do trabalho intelectual e das responsabilidades do artista num contexto socialmente conservador, sua crítica impiedosa em relação aos contemporâneos e em relação a si mesmo, sua inquietação constante, seu inconformismo, são talvez sem precedentes em nossas letras.

¹¹⁴ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 9-10.

¹¹⁵ Encontram-se no anexo dois deste trabalho alguns trechos de cartas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade que podem ajudar na compreensão do trânsito entre biográfico e o ficcional na obra do escritor paulistano, principalmente no que diz respeito às suas relações amorosas e políticas.

Mostrou-se, até aqui como as narrativas de *Contos Novos* vão se ramificando umas nas outras, explorando, na estrutura profunda, a mesma questão: as relações entre o “eu” e o “outro”, nos quadros estabelecidos por uma ordem social moderna, porém conservadora e tributária do patriarcalismo e do paternalismo. Essa ramificação íntima entre os contos do livro coloca em suspensão a própria noção de gênero, dado que a autonomia de cada conto pode ser rebatida numa série de relações que os ligam.

Parece que a matéria narrativa a ser condensada e formalizada no livro transcende a própria dimensão do conto, porém não se desdobra integralmente no romanesco, produzindo um conjunto único e, ao mesmo tempo, híbrido, que fica a meio caminho do conto (instantâneo fotográfico) e do romance (panorama cinematográfico).

Este modo particular de representação parece ter sido realizado por meio da utilização de dois princípios que serão elaborados nos capítulos que se seguem: primeiro, a aplicação da técnica musical (a *variação*); segundo, a releitura paródica do romance de formação, como já foi exposto na apresentação deste trabalho.

CAPÍTULO III

CONTOS NOVOS: MÚSICA E LITERATURA

AS FIGURAÇÕES DO ESCRITOR: UM TEMA PARA VARIAÇÕES

No capítulo anterior, buscou-se fazer uma síntese da matéria narrativa dos contos do livro, de tal forma que fosse possível mostrar em todos eles a permanência de uma mesma questão básica, prismada em diversas posições: a releitura, em tom paródico, da tradição literária brasileira e europeia. Este procedimento técnico parece derivar do conhecimento da técnica musical por parte do autor, envolvendo principalmente os processos da variação e do nivelamento/ desnivelamento que serão expostos a seguir.

Em todos os contos observaram-se também as relações entre o “eu” e o “outro”, entre os conflitos individuais e os conflitos de classe que se dão num contexto essencialmente conservador, caracterizado pela impossibilidade de constituição de uma sociabilidade plenamente moderna, ou seja, o contexto, no qual as personagens se inserem, revela um país periférico na ordem capitalista mundial, como era o Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Talvez uma das chaves para a compreensão dessa problemática, esteja na análise das figuras centrais que povoam os contos e nas quais é possível perceber uma figuração do perfil do intelectual nesse momento histórico-social. Nesse sentido, seria possível afirmar que em todos os contos – seguindo a leitura proposta por Valentim Facioli em relação à figura do 35 – encontram-se êmulos da figura do escritor na sociedade brasileira na primeira metade do século XX: Mademoiselle, o 35, o visitante que acompanha o Coronel, Nelson e o próprio Juca figuram obliquamente os conflitos do escritor. Sob este aspecto é exemplar um das cenas finais do conto “O Ladrão”:

Vários grupos já não tinham coesão possível, bastante gente ia dormir. Por uma das janelas agora, pouco além das duas casas, se via um moço magro, de cabelo frio escorrendo, num

pijama azul, perdido o sono, repetindo o violino. *Tocava uma valsa que era boa, deixando aquele gosto de tristeza no ar. (...)*

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

Soaram duas horas num relógio de parede. Os que tinham relógio, consultaram. Um galo cantou. O canto firme lavou o ar e abriu o orfeão¹¹⁶ de toda a galaria do bairro, uma bulha encarnada radiando no céu lunar. O violinista reiniciara a valsa, porque tinham ido pedir mais música a ele. *Mas o violino, bem correto, só sabia aquela valsa mesmo. E a valsa dançava queixosa outra vez, enchendo os corações.*

- Eu numa valsa dessa, mulher comigo, eu que mando!

E olhou a portuguesa bem nos olhos. Ela baixou os dela, puros, umedecendo os lábios devagar. Os outros ficaram com ódio da declaração do guarda lindo, bem arranjado na farda. Se sentiram humilhados nos pijamas reles, nos capotes mal vestidos, nos rostos sujos de cama. Todos, acintosamente, por delicadeza, ocultando nas mãos cruzadas ou enfiadas nos bolsos, a indiscrição dos corpos. A portuguesa, em êxtase, divinizada, assim violentada altas horas, por sete homens, traindo pela primeira vez, sem querer, violentada, o marido da granja. (...)

E tudo se dispersou (...)

A rua estava de novo quase morta, janelas fechadas. *A valsa acabara o bis. Sem ninguém. Só o violinista ali, fumando, fumegando muito, olhando sem ver, totalmente desamparado, sem nenhum sono, agarrado a não sei que esperança de que alguém, uma garota linda, um fotógrafo, um, milionário disfarçado, lhe pedisse pra tocar mais uma vez.*¹¹⁷ (Grifos meus).

¹¹⁶ O emprego do termo "orfeão" nesse contexto não deixa de ser irônica, pois como Mário de Andrade informa, no final do conto, a redação inicial do texto se deu em 1930 e ele foi concluído entre 1941 e 1942. Esse período é coincidente com o auge do canto orfeônico de Villa-Lobos, que mobilizava massas em estádios lotados, dando verdadeiras demonstrações de apoio ao regime de Vargas, ou, nas palavras de Hermínio Belo de Carvalho, no livro *O Canto do Pajé – Villa-Lobos e a música popular brasileira*: "Essa confusa dialética de 'educação social-cívico-artística' que encontra similaridade em governos de índole fascista, que outros objetivos teria além dessa fachada insinuante de educar musicalmente a juventude através da música? É evidente que não passou despercebida ao Governo Vargas essa força coerciva, embora antes mesmo do Estado Novo, Villa-Lobos já experimentara fazer tais exortações, promovendo gigantesca concentração que serviria de modelo às festividades cívicas que no Estádio do Vasco da Gama se tornaram a logomarca do 'Dia da Pátria' apoiado pelo regime ditatorial inaugurado por Vargas". (p. 145).

¹¹⁷ Andrade, Mário de. op. cit. pp.36-38. No romance *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector também apresenta esta imagem do violinista como avatar do escritor: "Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história

Este solitário violinista de subúrbio pode ser considerado uma imagem síntese da figura do escritor num contexto socialmente conservador, como se observa no fragmento transcrito.

No músico estão presentes os conflitos coletivos e individuais que caracterizam uma forma de sociabilidade particular, na qual a autonomia do sujeito não é plena, e o desejo se configura como castração e solidão. Assim, esta valsa de subúrbio entremeada à sinfonia dos galos e regida pelo ritmo dos desejos corporais interditados pode ser considerada a expressão modelar dos conflitos que estruturam o livro e o percorrem numa incessante variação que liga conto a conto.

Walter Benjamim, ao analisar a poesia de Baudelaire, discute a questão da constituição do mercado literário e de suas conseqüências para o poeta em particular e para o literato em geral. O mercado literário é fundamental para a produção literária na modernidade e, sua plena constituição nos países capitalistas avançados, implica um profundo deslocamento da função tradicional do escritor:

Balzac se arruína com café, Musset se embota com absinto, Murger morre... numa casa de saúde, como ainda a pouco Baudelaire. E nenhum desses escritores foi socialista!” – escreve Jules Troubat, o secretário particular de Siente-Beuve. Sem dúvida, Baudelaire merece a apreciação que a última frase lhe quer imputar. Nem por isso, porém, lhe faltou entendimento da verdadeira situação do literato. *Confrontá-lo – e, em primeiro lugar, a si mesmo – com a puta lhe era habitual*. Disso fala o soneto *À musa Vena!*. O grande poema introdutório de *As Flores do Mal*, *Ao Leitor*, apresenta o poeta na posição desvantajosa de quem aceita moedas sonantes por suas confissões. Um dos primeiros poemas de Baudelaire, e não incluso em *As Flores do Mal*, é dirigido a uma mulher de rua. Diz a segunda estrofe:

“Para ter sapatos, ela vendeu sua alma;
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,
Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor.”

será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha.” (p. 30).

A última estrofe – “Essa boêmia – ela é tudo para mim” - incluiu despreocupadamente essa criatura na irmandade da boêmia. Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.¹¹⁸ (Grifo meu).

Esta relação entre boêmia e prostituição apontada pelo crítico alemão está claramente demarcada em “Nelson”, por meio da relação entre o protagonista do conto e a garçonete Diva:

Diva acabara de levar mais um chope ao homem. Veio se abraçar a um dos rapazes, perguntando se não pagavam um aperitivo. Dois dos rapazes se ajeitaram no banco em que estavam, cedendo o lugarzinho no meio onde ela se espalhou, encostando muito logo nos dois, pra ver se ao menos um mordida a isca. O homem do bar mesmo sem chamarem, muito acostumado, veio servir o vermute. (...)

Diva não se conteve mais, arrancou:

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

- Você conhece ele, é?

Diva hesitou.

-... 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 algum viciado, vá ver que não é outra coisa.

A *garçonette* ficou indignada. Se ergueu com brutalidade.

Arre que vocês também são uns... *la insultar, enjoada, mas se lembrou que era garçonette*: Por favor, não olhem tanto pra ele assim! Ele vai sair.

De fato, o homem estava mexendo exagitadamente em dinheiro. Diva foi pra junto dele, achando jeito, com o corpo, de o esconder da curiosidade dos rapazes. Fingia procurar troco. Olhou-o com esperança tristonha:

- Por que o senhor não toma mais um chope... Está quente hoje...

Ele estremeceu muito, devorou-a com olhos angustiados:

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

¹¹⁸ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 29-30.

E foi saindo muito rápido, escoraçado, sem olhar ninguém, sem esperar resposta em troco. *Era incontestável que fugia.* (Grifos meus)¹¹⁹

Também no conto “Primeiro de Maio”, num determinado momento de sua perambulação pela cidade, em busca das comemorações do Dia do Trabalho, o 35 tem uma percepção momentânea de sua proximidade com a atividade da prostituta:

Insensivelmente o 35 foi se encaminhando de novo para os lados do Jardim da Luz. Eram os lados que ele conhecia, os lados em que trabalhava e se entendia mais. De repente lembrou que ali mesmo na cidade tinha banco mais perto, nos jardins do Anhangabaú. Mas o Jardim da Luz ele entendia mais. Imaginou que a preferência vinha do Jardim da Luz ser mais bonito, estava celebrando. E continuou no passo em férias.

Ao atravessar a estação achou de novo a companheirada trabalhando. Aquilo deu um mal-estar fundo nele, espécie não sabia bem de arrependimento, talvez de irritação dos companheiros, não sabia. (...)

Andou mais depressa, entrou no jardim em frente, o primeiro banco era a salvação, sentou-se. mas dali algum companheiro podia divisar ele e caçoar mais, teve raiva. Foi lá no fundo do jardim campear banco escondido. *Já passavam negras disponíveis por ali. E o 35 teve uma idéia muito não pensada, recusada, de que ele também estava uma negra disponível, assim. Mas não estava não, estava celebrando, não podia nunca acreditar que estivesse disponível e não acreditou.* Abriu o jornal. Havia logo um artigo muito bonito, bem pequeno, *falando da nobreza do trabalho*, nos operários, nos operários que eram também os “operários da nação”, é isso mesmo. O 35 se orgulhou todo comovido. Se pedissem pra ele matar, ele matava roubava, trabalhava grátis, tomado dum *sublime desejo de fraternidade*, todos os seres juntos, todos bons... Depois vinham as notícias. Se esperavam “grandes motins” em Paris, deu uma raiva tal no 35. E ele ficou todo fremente, quase sem respirar, desejando “motins” (devia ser turumbamba) na sua desmesurada força física, ah, as fuças de algum...polícia? Polícia. Pelo menos os polícias.¹²⁰ (Grifos meus).

Observe-se que na passagem o 35 expressa verdadeira repulsa a esta associação e, portanto, repele de sua consciência qualquer ligação com “as negras disponíveis”, imagem que remete à degradação do trabalho,

¹¹⁹ Andrade, Mário de. Op. cit., 100 e 102-103.

¹²⁰ Idem, ibidem, pp. 40-41.

especificamente num contexto histórico marcado durante séculos pela mão-de-obra escrava¹²¹.

Ainda nessa passagem transcrita de “Primeiro de Maio”, o 35 se expande num discurso complexo e contraditório, no qual fraternidade e violência se confundem, tendo Paris como referência simbólica da modernidade. É um fator que confere ao texto uma dimensão de universalidade: os conflitos locais não se dissociam do movimento geral do capital.

A relação entre as figurações do escritor e a prostituição é uma constante nestes contos, fazendo emergir um tema que percorre o conjunto da obra de Mário de Andrade. Esta relação aponta para questões fundamentais da arte na modernidade, principalmente no contexto de um país no qual a própria modernidade não se realizou plenamente.

A cortesã representa na literatura e nas artes em geral uma das figurações mais fortes das relações de produção capitalista, pois ela reúne em si mesma todos os requisitos da **“forma mercadoria”**: ela é a mercadoria “autoconsciente”, ou melhor dizendo, “auto-reflexiva”, uma vez que se vende a si mesma. Esta figuração a aproxima do escritor, dilacerado entre seus compromissos de classe e seus compromissos intelectuais. Adorno explicita tal problemática num ensaio

¹²¹ Ao mesmo tempo estas imagens – tanto a da prostituta quanto a da negra – fazem ecoar as figuras do famoso poema “O Cisne”, de Baudelaire, cujos comentários de Dolf Oehler vale a pena transcrever: “As memórias parecem saltar sem motivação determinada do cisne para Andrômaca, desta para a imagem ‘realista’ de uma negra moribunda que se arrasta pelo lamaçal das ruas de Paris; o poema ganha assim colorido diferente a cada estrofe, e mesmo a cada verso. Mas a constante não é apenas um sentimento de exílio ou uma compaixão abstrata por aqueles que ‘sofrem sob o sol’. A imagem da negra recorda o destino de um outro postulado da revolução de 1848: a igualdade universal e a abolição da escravidão. A magreza e a tuberculose foram as penas dos explorados, que, conforme a estrofe seguinte (vv. 45-48), tiveram que se saciar com suas lágrimas, mamando às tetas da dor como se fosse uma loba e, órfãos emagrecidos, murcharam como flores. Os grandes romances de Zola sobre a situação das classes trabalhadoras no Segundo Império são a contrapartida desses versos. Também a negra está entre os órfãos da república, também ela é filha de Andrômaca, e também para ela, como para todos os órfãos da França, a dor foi a mãe adotiva – após a derrota de junho, mas especialmente após o golpe de Estado de 1851. Também ela anseia por sua pátria, como a viúva de Heitor, como o cisne de junho. Negros e brancos são igualmente vítimas das ondas reacionárias de junho e de dezembro, bem como de todas as outras até a proclamação do Império, em dezembro de 1852; vítimas ainda do colonialismo que Napoleão III promove em grande estilo: os prisioneiros políticos foram deportados para a África – milhares morreram em Lambessa – e os negros foram trazidos para a metrópole como força de trabalho barata”. Oehler, Dolf. Um socialista hermético. Sobre a polêmica baudelaireana entre Benjamin e Brecht. In: *Revista Praga*. São Paulo, Hucitec, 1998, nº 5, p. 106.

dedicado a analizar a releitura das vanguardas dos anos 20 levada a cabo pela indústria cultural nos anos 60:

Las piezas de teatro con musica en que trabajaron juntos Brecht y Weill, la *Opera de tres centavos* y *Mahagony*, así como *Johnny spielt auf* de Ernest Krenek, configuran esa línea. La desazón ante la progresiva desexualización civilizadora do mundo, que paradójicamente produjo una proporción grande de disolución simultánea de tabus, lleva consigo deseos románticos de anarquía sexual, de nostalgia por los distritos de luz roja y las ciudades abiertas de los años veinte. En todo ello se da algo de inconmensurablemente engañoso. El entusiasmo por la Jenny de las cavernas, el personaje de Brecht, corresponde a la persecución de las prostitutas, acción ante la qual el orden bien establecido, cuando no tiene ningún otro objeto de qué ocuparse, atenúa sus impetus. Si tudo hubiera sido tan lindo en los años veinte, hubiera bastado con dejar en paz a las muchachas livianas y suprimir las operaciones de limpieza. En lugar de ello se confeccionam películas encantadoras y antisépticas sobre los *naughty twenties*, o, mejor aún, sobre Toulouse Lautrec, el antecesor. Entonces esas muchachas no trabajaban para divertirse únicamente. La explotación desgraciadamente comercializada del sexo en la calle del Kurfurstendamn tal como la dibujó George Grosz y la fijó en palabras Karl Kraus, no estaba más cerca de la utopía que el clima de desarraigo de hoy. (...)

Es difícil escapar a la sensación de que ese doble aspecto – el de un mundo que podría girar hacia una situación mejor, y el de la destrucción de esa posibilidad por el establecimiento de los poderes que finalmente se desenmascararon con el fascismo – también se expresaba en la ambigüedad del arte, ambigüedad que es característica de los años veinte y que no corresponde a una turbia e inclusive contradictoria promoción de clásicos entre los modernos. Justamente esas óperas en las que se unía la fama con el escándalo, aparecen hoy, por *su actitud bivalente ante la anarquía*, como si su función principal hubiera consistido en mantener el diálogo con el nacional-socialismo, al que sirvieron en su giro hacia el terror cultural: *algo así como si el desorden intencionalmente fomentado ya aspirara a lograr ese orden que luego Hitler introdujo en Europa*. No se trata, por cierto, de un título de honor de los años veinte. Las catástrofes que siguieron fueron alimentadas en sus conflictos sociales internos, inclusive en la esfera que suele denominarse cultural.¹²² (Grifos meus).

A ambivalência na representação da figura da prostituta no contexto das vanguardas dos anos 20 na Europa dá uma dimensão da importância do tema da cortesã na arte moderna. Nas palavras de Adorno é possível perceber o quanto

¹²² Adorno, Teodor W. Aquellos años veinte. In: *Intervenciones*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969, pp. 55-56.

este tema é revelador das enormes contradições sociais, econômicas e culturais particulares daquela década, carregada de impulsos “anárquicos” que desaguaram nas catástrofes da década seguinte. O elogio ingênuo da prostituta como elemento de ataque à ordem burguesa – segundo Adorno presente na obra de Brecht – escamoteia a contradição fundante da própria figura da cortesã como portadora de todas as contradições de uma sociedade regida pela “**forma mercadoria**”.

No contexto brasileiro esta figuração entra em choque com a particularidade de um país fundado numa ordem patriarcal e escravocrata, o que produz um desconforto de segundo grau: a aproximação do escritor brasileiro do universo moderno regido pela ética do trabalho, além da degradação que por si só é inerente a esta esfera, é acrescida da desconfortável associação com o universo do trabalho escravo (“negras disponíveis”).

No Brasil, então, o trabalho só pode ser admitido como construção, não de uma ordem social moderna, mas da própria nação, o que aparece expresso no final do trecho citado de “Primeiro de Maio”. Nele, o 35 oscila fortemente entre a recusa de se ver associado à prostituta negra e a solidariedade com seus iguais, que ele identifica como sendo os “operários da nação”. Consciência essa que explode num enorme desejo anárquico de ataque a um dos símbolos mais explícitos da ordem moderna estabelecida nesse contexto patriarcal e conservador: a polícia.

Roberto Schwarz, ao analisar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, passa em revista a noção de “tradição empenhada”, que marca o processo de formação da literatura brasileira, detectando um problema fundamental para as nossas elites intelectuais, que talvez traduza as angústias de Mário de Andrade:

Superavam-se as certezas edificantes próprias ao ciclo da formação da nacionalidade, certezas segundo as quais a atualização artística e a aquisição de aptidões literárias seriam serviços inquestionáveis prestados à pátria pelos seus dedicados homens cultos. Quando, pela primeira vez em nossas letras, com Machado de Assis, a inteligência da forma bem como das idéias modernas comparecem livres de inadequação e diminuição provinciana, já não é dentro do anterior espírito de *missão*. Por exemplo, os excelentes recursos intelectuais vinculados a Bento

Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, *a cobertura da opressão de classe*.¹²³ (Grifo meu).

Se estas figuras complexas - o 35, Nelson, Mademoiselle, a visita de Joaquim Prestes e Juca – forem associadas à imagem do próprio escritor, ter-se-á uma dimensão dos conflitos que o livro como um todo parece encenar, de maneira muitas vezes indireta, nos seus bastidores.

Sinteticamente: sob a aparente fragmentação da matéria narrativa que compõe o livro se esconde uma admirável unidade, só possível porque Mário de Andrade se alimenta do princípio básico do tema e da variação, que é constitutivo tanto do universo literário quanto do musical.

Outra forma de estudar esse aspecto consiste em rastrear a elaboração das figuras femininas, ao longo da obra. Nos contos em primeira pessoa, tais figuras (a mãe, a irmã, a tia, e até mesmo a Tia Velha) associam-se – pela origem de classe – a um universo de relações não degradadas, excetuando-se Maria, que assume uma dimensão problemática, já explicitada por meio das referidas analogias, de base romântica, que a aproximam justamente da figura da cortesã.

Como Maria transita por dois mundos (Brasil e Europa), e, portanto, por dois universos de relações sociais divergentes – de um lado, a sociedade patriarcal em acelerado processo de modernização, e, de outro, uma sociedade plenamente moderna – é justamente ela o elemento desestabilizador do universo de relações inconscientemente esperadas e desejadas por Juca. Lembre-se que foi ela quem tomou a iniciativa de chamar Juca menino para se deitar no quarto dos fundos da casa da Tia Velha:

Maria fez uns gestos, disse algumas palavras. Era o aniversário de alguém, não lembro mais, o quarto em que estávamos for a convertido em dispensa, cômodas e armários cheinhos de pratos de doce para o chá que vinha logo. Mas quem se lembrasse de tocar naqueles doces, no geral secos, fáceis de disfarçar qualquer roubo! Estávamos longe disso. O que nos deliciava era mesmo a solidão.

¹²³ Schwarz, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 13.

Nisto os olhos de Maria caíram sobre o travesseiro sem fronha que estava sobre uma cesta de roupa suja a um canto. E a minha esposa teve uma invenção que eu também estava longe de não ter. Desde a entrada no quarto eu concentrara todos os meus instintos na existência daquele travesseiro, o travesseiro cresceu como um danado dentro de mim e virou crime. Crime não, “pecado” que é como se dizia naqueles tempos cristãos... E por causa disto eu conseguira não pensar até ali, no travesseiro.

- Já é tarde, vamos dormir – Maria falou.

Após tomar as providências para preparar o leito improvisado, Maria chama de novo Juca para ser deitar. Em seguida, acontece o primeiro beijo:

... Beije Maria, rapazes! Eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe, boca fazendo bulha, contacto sem nenhum calor sensual.¹²⁴

Assim, Maria, figura feminina moderna, neste e em outros momentos, põe em xeque a mentalidade patriarcal de Juca, que depois se contentará com “... Rose pra de-noite, e uma namoradinha oficial, a Violeta.”¹²⁵. Maria reúne tanto a figura feminina elevada (Julieta/ Consuelo) quanto a degradada (Marion), e, portanto, coloca em crise as antinomias estanques da mentalidade patriarcal, que só concebe a figura feminina como anjo ou demônio, Maria ou Eva, mas jamais como anjo e demônio, Maria e Eva, a não ser que se trate uma cortesã, passível ou não de reabilitação.

Frederico Paciência também constitui elemento desestruturador das relações patriarcais. Neste trio de personagens ocorre algo comparável às relações problemáticas e ambíguas existentes entre Bentinho, Capitu e Escobar, no *Dom Casmurro*.

Por outro lado, as figuras femininas dos contos em terceira pessoa representam a contrapartida do referido processo: a mulher do português das galinhas, as negras do 35, Mademoiselle, a garçonete Diva. Todas elas são problemáticas e/ ou espelham relações degradadas.

¹²⁴ Andrade, Mário de. Op. cit., pp. 24-25.

¹²⁵ Idem, *ibidem*, p. 27.

Constata-se que Maria é o espelho invertido de Mademoiselle: uma é brasileira e amorosamente ativa; a outra é européia e recalcada. Maria só consegue sobreviver na Europa, enquanto Mademoiselle, no Brasil. Os lugares e as pessoas, portanto, estão invertidos.

Como já foi dito, as narrativas em primeira e terceira pessoa de *Contos Novos* parecem encenar conflitos divergentes.

Nos contos em primeira pessoa estão os conflitos de ordem subjetiva individual, materializados na figura problemática do narrador-personagem Juca, mas estes conflitos são indissociáveis de sua posição de classe. Neles a esfera da intimidade ocupa a cena, e os conflitos sociais se movem nos bastidores, dos quais afloram periodicamente para avisar o indivíduo de seus estreitos limites de circulação. A tal propósito, relembre-se a cena do primeiro beijo, interrompido por Tia Velha, que, como foi assinalado, pode ser lida como um êmulo da figura castradora do pai e de uma ordem patriarcal ainda operante num contexto em processo de modernização acelerada, representado pelas relações afetivas entre os primos.

Já nos contos narrados em terceira pessoa os conflitos sociais ocupam a cena aberta, enquanto nos bastidores circula o desejo individual interdito. Porém, o desejo constantemente aflora como signo das enormes mutilações impostas ao indivíduo¹²⁶.

Este “teatro de horrores” só poderia ter como palco a consciência dilacerada do escritor, produto de sua contraditória posição de classe no seio dessa ordem, ao mesmo tempo patriarcal e moderna, na qual o “eu” e o “outro” se confundem interminavelmente, pois não alcançaram a diferenciação pressuposta pela modernidade plena¹²⁷.

Sob este aspecto a Mademoiselle de “Atrás da Catedral de Ruão” talvez possa representar a síntese tanto dos conflitos de Juca quanto dos do protagonista de “Nelson” ou do 35. E sobretudo dos conflitos do próprio escritor oscilante, como o 35, entre a Negra e Paris.

¹²⁶ A “concepção teatral” pressuposta no conceito de bastidores e cena foi desenvolvida nas análises da professora Ivone Daré, na obra já citada.

¹²⁷ Ver nota 111.

Nesse sentido, cabe refletir: que melhor imagem que a da professora (preceptora) poderia ser criada para representar a função civilizatória que o intelectual brasileiro se arroga, no contexto precário de uma modernidade incompleta? É importante lembrar que esta figuração já foi elaborada por meio de Fraülein, de *Amar, Verbo Intransitivo*.

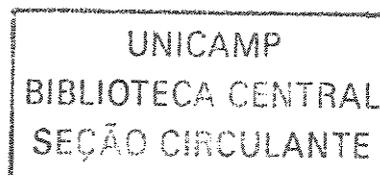
Assim, "Atrás da Catedral de Ruão" é justamente o conto que quebra a aparente simetria do livro, pois apesar de ser narrado na terceira pessoa apresenta no primeiro plano os conflitos do indivíduo. Além disso, é esse conto que mais claramente tangencia o universo flaubertiano.

Sintetizando, sob a aparente autonomia de cada narrativa de *Contos Novos*, esconde-se uma problemática unitária que percorre o livro como um todo. Este aspecto coloca em evidência o complexo trabalho de elaboração de novas possibilidades de expressão, o qual obriga o escritor a construir no limite existente entre os gêneros (conto x romance), e, ao que parece, incorporando processos advindos da técnica musical, já experimentados em outras obras. Entre eles estão as técnicas da variação e do nivelamento/ desnivelamento, enfocadas a seguir.

A VARIAÇÃO COMO PRINCÍPIO ESTRUTURAL

No conjunto na produção de Mário de Andrade, e especificamente em *Contos Novos*, é sensível uma preocupação com a questão do conto enquanto gênero literário e de seus limites no processo de representação estética. Esta questão, que envolve também os limites do próprio romance na modernidade, encontra-se ironicamente explicitada no início da obra:

Tanto andam discutindo agora preocupados em definir o conto que não sei bem si o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. Minha impressão é que tenho amado sempre... Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que freqüentava nossa casa.



Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos.¹²⁸

Alguns aspectos da passagem chamam a atenção do leitor. Primeiro, a problematização irônica do gênero literário (conto ou não conto), ou seja, a problematização dos limites da tradição literária na representação da experiência moderna. Essa discussão está no centro da modernidade estética, abarcando as fronteiras entre ficção e experiência histórica (“... sei que é verdade.”)¹²⁹.

Em segundo lugar há o jogo ambíguo entre contar e narrar (“... não sei bem si o que eu vou contar é ou conto ou não,...”), que sinaliza bem a oscilação entre o coloquial e o escrito, o popular e o erudito, que está na base da épica e da narrativa. Ao mesmo tempo, essa oscilação está intimamente associada ao projeto nacionalista do primeiro do modernismo, que se baseava no aproveitamento da tradição popular brasileira, como se vê em *Macunaíma* ou na *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Finalmente, o terceiro aspecto perceptível na passagem consiste na problematização irônica do paradigma freudiano, encontrado na denegação explícita do complexo de Édipo, o que por si só poderia ser considerado - usando o jargão psicanalítico - uma espécie de resistência à terapia, considerando que negar é uma forma indireta de afirmar e revelar.

Aqui fica clara a busca de uma leitura moderna (modernista) e brasileira do próprio paradigma freudiano, como se somente a ironia pudesse corroer criticamente o cânone científico que aspira à legitimação. A própria psicanálise corria o risco – no início do século – de ser assimilada pelos saberes oficiais e rotinizada como discurso autoritário, perdendo assim o seu caráter essencialmente crítico. A aceitação pacífica da explicação edípica pode se transformar numa maneira inócua de circunscrever a experiências do sujeito moderno. Enfim, fica cada vez mais evidente que Mário de Andrade estava buscando uma forma

¹²⁸Idem, ibidem, p. 23.

¹²⁹Além disso, o trecho parece indicar que Mário de Andrade ironiza seus contemporâneos, que se perdem em discussões teóricas “vazias”, enquanto as verdadeiras e urgentes questões do tempo ficam em segundo plano (“...sei que é verdade.”).

brasileira e crítica de assimilação de paradigmas da sociedade capitalista avançada.

O primeiro e o segundo aspectos apontados interessam particularmente, já que o lugar da psicanálise em *Contos Novos* foi explorado por Ivone Daré Ribeiro no livro *A caminho do encontro*¹³⁰. Sem enveredar pela questão freudiana, é bom observar que talvez em relação a esta obra de Mário de Andrade fosse mais adequado falar-se em “caminho do desencontro”, e questionar não a assimilação direta do modelo freudiano, mas sua transposição irônica e crítica, mais adequada ao próprio projeto modernista.

Quanto à discussão sobre o gênero (conto ou não), ela suscita de pronto uma “revisão”, mesmo que rápida, da produção narrativa de Mário de Andrade. Em *Amar, Verbo Intransitivo* e em *Macunaíma* esta questão também está posta com clareza pelo autor¹³¹. No primeiro, o subtítulo é *idílio* e não romance, enquanto no segundo a designação preferida é *rapsódia*.

Além dessas obras de caráter romanesco, Mário de Andrade deixou inacabado um romance intitulado *Quatro Pessoas*, no qual dois casais amigos (Carlos e Maria; João e Violeta) – após a tentativa de suicídio de Violeta¹³² – evoluem-se em sutis inter-relações subjetivas e afetivas. Nas orelhas da edição crítica deste romance, Telê Porto Ancona Lopez afirma:

Iniciado em 1939 quando Mário de Andrade vive no Rio de Janeiro, *Quatro Pessoas* retoma um projeto de 1924, o da investigação sobre o caráter nacional, semente de *Amar, Verbo Intransitivo* e *Macunaíma*. *Cruza suas águas com o conto “Frederico Paciência”, iniciado também em 1924, pois seqüências dele lhe foram emprestadas, para, finalmente, em 1942, voltarem ao conto de origem*. Em *Quatro pessoas* acentua-se o narrador perplexo que não domina as causas

¹³⁰ Daré, Ivone. Op. cit.

¹³¹ Aqui, apesar da suposta identidade de gênero, não serão analisados nem *Os contos de Belazarte*, nem os de *Primeiro Andar*. Este trabalho se concentrará nas obras narrativas do autor consideradas mais ambiciosas.

¹³² Violeta é também o nome da protagonista da ópera *La Traviata*, de Verdi, que se baseia no romance *A dama das camélias*, de Dumas. Há na estrutura de *Quatro pessoas* ecos do famoso romance *As afinidades eletivas*, de Goethe. Outra obra famosa que aborda o cruzamento de pares amorosos é a ópera *Così fan tutte*, de Mozart. Lembre-se ainda o romance *As ligações perigosas*, de Chardelos de Laclos. Ou seja, o tema apresenta ressonâncias da literatura erótica e libertina do XVIII. O que por si só demonstra o constante diálogo do modernista brasileiro com a tradição européia, principalmente como os modelos franceses e alemães.

ou explicações e, mais uma vez, a *singularidade machadiana volta a construir a mulher na galeria de Mário*.¹³³ (Grifos meus).

Segundo o próprio autor em carta a Oneyda Alvarenga: "... quando começou a arrancada alemã fiquei envergonhado de estar escrevendo romance fazendo crochet sobre a psicologia de pessoas e parei tudo."¹³⁴ Num outro depoimento tocante, Mário de Andrade revela:

- Do romance *Quatro Pessoas*, o que posso revelar?

- Que não existe mais. Eu o estava escrevendo no Rio de Janeiro quando a *notícia da queda de Paris me estarreceu*. Não era mais possível preocupar-me com o destino de quatro indivíduos – envolvidos em dois casos de amor – quando o mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo. *Desisti*.¹³⁵ (Grifos meus).

Portanto, *Quatro Pessoas* é mais uma daquelas obras "inacabadas" do autor, na qual se encontram muitos dos elementos comentados e em cuja elaboração, conforme Telê Porto Ancona Lopes, é fundamental a relação da forma romanesca com as formas musicais:

Três personagens impõem-se com desenvoltura, a quarta, Violeta, é magnificamente moldada pelo narrador, pelas ações reações de João e Carlos. *Quatro Pessoas* pode, lembrando o gosto de Mário de Andrade pelas estruturas musicais, ser comparado ao quarteto; as personagens se aproximam, formam-se em conjunto, fundem-se neste ou naquele motivo; afastam-se no contraponto, recortam-se sozinhas.¹³⁶

Desse modo, enquanto *Amar, Verbo Intransitivo* é um idílio, *Macunaíma* constitui uma rapsódia e *Quatro Pessoas*, um quarteto de cordas ou de vozes. E *Contos Novos?* Qual poderá ser a forma musical que preside a sua organização estrutural?

¹³³ Andrade, Mário de. *Quatro pessoas*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.

¹³⁴ Andrade, Mário de e Alvarenga, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.234.

¹³⁵ Andrade, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.96.

¹³⁶ Trecho retirado das orelhas, escritas por Telê Porto Ancona Lopez, para a edição crítica do romance. Ver nota 133.

Ao que parece, ao longo da elaboração da obra, Mário de Andrade estava buscando uma nova forma de expressão, que superasse o esvaziamento do romance como representação ficcional da sociedade moderna, brasileira ou europeia. Esse esvaziamento já era perceptível no final do século XIX, com o desgaste dos esquematismos analíticos do romance realista-naturalista e também com a crise da linguagem tradicional, tematizada pela maioria dos escritores das Vanguardas europeias e do Modernismo brasileiro. No entanto, Mário de Andrade persiste o emprego de formas narrativas tidas como arcaicas¹³⁷ e supostamente já superadas pelo romance oitocentista: o idílio¹³⁸ e a rapsódia¹³⁹.

Tanto o idílio quanto a rapsódia são formas narrativas intimamente associadas a procedimentos musicais, e, portanto, são formas híbridas que permitem uma grande fusão de gêneros e uma grande experimentação literária¹⁴⁰. No ensaio “Uma difícil conjunção”, Telê P. A. Lopez mostra com propriedade as relações existentes entre o romance de Fräulein e o drama musical wagneriano. Gilda Melo e Souza, por sua vez, aponta a relação profunda entre a composição de *Macunaíma* e os procedimentos musicais dos cantores populares e nordestinos que Mário de Andrade - como folclorista e musicólogo - conhecia tão bem.

Conforme a estudiosa, a técnica destes cantadores consistia em tirar o *canto novo*, ou seja:

¹³⁷ Tal procedimento parece ser característico de vários autores brasileiros, entre eles Machado de Assis e Guimarães Rosa, que se valeram de formas narrativas “arcaicas”, às quais revitalizaram, em franco confronto com os expedientes literários mais avançados de seus respectivos momentos culturais. Em relação a este aspecto da obra de Machado de Assis é muito esclarecedor o trabalho “Um esquema de Machado de Assis”, de Antonio Candido. Já em relação a Guimarães Rosa, pode-se consultar o ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, de Davi Arrigucci Júnior, e também o ensaio “O romance de Rosa - temas do Grande sertão e do Brasil”, de José Antônio Pasta Júnior.

¹³⁸ Sobre o idílio é de fundamental importância a leitura de “Uma difícil conjunção”, de Telê Porto Ancona Lopes.

¹³⁹ No que diz respeito à rapsódia, o mesmo deve ser dito sobre o livro *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Melo e Souza.

¹⁴⁰ A intersecção entre literatura e música é um aspecto também presente na produção de Machado de Assis, que empregou o discurso musical tanto no nível temático quanto como elemento estrutural. No primeiro caso veja-se o *Memorial de Aires*, romance no qual os dois personagens centrais (Fidélia e Tristão) estão associados a duas famosas óperas: *Fidélis*, de Beethoven e *Tristão e Isolda*, de Wagner. Já em um conto como *Trio em Lá Menor*, a própria divisão da narrativa em quatro andamentos musicais (I. Adágio cantabile; II. Allegro ma non troppo;

(...) o exemplo mais perfeito deste *processo parasitário de compor*, típico do populário, seria encontrado por Mário de Andrade no improviso do cantador nordestino. Pois apesar de todos os cantadores se jurarem autores absolutos das suas composições, os *cantos novos* são, quase sempre, *peças decoradas*, cujas melodias, fixadas de maneira muito insegura em seus arabescos, podem ser inventadas em cada ocasião, assumindo *variantes inumeráveis*. É este processo bastante complexo que Mário de Andrade descreve num trecho de extraordinária importância ainda inédito em livro, servindo-se, como se pode notar, dos conceitos já referidos de nivelamento e desnivelamento:

“O processo comum de decorar uma melodia tradicional, como de inventar uma nova, tanto em Chico Antônio como em Odilon consistia em... desnivelar a melodia tomando-a bem simples pra que ela se fixasse na memória. Mas depois de fixada em seu esquema inicial, o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível, individualizá-la em variações, dum legítimo canto ‘hot’. Tive ocasião de pegar ao vivo este fenômeno inconsciente com o côco ‘Assovio’ muito generalizado (...). Chico Antônio conhecia o côco mas não o sabia de-cor. E o cantava por isso com grandes falhas de memorização, glosando por assim dizer a melodia em riquezas e fantasias inconscientes. Mas aos poucos a linha foi se fixando, se depurando de tanta variedade, se empobrecendo de fantasia e de inesperado, até que se tornou fixa enfim, e, no sentido mais elevado e etimológico do termo ‘vulgar’. Então essa linha, não banal, mas vulgar, será cantada interminavelmente por ele em cantarolagens compridas que não acabam mais. E é então que ela vai exercer, agora que está desnivelada, aquela fascinação de efeito garantido, verdadeiro valor terapêutico na alma do povo e na minha (...). Sabida fixamente a melodia fácil esquemática, então o cantador principia cantando ‘hot’, fantasiando, glosando outra vez, mas conscientemente agora, com a intenção de *variar e enfeitar*. Até que atingindo outra vez a possessão (...) o cantador inventa um canto inteiramente novo”.

Este trecho admirável será comentado logo mais; por ora basta fixar alguns pontos que poderiam ser resumidos da seguinte maneira: o processo de “tirar o canto novo” do cantador nordestino é um curioso mecanismo inventivo que joga concomitantemente com os dois recursos já analisados, o nivelamento e o desnivelamento. 1. Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2. Sobre essa melodia tece *uma série de variações inconscientes*. 3. Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até tomá-la fácil, esquemática, vulgar (etapa do desnivelamento). 4. Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de *variar e enfeitar* (etapa da elevação de nível). Portanto: é a partir de uma percepção preliminar bastante complexa que se inicia o momento propriamente criador, quando a *riqueza das variações*, atuando sobre o núcleo central, torna a enriquecê-lo, transfigurando-o e fazendo-o ascender de novo ao nível superior da arte.¹⁴¹ (Grifos meus).

III. Allegro appassionato; IV. Minuetto) é de fundamental importância para a construção e condução do fluxo narrativo e de seu efeito de sentido.

¹⁴¹ Melo e Souza, Gilda. Op. cit., pp. 22/24.

Esta descrição do processo compositivo empregado pelos cantadores nordestinos feita por Mário de Andrade e comentada por Gilda Melo e Souza, parece estar na base da criação de *Contos Novos*.

A fim de verificar esta hipótese, observe-se inicialmente a semelhança da expressão “tirar o canto novo” e o título do livro. A seguir reconheça-se em que sentido o modernista brasileiro aplica esta técnica na obra: a partir de uma imitação inicial simplificadora de aspectos formais e temáticos da tradição literária brasileira e europeia, sucede-se uma constante repetição do material assimilado, vale dizer, produz-se uma *variação* constante deste material até se atingir um novo produto, fruto da elaboração criativa de todos aqueles elementos, resultando um conjunto de peças (os contos) articulados numa estrutura maior (a *suíte*).

No caso específico de *Contos Novos*, o material de base sobre o qual se estrutura o texto se encontra na tradição do romance de formação europeu e suas variações brasileiras. Numa leitura atenta pode-se arriscar, ainda, a afirmação de que o grande modelo implícito nos arabescos melódico-narrativos marioandradianos é Flaubert. Nesse sentido, é possível que uma série de elementos literários e mesmo extraliterários permita uma aproximação entre *A Educação Sentimental* e *Contos Novos*.

Não é demasiado salientar que, ao servir-se destes procedimentos musicais populares e eruditos (a *Suíte* e *Variação*) e dos elementos da tradição literária, Mário de Andrade dá prosseguimento a seu processo de compreensão crítica do Brasil, sendo possível detectar uma linha de continuidade que une toda a sua produção.

Assim, o procedimento de tirar o canto novo – mais evidente em *Macunaíma* – estaria também presente em *Contos Novos*, mas de uma maneira sutil, isto é, o autor teria se valido de um recurso não desconhecido nem na tradição popular brasileira, nem na mais avançada cultura europeia moderna, uma vez que também na arte moderna este procedimento comparece, a julgar pela obra dos serialistas e dos minimalistas. Um exemplo disto - dentro do campo da

música, tão caro a Mário de Andrade - seria o dodecafonismo, de Schönberg e o serialismo total, de Anton Webern.

Retomando Gilda Melo e Souza, observem-se com mais detalhe dois conceitos críticos fundamentais – nivelamento e desnivelamento – empregados por Mário de Andrade:

Chama-se nivelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta: foi o que ocorreu quando os compositores introduziram a canção popular na polifonia católica, tecendo à sua volta uma série de variações contrapontísticas; ou quando Haendel se aproveitou da siciliana, transformando-a de dança folclórica em ária dramática “dotada de valores até expressivos”; ou quando Chopin submeteu a mazurca e a polonesa ao virtuosismo do piano. (...)

O desnivelamento estético consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita. Mário de Andrade julga este caso muito raro; no entanto ele ocorreu entre nós com as modinhas imperiais, canções de salão que, a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX, “dominaram a musicalidade burguesa do Brasil e de Portugal”.¹⁴²

A autora insiste nestes elementos fundamentais, na elaboração da rapsódia marioandradiana:

Macunaíma é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* - cujo exemplo mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-Boi - e a que se baseia no princípio da *variação*, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar.¹⁴³ (Grifos meus).

A *suíte* e a *variação*, procedimentos ou estruturas musicais comuns tanto à tradição popular quanto à erudita, podem ser assim definidas:

¹⁴² Idem, *ibidem*, p.20.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 12.

A suíte é um dos processos mais antigos de composição. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum. Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores.¹⁴⁴

E:

O princípio da variação é, como a suíte, uma regra básica de compor e consiste em “repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade”.¹⁴⁵

Se a técnica musical é indispensável para a compreensão de *Macunaíma*, ela também o é para a compreensão de *Contos Novos*, pois neste livro é perceptível o emprego tanto da *suíte* (conjunto de narrativas) quanto da *variação* (a exploração de núcleos temáticos interligados: os contos em primeira pessoa e os em terceira).

Além disso, neste conjunto de narrativas também se encontra o emprego da técnica do nivelamento e do desnivelamento.

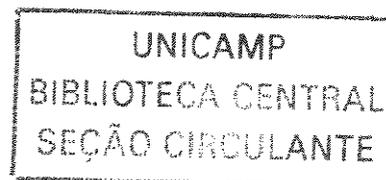
Em relação ao nivelamento, trata-se de perceber que, a matéria brasileira, em princípio pobre e rebaixada, é elevada à condição de alta literatura, uma vez que foi formalizada a partir das referências cultas européias derivadas do modelo dado pelo romance de formação e pela noção de “educação sentimental”.

Já em relação ao desnivelamento, têm-se umas das formas mais nobres de expressão da literatura européia (o romance de formação), submetida a um novo processo de elaboração, baseado principalmente na justaposição de “fragmentos” narrativos autônomos, que se ramificam uns nos outros, por meio de procedimentos formais e temáticos.

Eis o que se deseja demonstrar no capítulo seguinte.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.14.

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 19.



CAPÍTULO IV

O ROMANCE DE FORMAÇÃO

Certo dia ocorreu-me o pensamento de que o mundo não poderia ser representado como nos romances antigos, isto é, a partir do ponto de vista de *um* escritor. O mundo se desintegrava, e só aquele que tivesse a coragem de representá-lo em sua desintegração seria capaz de produzir uma representação verossímil da realidade. (Elias Canetti, apud Durzak, 1976, p. 62)¹⁴⁶.

O conto “Vestida de Preto”, que abre *Contos Novos*, apresenta um momento fundamental para a compreensão das relações entre Juca e Maria, e principalmente para a compreensão da trajetória pessoal do narrador-personagem:

Foi o fim? Agora é que vem o mais esquisito de tudo, ajuntando anos pulados. Acho que até não consigo contar bem claro tudo o que sucedeu. Vamos por ordem: Pus tal firmeza em não amar Maria mais, que nem meus pensamentos me traíram. De resto a mocidade raiava e eu tinha tudo a aprender. Foi espantoso o que se passou em mim. Sem abandonar meu jeito de “perdido”, o cultivando mesmo, ginásio acabado, eu principiara gostando de estudar. Me batera súbito, aquela vontade irritada de saber, me tomara estudiosíssimo. Era mesmo uma impaciência raivosa, que me fazia devorar bibliotecas, sem nenhuma orientação. Mas brilhava, fazia conferências empoladas em sociedadezinhas de rapazes, tinha idéias que assustavam todo mundo. E todos principiavam maldando que eu era muito inteligente mas perigoso.

Maria, por seu lado, parecia uma doida. Namorava com Deus e todo o mundo, aos vinte anos fica noiva de um rapaz bastante rico, noivado que durou três meses e se desfez de repente, pra 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 de uma embaixada européia, com o secretário chique seu marido.

¹⁴⁶ Apud. Maas, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, Editora Unesp, 2000, p. 210.

Às vezes meio tonto com estes acontecimentos fortes, acompanhados meio de longe, eu recordava do passado, mas era só para sorrir da nossa infantilidade e devorar numa tarde um livro incompreensível de filosofia. De mais a mais, havia a Rose pra de-noite, e uma linda namoradinha oficial, a Violeta. Meus amigos me chamavam de “jardineiro”, e eu punha na coincidência daquelas duas flores uma força de destinação fatalizada. Tamanha mesmo que topando numa livraria com “The Gardener” de Tagore, comprei o livro e comecei estudando o inglês com loucura. Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa duma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu de uma Violeta e de uma Rose.

Não, nasceu de Maria.¹⁴⁷

Como já foi assinalado, VP é o conto que elabora o maior arco temporal da experiência de Juca e suas relações com o fantasma da prima Maria. No trecho transcrito fica clara a natureza da relação especular que existe no comportamento dos dois. Maria “enlouquecida”, Juca estudiosíssimo. A consciência do impedimento social (“Nós seríamos até pobretões, comparando com a família de Maria, gente que até viajava na Europa.”¹⁴⁸) e afetivo que os separa, lança Juca numa desesperada corrida em direção aos livros e ao saber: sublimação pura de afetos não realizados, que também são transferidos para as relações com outras figuras femininas, Rose e Violeta¹⁴⁹.

Impressiona a autonomia do comportamento de Maria em relação aos padrões sociais patriarcais: noivado desfeito, casamento com outro em menos de duas semanas. Por outro lado, as relações de Juca com Rose (“pra de-noite”) e Violeta (“namoradinha oficial”) são a mais pura reprodução do modelo patriarcal brasileiro.

Outro aspecto do fragmento é a necessidade que o personagem-narrador tem de objetivar a autonomia diante do escritor Mário de Andrade. Trata-se de uma estratégia retórica surpreendente, que impõe um distanciamento irônico do personagem-narrador em relação ao autor e que, por sua vez, deveria afetar as relações do leitor com este narrador-personagem problemático. No entanto, a diferenciação das individualidades se dá pela semelhança: ambos aprendem duas línguas estrangeiras (inglês e alemão) porque querem na verdade aprender a

¹⁴⁷ Andrade, Mário de. Op. cit., pp. 27-28.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 26.

língua “universal” do amor. Esta brincadeira com língua e amor foi elaborada à exaustão no conto ACR, e também está presente em *Amar, verbo intransitivo*, significando que amor e aprendizado não se separam, pois são constituintes da formação do sujeito moderno, ou, nas palavras do próprio conto: “De resto a mocidade raiava e eu tinha tudo a aprender.” (Grifo meu).

Tal noção de aprendizagem não é ingênua; ao contrário, parece remeter ironicamente a um dos modelos narrativos mais importantes da tradição romanesca ocidental: o romance de formação ou de educação, também conhecido como *bildungsroman*, que é uma das manifestações mais relevantes do gênero, intimamente associada ao desenvolvimento de toda produção romanesca:

É a esta dissolução do romântico que acabamos de descrever que se liga, finalmente, o romanesco, no sentido moderno da palavra, que começou nos romances de cavalaria e nos romances pastorais. Ora este romanesco é a cavalaria, mas desta vez tomada a sério, como sendo um conteúdo real. A vida exterior submetida até então aos princípios e vicissitudes do acaso, transformou-se numa ordem segura e estável, a da sociedade burguesa e do Estado, de modo que, agora, são a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomaram o lugar dos fins quiméricos que os cavaleiros se propunham. Por isso, também *a cavalaria dos heróis dos romances modernos* sofre uma profunda transformação. Trata-se agora de indivíduos que com o seu amor, sua honra, suas ambições, suas aspirações por um mundo melhor, se opõem à ordem existente e à realidade prosaica que em todos os seus campos se ergue como um obstáculo. Impacientes em face de tais obstáculos, levam seus desejos e exigências subjetivas até o exagero, e cada um deles vive um mundo encantado que o oprime e que ele considera seu dever combater pois constitui uma resistência aos seus sentimentos e paixões e lhe impõe uma conduta e um modo de vida ditados pela vontade de *um pai, de uma tia*, pelas condições e conveniências sociais. *Recrutam-se estes novos cavaleiros sobretudo entre os jovens* que se vêem obrigados a viver num mundo que julgam incompatível com os seus ideais e consideram uma desgraça a existência da família, do Estado, das leis, das ocupações profissionais, etc., tudo isso que é, segundo eles, *uma ameaça aos direitos eternos do coração*. Trata-se, pois, de abrir uma brecha nesta ordem de coisas, de transformar o mundo, de o melhorar ou, pelo menos, de construir na terra um cantinho do céu, de *procurar e encontrar a mulher* que seja como deve ser, de a arrancar ao mau ambiente que a cerca, à sua família, às vulgares condições em que vive, para lhe falar de uma existência digna dela, *adequada ao ideal em que ela é representada*. Ora no mundo moderno, estas aspirações e lutas são próprias do que se chama “anos de aprendizagem”, e todo o seu interesse

¹⁴⁹ O nome Violeta também comparece no romance *Quatro Esperas*.

reside no valor educativo que constituem para o indivíduo pondo-o em contato com a realidade existente e enriquecendo-o com experiências práticas.¹⁵⁰ (Grifos meus).

Os elementos apresentados nesta citação ecoam em constituintes importantes da gramática narrativa de *Contos Novos*: o pai/ a tia X o herói/ a amada ideal, entre outros elementos. Além disso, é bastante explícita a referência de Hegel ao famoso romance de Goethe, *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, paradigma mais ilustre da tradição do *bildungsroman*, e mesmo da narrativa romanesca em geral.

O romance de formação é tão importante para o gênero a que pertence, que seria possível dizer que grande número de romances, em essência, são romances de formação. Ou seja: o romance, em síntese, se baseia na representação da trajetória de uma individualidade, em busca de um ajuste de contas com o mundo e com as relações estabelecidas entre ambos. O herói romanesco moderno – cindido por excelência – defronta-se com as estruturas que lhe absorvem a existência, e busca conquistar aquilo que o mundo e a sociedade burguesa prometeram, ou seja, a plena realização da individualidade, a perfectibilidade possível. Em outras palavras, a trajetória de um “eu” conflitivo num mundo fracassado, eis o romance moderno.

Segundo Marcus Vinícius Nazzari:

O romance *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, cuja versão definitiva é escrita durante os anos 1793-95, não é apenas um dos livros mais importantes da literatura ocidental – ele representa ainda um momento fundamental de toda a literatura alemã. Com meios estéticos inéditos, Goethe empreende a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira mais global, (...)

No centro do romance está a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas dadas. (...)

Contudo, à medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tomando cada vez mais precária a possibilidade de integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte, a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob condições históricas

¹⁵⁰ Hegel, G.W.F. O Romanesco. In: *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 331.

vigentes), os escritores foram também, gradativamente, assumindo *um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano*.¹⁵¹ (Grifo meu).

Em seguida, Mazzari apresenta alguns romances posteriores ao *Wilhelm Meister*, que desdobram o tema da formação em outra chave, em função das novas condições históricas em que se inscrevem. Paralelamente a exemplificação, o crítico demonstra que os dois pilares básicos do Bildungsroman, e da noção clássica goethiana de formação, permanecem – mesmo que negados – ao longo de sua reposição histórica:

A estrutura dos *Anos de Aprendizagem* assenta-se sobre dois pilares fundamentais: *primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo*, no sentido de uma entelúquia, e, em segundo lugar, *na teoria da socialização como interação entre indivíduo e sociedade*, “eu” e o mundo – Hegel fala aqui na superação da discrepância entre a “poesia do coração” e a “prosa das relações sociais”.¹⁵² (Grifos meus).

Assim, o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo e sua socialização são os dois pólos essenciais do romance de formação. O trânsito do “eu” ao “outro”, do “eu” ao “mundo”, da “poesia do coração” à “prosa das relações sociais”, com tudo que implica de conflitivo e contraditório, constitui o núcleo do gênero. Porém, com as transformações inerentes ao mundo moderno e à sociedade burguesa, o projeto iluminista goethiano de uma possível integração harmoniosa entre o indivíduo e a coletividade naufraga na sua impossibilidade, fazendo com que toda a produção romanesca posterior se alimente do desencontro insuperável entre o “eu” e o “mundo”. Assim:

Os sucessivos desvios que o Bildungsroman vem apresentando em relação ao seu protótipo *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* mostram-se como reflexo das transformações políticas e econômicas ocorridas nas estruturas da sociedade em que o herói em formação busca integrar-se. Se em Goethe a crescente precariedade de tal integração é tratada de

¹⁵¹ Mazzari, Marcus Vinicius. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* como protótipo do Romance de Formação. In: *Romance de Formação em perspectiva histórica: o de Günther Grass*. São Paulo, Ateliê, 1999, pp. 67-68.

¹⁵² Idem, *ibidem*, pp. 69-70.

forma a preservar ainda a integridade humana, em outros autores podemos observar uma tendência à *dissolução caricatural da concepção clássica de formação*. Na verdade, o romance de formação no sentido de Goethe ou do suíço Gottfried Keller (...) pressupõe que a incongruência entre indivíduo e sociedade seja superável, que ambos não se choquem de forma irreconciliável.¹⁵³ (Grifo meu).

Já que esta incongruência entre indivíduo e sociedade tende a se ampliar em ritmo acelerado, tornam-se mais complexos os temas básicos do romance de formação: o desenvolvimento pleno do indivíduo e sua integração na coletividade. Esta crise permanente do “eu” e do “mundo” redundando sempre em fracasso e desencontro. É neste contexto preciso que se inscreve *Contos Novos*.

Tudo neste livro de contos é desencontro, impossibilidade, fracasso, incompletude e irrealização. Até mesmo no único momento de aparente equilíbrio e síntese (a ceia de Natal, em “Peru de Natal”), ao fim o que se consegue é a simples reposição - numa outra chave aparentemente mais moderna - da figura do pai na do filho, da figura do patriarca na do pequeno-burguês¹⁵⁴.

Num livro recente, Wilma Patricia Maas desenvolve uma extensa discussão sobre o problema da definição do romance de formação enquanto gênero literário passível de especificação rigorosa. Ela demonstra exaustivamente que esta é uma das questões mais complexas da história literária, devido àquilo que denomina superexposição do termo:

A classificação de obras sob o gênero Bildungsroman, freqüente na “crítica literária folhetinesca”, seria um indício da superexposição do termo, fato decorrente da notável facilidade de manipulação do conceito, capaz de incluir um grande número de obras sobre um gênero dotado de grande reconhecimento pelo público e pela crítica. O adjetivo “folhetinesco”, empregado por Stanitzek, refere-se, em alemão, tanto aos suplementos culturais dos grandes jornais (Feuilletons) quanto à crítica superficial e pouco científica. A alusão tem a intenção de censurar o emprego leviano do termo sem que se problematize o conceito.¹⁵⁵

¹⁵³ Idem, ibidem, p. 85.

¹⁵⁴ Aliás, este jogo ambíguo de espelhamento e continuidade também se encontra nas relações entre Frédéric e M. Amoux, em *A Educação Sentimental*.

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p. 59.

Ao longo do livro, Maas descreve a evolução histórica da discussão sobre o conceito, que vai do início do século XIX às últimas décadas do século XX, explicitando-lhe a permanência complexa na crítica literária. Ela passa em revista as principais definições elaboradas ao longo do século XIX, desde Morgenstern (o criador do termo), passando por Dilthey, Melitta Gerhard e Ernest Ludwig Sthal, cujas conceituações teriam sido reproduzidas de maneira acrítica, na maioria das enciclopédias literárias do século XX. Segundo Morgenstern, o criador do termo:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ele promove a formação do leitor através dessa representação mais ampla do que qualquer outro tipo de romance.¹⁵⁶ (Grifo meu).

Em seguida, a autora se refere à segunda formulação proposta para o termo:

Posteriormente, em seu livro *Das Erlebnis und die Dichtung [Experiência vivida e Poesia]*, Dilthey amplia o conceito, relacionando-o a um momento específico da história da narrativa alemã:

A partir do Wilhelm Meister e do Hesperus, todos eles representam o jovem em seus dias; como esse jovem, em uma aurora afortunada, inaugura-se na vida, procura espíritos semelhantes ao seu e depara-se com a amizade e o amor. Tais romances representam também a maneira pela qual o jovem protagonista entra em conflito com as duras realidades do mundo, amadurecendo então por meio das diferentes experiências da vida, encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra. (Dilthey, apud Jacobs, 1972, p. 11)

Dilthey associa essa linhagem literária específica à situação de isolamento da burguesia alemã em relação aos acontecimentos políticos e à idéia de coletividade: “Assim, tais *Bildungsroman* expressam o individualismo de uma cultura limitada à esfera dos interesses privados”.¹⁵⁷

Isto se deve ao fato de que:

¹⁵⁶ Apud. Maas, Wilma Patricia Marzari Dinardo. Op. cit. p.46.

¹⁵⁷ Maas, Wilma Patricia Marzari Dianrdo. Op. cit. p.48.

O fenômeno literário constituído pelo romance de formação só pode ser compreendido se relatado à transição entre a cultura feudal e a emancipação econômica burguesa. Na Alemanha, onde o processo foi acima de *tudo lento e pouco definido*, a literatura teve um papel fundamental na veiculação dos princípios que nortearam a passagem da cultura do mérito transmitido, fundamentado nos direitos de posse e herança, para a cultura do mérito pessoal adquirido, atributo do burguês em formação.¹⁵⁸

Pois:

..., quando Meister se decide pelo caminho do autodesenvolvimento e da formação, seu primeiro grande opositor é a *própria origem social e econômica*. A consciência de que as possibilidades de ampliação de horizontes reservadas à classe a qual pertence são ínfimas leva Meister a lamentar o destino burguês e contrapô-lo às possibilidades reservadas à aristocracia. Delineando-se, portanto, a *consciência de uma sociedade dividida em classes* cujos limites inflexíveis constroem o burguês eternamente ao seu próprio círculo de atuação, sem que se vislumbre a possibilidade de ultrapassá-lo.¹⁵⁹ (Grifos meus).

Finalmente, Maas chega à classificação proposta por Melitta Gerhard, que tentou estabelecer uma tipologia do romance de formação, baseada em três modelos mais correntes: *Entwicklungsroman* (romance de desenvolvimento), *Bildungsroman* (romance de formação) e *Erziehungsroman* (romance de educação). Segundo a autora:

Gerhard introduz no discurso crítico o termo *Entwicklungsroman* (romance de desenvolvimento) entendido como categoria geral e supra-histórica, a partir da qual se teria desenvolvido a categoria historicamente localizada e datada de *Bildungsroman*. (...)

De acordo com a tipologia proposta por Melitta Gerhard em seu livro de 1926, as enciclopédias literárias apontam o *Bildungsroman* como uma forma particularizada, específica de uma dada conjuntura histórica, recortada sobre a forma geral e "supra-histórica" do *Entwicklungsroman* (romance desenvolvimento). Entretanto, como se verá no próprio enunciado das definições, a tentativa de delimitação entre um e outro conceito é insuficiente para que se possa estabelecer uma tipologia. (...) Soma-se ainda a esses dois termos um terceiro *Erziehungsroman* (romance de educação ou romance educativo), termo sob o qual os autores entendem obras de cunho pronunciadamente pedagógico, nos quais a intervenção de instituições

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, pp. 29-30.

ou mentores se faça sentir pela realização efetiva de um programa pedagógico, como no *Emílio* de Rousseau. Porém, mesmo aí, em que a delimitação mais conclusiva de um dos termos se anuncia, as três denominações se confundem, sendo mesmo afirmado que os três termos são usados freqüentemente como sinônimos.¹⁶⁰

O que a leva a concluir:

O *Bildungsroman* é considerado, no repertório citado, como um fenômeno de natureza histórico/ literária, cujas origens se confundem em meio à própria "história do espírito alemão". O excesso de subjetivismo, o caráter reconhecidamente apolítico da incipiente classe média alemã, bem como o desejo burguês por uma formação universal e pelo equilíbrio entre a subjetividade e a coletividade formam o núcleo de circunstâncias que serão consideradas pela historiografia como a origem do *Bildungsroman*.

Ao mesmo tempo em que consideram o *Bildungsroman* como um fenômeno extremamente datado em suas origens, as definições nas enciclopédias literárias apontam também uma linhagem de obras que ultrapassa as condições limitadas dessa mesma origem, indicando um processo de expansão do gênero em direção às fronteiras nacionais e temporais.¹⁶¹

Após este resumo das principais elaborações teóricas sobre o tema ao longo do século XIX, Maas apresenta a conclusão de que a partir daí se institui uma tradição reprodutiva do conceito de *Bildungsroman*. Porém, ela detecta no início dos anos 90 do século passado uma reviravolta na discussão do problema, que progrediu para uma visão mais complexa do assunto, a qual culmina na formulação de Jürgen Jacobs do *bildungsroman* como "gênero flexível":

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história esta que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é freqüentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história de "formação" (Jacobs. 1989, p.37).

A essa definição acrescenta-se o que Jacobs considera "características do *Bildungsroman*":

¹⁵⁹ Idem, ibidem, pp. 34-35.

¹⁶⁰ Idem, ibidem, p. 52.

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 53.

. o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;

. a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;

. além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiências em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (...)

Fica clara, portanto, a opção pelas características predominantemente conteudísticas, em detrimento das formais. Estas, em vez de traços diferenciadores, são apenas o suporte decorrente do elemento temático/ conteudístico, não conduzindo, portanto a um *corpus* definidor.

O *Bildungsroman* mostra-se então como uma forma literária definível apenas a partir da grande *Bildungs-Frage*, da grande questão da formação, considerada não apenas em relação ao momento específico de sua gênese, mas por meio das diferentes épocas históricas. Por um mecanismo de atualização, a formação no sentido amplo, como a considera Jacobs, ultrapassa os limites históricos da gênese do conceito de *Bildungsroman*, universalizando-se na medida em que se alarga o programa narrativo que define o gênero. (...).

Uma definição ampla do Bildungsroman há que incluir, portanto, as oscilações perceptíveis na evolução histórica do conceito (...). Isso significa que a existência do *Bildungsroman* como gênero é possível apenas se admitirmos uma contínua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico.¹⁶² (Grifo meu).

A autora apresenta algumas conclusões importantes. A primeira diz respeito à fixação dos romances de Goethe *Os anos de formação* e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* como os modelos basilares para o estabelecimento de um cânone mínimo do gênero.

A partir desta constatação ela demonstra que os dois romances de Goethe estão em sintonia direta com o classicismo weimariano, e, portanto, com o contexto particularíssimo da Alemanha no final do século XVIII e início do século XIX: período marcado pelo advento da Ilustração (*Aufklärung*) e pela definição de um conceito de formação, à luz dos valores burgueses que se afirmam neste momento. Assim, os romances de Goethe estariam dramatizando as grandes

¹⁶² Idem, ibidem, pp. 62-63.

contradições da sociedade burguesa alemã no momento de sua afirmação frente aos valores de um estado absolutista em crise, e ainda dominado por uma aristocracia discricionária. Ou seja, no romance de formação já estaria encenada a questão da consciência de classe, o que a famosa carta de Wilhelm a seu cunhado Werner revela.

Outro aspecto importante diz respeito ao fato de o romance de formação ser uma expressão fortemente alemã, isto é, inserida num solo histórico e social perfeitamente demarcável. Segundo a maioria dos críticos este fenômeno se deve às condições particulares de afirmação da burguesia alemã, num contexto socialmente conservador e atrasado em relação aos outros países europeus.

Desta forma, segundo a autora, a principal característica do gênero se daria no nível conteudístico-temático, pois a própria forma romanesca é caracterizada pela sua extrema fluidez, pela sua capacidade de assumir os mais diversos registros discursivos. Além disso, o romance de formação se basearia, em seus primórdios, na encenação da noção burguesa e iluminista de formação, calcada em dois aspectos centrais (também apontados por Marcos Mazzari): o desenvolvimento pleno da subjetividade, em busca de uma formação universal (ideal tão caro à mentalidade da Ilustração) e a possibilidade, por meio deste processo, de integração do indivíduo nas relações sociais burguesas, também plenamente definidas.

Este desejo estaria exemplarmente definido no romance *Os anos de formação de Wilhelm Meister*, e já problematizado em *Os anos de peregrinação*:

Concordando que o Bildungsroman é uma forma restrita à literatura de língua alemã, desenvolvida no classicismo, a *Brockhaus* considera como paradigma atuante na história do gênero os romances de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) e *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, de 1821, versão ampliada de 1829. Dessa forma, o paradigma assim considerado contém a representação de uma história individual da formação de um protagonista jovem que vivencia "um complexo processo de socialização por entre instâncias coletivas (teatro, boêmia, aristocracia, província pedagógica), alienado em relação ao aspecto político e que termina como 'renunciante' (Entsagender) em uma profissão burguesa.

Ao considerar também *Os anos de peregrinação* como constituinte do paradigma do Bildungsroman clássico, a *Brockhaus* levanta uma questão teórica que vai além da simples

definição do termo; se, ao contrário do que a grande maioria da crítica afirma, o terceiro romance da trilogia do Meister integra a constituição do paradigma, o *Bildungsroman* não poderá mais ser entendido como expressão máxima do conceito humanístico-filosófico da formação universal, como o encontramos em Stahl e como toda a crítica tradicional o entende. O subtítulo do terceiro Meister, *Die Entsagenden – [Aqueles que renunciaram]*, contém já a indicação da impossibilidade do projeto idealista da formação individual-universal como o desejava Meister em *Os anos de aprendizagem*; em *Os anos de peregrinação*, o papel do protagonista é diluído e relativizado, como indício da impossibilidade da formação pessoal, individual, em proveito de uma socialização e especialização profissional.¹⁶³ (Grifo meus).

O fim do processo se dá no século XX:

... já no século XX, autores como Hermann Hesse, Rilke, Musil e Thomas Mann, retomam a tradição do *Bildungsroman*, que se deixa encontrar então sob uma “forma fraturada, abalada” (*gebrochene Form*).¹⁶⁴ (Grifo meus).

Pois:

No século XX, o conceito teleológico do desenvolvimento individual sofre uma ruptura. No século da psicanálise e das duas guerras mundiais, a representação do indivíduo como um todo harmônico, desenvolvido segundo suas tendências naturais, não corresponde nem ao cidadão nem ao indivíduo. As condições históricas que sustentavam o grande projeto burguês esfacelam-se, ao mesmo tempo em que a personalidade individual se descobre fragmentária.

As conseqüências desse quadro para a história do espírito podem ser reconhecidas na própria história do romance como gênero literário. Assim como, em sua origem, o *Bildungsroman* está associado às condições de instalação e reconhecimento do romance no panorama dos gêneros “dignos”, também sua continuidade para além das circunstâncias de origem entrelaçam-se à história do romance no século XX.

Sob a égide da “crise do romance” configurou-se, nas primeiras décadas do século XX, uma concepção que reconhece a dissolução dos pressupostos que sustentaram o romance burguês realista, e, por conseguinte, do modelo teleológico de desenvolvimento e formação.

O pressuposto fundamental para a idéia da existência de um processo evolutivo, de um processo de formação e desenvolvimento do indivíduo, herança do racionalismo do século XVIII e do cientificismo do século XIX, é interrompido no momento em que se abandona a idéia de uma

¹⁶³ Idem, ibidem, p. 55-56.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p. 57.

consciência una, passível de se amoldar e se formar por meio de um processo linear; o *indivíduo é fragmentário, assim como sua "formação" também deve sê-lo.*¹⁶⁵ (Grifos Meus)

Assim, a possibilidade de atualização do romance de formação no século XX seria problemática, conforme as conclusões – divergentes – de dois estudiosos notáveis, Lukács e Benjamin:

Para o Lukács de 1916, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe representa o momento da resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário e exclusivamente pessoal (protagonista do romance burguês) e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica. (...)

No estudo de 1916, o romance de Goethe (...) é considerado sob a perspectiva da "tentativa de síntese", de "reconciliação entre o indivíduo problemático com a realidade social concreta". (...) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* representaria então o momento ideal, a *última possibilidade literária de representação da reconciliação entre indivíduo e realidade social*, a síntese entre a subjetividade da história individual e o sentido épico da história coletiva. (...)

Assim, também Georg Lukács, um dos teóricos de maior influência para a história do romance no século XX, *reconhece a continuidade do modelo tradicional do Bildungsroman como uma impossibilidade histórica*; o *Meister* de Goethe teria sido assim o momento máximo da concretização dos ideais de conciliação entre indivíduo e sociedade.¹⁶⁶ (Grifos meus).

Para Lukács, então, a reposição do modelo goethiano constitui um impedimento, pois ao longo do século XIX e do século XX a possibilidade de reconciliação entre indivíduo e sociedade se esgarça progressivamente, até culminar na absoluta intransitividade entre os pólos da relação. No entanto, segundo Maas:

.... ao passo que para Lukács o modelo síntese entre o romance burguês e uma narrativa de caráter épico e aberto tem em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a sua melhor expressão e, ao mesmo tempo, seu último exemplo, em Benjamin esse modelo parece ser uma forma de sobrevivência do romance burguês.

Este só poderia então manifestar-se por meio de uma forma "vertiginosa e extrema", "épica", forma essa que, no caso do romance de Döblin, se concretizou pela representação da

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 209-210.

¹⁶⁶ Idem, ibidem, pp. 211-213.

trajetória de um marginal, Franz Biberkopf, em lugar dos anos de formação de um herói burguês, como Frédéric Moreau de *A educação sentimental* de Flaubert ou o Wilhelm Meister de *Os anos de aprendizagem*.

É, portanto, Walter Benjamin, e não Lukács, que indica as possibilidades de continuidade do romance burguês e do modelo identificado no *Bildungsroman*, na realidade histórica e social do século XX.

Estabelece-se assim uma nova galeria de protagonistas de romances em que a questão da formação está presente, de uma forma, porém, que ultrapassa os pressupostos do romance realista burguês, reconfigurando-os conforme a realidade histórica.¹⁶⁷ (Grifos meus).

Assim, na opinião de Walter Benjamin:

... esta é a lei da forma do romance: no momento em que o herói se ajuda a si mesmo, sua existência deixa de nos ajudar. E, se esta verdade vem à luz, de maneira grandiosa e inexorável na *Éducation Sentimentale*, então a história de Franz Biberkopf é a *éducation sentimentale* do marginal. O estágio extremo, vertiginoso, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação.¹⁶⁸

Pode-se concluir, então, que o gênero é constituído por sua história, e não por uma preceptística fechada e trans-histórica. Dessa maneira, toda tentativa de se criar uma tipologia se esvazia numa gramática narrativa tão ampla que não é possível afirmar verdadeiros traços distintivos.

Por outro lado, isto não invalida a necessidade de manipulação dos conceitos, pois pela oposição a modelos “ideais” torna-se possível captar o movimento particular do objeto analisado.

Dentro deste contexto, ao comentar o romance *Grande Sertão: Veredas*, José Antônio Pasta Júnior faz uma afirmação, que, com as devidas mediações, pode ser aplicada a *Contos Novos*:

Não por acaso, o *Grande sertão* é, ele também, uma narrativa fáustica, cheia de reminiscências goethianas e assombrada pela idéia de pacto demoníaco. Afasta-se, porém, a grande distância, do *Wilhelm Meister*, cujo modelo, sob muitos aspectos essenciais, *inverte*.

¹⁶⁷ Maas. Wilma Patricia Mazari Dinardo. Op. cit., pp. 214-215.

¹⁶⁸ Benjamin, Walter. Crise do romance. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 129.

Inverter é ainda aproximar-se, mas, submetido ao ritmo da má infinidade, que por definição não conhece superação ou síntese, o romance de Rosa acaba por contrariar essencialmente o romance de formação clássico, que tem por eixo axiológico a renúncia à totalidade, o recorte nítido das identidades sexuais, a especialização produtiva, a crítica das aparências... Cantará hinos sublimes, é verdade, às ambigüidades de Mingon, ao mundo incestuoso do Harpista. À desordem erótica do mundo do teatro etc. – mas só o fará em fúnebres despedidas, como quem entoava elegias ao que ficou para sempre perdido.¹⁶⁹ (Grifos meus).

Aqui se localiza *Contos Novos* como paródia irônica, inscrita neste quadro de redefinição moderna da própria noção de formação, a priori estabelecida no universo de valores da Ilustração do século XVIII, e baseada na noção linear e teleológica de formação universal.

O processo de “formação” de Juca se dá – como foi demonstrado na análise dos contos - de maneira **regressiva e fragmentária**, conforme o modelo psicanalítico. Portanto, na direção oposta do romance de formação clássico, constituindo uma paródia amarga da incompletude do sujeito moderno numa sociedade periférica, que, por sua vez, não superou os elementos arcaicos e regressivos de sua constituição histórica, vinculados profundamente pelas heranças patriarcais. Ou seja: enquanto o “autêntico” romance de formação marcha para frente (teleologia), Juca caminha para trás. O *bildungsroman* aspira à síntese, e Juca à reposição do mesmo, o que equivale a dizer, em última instância, que, se no contexto europeu a impossibilidade da formação é cada vez mais intensificada pelas relações produtivas modernas, no contexto brasileiro a manutenção das relações patriarcais é fenômeno iniludível.

Em conclusão, o que já foi (o sujeito moderno clássico, em crise no contexto do século XX nos países do capitalismo central) e o que não chegou ainda a ser (o sujeito marcado pelos resquícios da ordem patriarcal), encontram-se pelo avesso, na periferia do capitalismo. Dizendo de outro modo, o mais moderno e o mais arcaico são as duas faces da mesma moeda: a impossibilidade de síntese entre sujeito e objeto, indivíduo e coletividade. Neste contexto toda

¹⁶⁹ Pasta Júnior, José Antônio. O romance de Rosa. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Editora Brasileira de Ciências, 1999, n° 55, p. 69.

formação é experimentada como encenação vazia e postiça da autonomia do sujeito, cuja contrapartida é a absoluta autonomia da forma mercadoria.

CONTOS NOVOS E A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL

A Educação Sentimental (1869) é uma das obras-primas do romance oitocentista europeu. Escrita ao longo de anos, nela se encontra um amargo balanço de toda uma geração: aquela que atingiu a maturidade política e existencial em torno de 1848, ou seja, num dos momentos mais agudos da história moderna da França, e que tantos efeitos teve sobre toda a cultura do século XIX.

Trata-se da geração de Flaubert, que acompanhou e vivenciou intensamente os impasses daqueles anos. Razão pela qual a maioria dos críticos do romancista não se cansa de aproximar a trajetória do protagonista do romance da história pessoal de Flaubert¹⁷⁰, que sem dúvida colocou muito de sua própria experiência na figura de Frédéric¹⁷¹.

A trajetória de Frédéric constitui a síntese de toda uma geração francesa, que presenciou e/ ou participou do naufrágio da Monarquia de Julho, viu a

¹⁷⁰ Sobre estas coincidências biográficas é curiosa a observação, feita por Henry James, que se encontra no seu ensaio sobre Flaubert: "Ele usava, a qualquer hora da tarde, aquele *longo robe*, combinando com as calças, que sempre se associa à literatura na França – na verdade o uniforme da liberdade de expressão." (p. 15) (Grifo meu). Na conhecida fotobiografia intitulada *A imagem de Mário* há várias fotos do escritor, na sua intimidade, portando justamente um "robe". Mais, na p. 52 aparece a reprodução de um desenho do próprio Mário, do modelo do "robe" que ele usava, e, ao lado, a conta de suas despesas pessoais com o alfaiate Francisco Lettière. Se fosse permitida uma digressão em torno de um tema tão banal quanto o "robe" dos escritores, seria bom perguntar: Qual a diferença entre eles? Entre o "robe" de Flaubert e o de Mário de Andrade? Na França, o "robe" era o "uniforme da liberdade de expressão". E no Brasil? Um maneirismo? Um francesismo? Mário de Andrade – como muitos outros escritores brasileiros, entre eles Machado de Assis – teve de lutar pela profissionalização do intelectual e do escritor, num país que não atingiu a modernidade plena, em que o intelectual, muitas vezes, não passa de um mero agregado, intimamente ligado aos interesses das elites. O agregado mais famoso da literatura brasileira é justamente um personagem de Machado de Assis: José Dias, de *Dom Casmurro*, que também usa o seu rodague, na casa de D. Glória.

¹⁷¹ Apesar das correntes mais modernas da crítica colocarem em suspensão o biografismo literário, certos aspectos biográficos não devem ser desconsiderados na análise, especialmente aqueles que, transcendendo as meras idiosincrasias do autor, são reveladores de todo o complexo existencial em que ele se envolveu. Assim, da mesma forma que muito de Frédéric poderia ser uma expressão irônica e cifrada de Flaubert, muito de Juca também pode ser lido como expressão irônica e cifrada de Mário de Andrade, e, por conseguinte, dos impasses dos homens de suas respectivas gerações.

instalação da II República, a ascensão de Luís Napoleão e do II Império e o conseqüente fechamento político da França, com a vitória dos conservadores, os quais enterraram as expectativas — tanto as liberais quanto as socialistas — de parte expressiva da sociedade francesa¹⁷².

Frédéric é o típico representante de sua classe: a burguesia provinciana com fumos de arrivismo social e de aspirações revolucionárias românticas mal digeridas na leitura de romances. Ele é uma espécie de Mme Bovary de calças, o que torna interessante rememorar a célebre e irônica frase de Flaubert sobre a identidade da Bovary: "*Mme Bovary c'est moi*".

Frédéric nasceu e foi criado em Nogent, pequena cidade localizada nas proximidades de Ruão¹⁷³ - próxima da fictícia Yonville de Ema - e, depois de completar sua escolarização básica, é mandado a Paris pela mãe para terminar seus estudos. No seu deslocamento província/ cidade ele trava conhecimento com um casal, M. et Mme Arnoux. Ela se transforma no seu primeiro e verdadeiro amor, a quem Frédéric vai sacrificar tudo. No final do romance, a impossibilidade da sua realização sentimental acabar culminando na constatação do naufrágio de toda uma existência.

Paralelamente a tal fracasso sentimental caminha a história da França, que também culmina na *débâcle* das esperanças revolucionárias, com a vitória de Luís Napoleão e a fundação do II Império¹⁷⁴.

Apesar dos grandes riscos de comparar contextos históricos e culturais tão diferentes e distantes no tempo, é impossível não perceber a semelhança de certos impasses históricos da sociedade brasileira da década de 30 (o período mais intenso de elaboração de *Contos Novos*) com a França de Napoleão III. Tais

¹⁷² Sobre este assunto deve-se consultar o monumental trabalho de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. O crítico alemão se debruça sobre aquele período bem como sobre as implicações resultantes na poesia de Charles Baudelaire, um dos mais ilustres contemporâneos do autor da Bovary, e que, também como ele, assistiu o naufrágio das esperanças revolucionárias na França.

¹⁷³ Flaubert também passou a maior parte de sua vida nas proximidades de Ruão.

¹⁷⁴ A respeito da ascensão de Luís Napoleão vale a pena lembrar a famosíssima frase de Marx, do início de *O 18 Brumário de Luís Napoleão*: "Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1848-1852 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio." (p.329).

semelhanças, discretamente insinuadas por Mário de Andrade, apresentam pistas mais claras no conto ACR, conforme já demonstrado. A eterna reposição do mesmo no outro que está na base de toda neurose.

Já foi dito que na viagem pelo Sena em direção a Paris, Frédéric conhece Arnoux e sua esposa. Logo após se instalar na capital, ele passa a freqüentar a residência deles e a participar de suas existências. Arnoux, no começo do romance, é um comerciante de quadros e está sempre envolvido em negócios duvidosos. Por mais que se esforce, sua vida é marcada por um ritmo instável, uma verdadeira ciranda financeira, que culmina na bancarrota e na fuga de Paris, no mesmo momento em que a cidade cai sob o domínio de Napoleão III.

Concomitantemente com a instabilidade monetária, Arnoux está sempre envolvido em ligações extraconjugais, que Frédéric acompanha, primeiro como simples observador, depois como coadjuvante e, finalmente, como personagem central.

A principal destas aventuras está materializada na figura de Rose-Annette Bron, uma cortesã apaixonada por Arnoux, que se transformará em amante de Frédéric. Um aspecto muito interessante do cruzamento Moreau/ Arnoux está justamente aí: como Frédéric freqüenta tanto a casa da esposa quanto a casa da amante do comerciante, ele começa a observar uma certa "promiscuidade" afetiva de Arnoux, que é capaz de dar o mesmo objeto ou presente para as duas mulheres, chegando mesmo ao paroxismo de "furtar" de uma para oferecer à outra. Na terceira parte do romance, quando Frédéric se transforma ao mesmo tempo em amante de Rose-Annette e de Mme Dambreuse, ele também usará os mesmos subterfúgios aprendidos no convívio com Arnoux.

Por sua origem burguesa, Frédéric é um personagem que transita com liberdade por todas as camadas sociais, principalmente após a morte de um tio que lhe deixa uma apreciável herança, que ao final da narrativa ele estará drasticamente reduzida, em função de sua inépcia comercial e de suas fantasias afetivas.

Assim, ele freqüenta tanto Arnoux quanto os De Dambreuse (rica família parisiense) e entre os seus amigos encontra-se gente da arraia-miúda, como:

Dussardier (um simples amanuense e fervoroso revolucionário republicano); o ressentido advogado Deslauriers (conterrâneo e amigo de infância); o pintor Pellerin (o pseudo-artista sempre envolvido com novas tendências estéticas); Regimbart, Sénecal etc.

Por meio das relações afetivas e sociais do herói desfila diante dos olhos do leitor toda a sociedade francesa daqueles anos, em suas aspirações e frustrações: as vitrines e os porões da vida pública e da vida íntima da Paris às vésperas de Luís Napoleão.

Outra figura a quem Frédéric se ligará afetivamente é Mlle Louise, uma jovem vizinha da casa de sua mãe em Nogeant, que se apaixonará por ele. Ela é filha de Père Roque, personagem importante do romance.

Portanto, são quatro as figuras femininas que cruzam a trajetória do jovem Moureau: Mme Marie Arnoux, a cortesã Rose-Annette Bron, Mme Dambreuse e Mlle Louise. Em torno delas gravita a vida sentimental de Frédéric. Sintetizando, quatro foram as relações afetivas fundamentais que marcaram a educação sentimental de Frédéric, a qual por sua vez se cruza com a do próprio Arnoux, já que o primeiro talvez espelhe no segundo a figura do pai ausente.

Ao longo da narrativa, a história social e política da França é filtrada pelos sucessos e insucessos, marchas e contra-marchas do coração do jovem burguês. A esfera privada e a esfera pública se cruzam incessantemente e se refletem no seu interminável movimento em espiral em direção ao vazio existencial e histórico. Este enredo aparentemente simples e sumariamente resenhado permite estabelecer algumas relações entre *A Educação Sentimental* e *Contos Novos*: Flaubert é uma sombra, uma fantasmagoria que ronda sutilmente o universo narrativo de Mário de Andrade¹⁷⁵.

Observe-se a semelhança existente entre os afetos de Frédéric e os de Juca, explicitados ao final de VP:

... Maria despertava em mim os instintos da perfeição. (...)

¹⁷⁵ Na página 46 do livro *A imagem de Mário* se encontra um documento do escritor paulista dirigida ao "Vigário geral do arcebispado de São Paulo" solicitando a permissão para ler livros

Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma condensação interior. Sou falsamente um solitário. Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo.¹⁷⁶

Assim, a educação sentimental de Juca também é marcada por quatro amores¹⁷⁷, um deles denominado justamente Frederico. Na verdade, a semelhança entre Frédéric Moureau e Frederico Paciência está, além do nome, no próprio comportamento de ambos. A ingenuidade e a passividade são traços marcantes da personagem flaubertiana que comparecem na mesma proporção em Frederico: “*Foi bom entregar o livro, fui sincero, pelo menos assim ele fica me conhecendo mais. Fiz mal, posso fazer mal a ele. Ah, que faça! ele não pode continuar aquela ‘infância’.*”¹⁷⁸. A ingenuidade e a passividade também caracterizam as relações de Juca e Maria.

Outra semelhança está no fato de que um dos amores de Juca é Rose, nome que coincide com Rose-Annette, amante tanto de M. Arnoux (o pai ausente) quanto de Frédéric. Isto sem falar em Maria, que é também o nome de Mme. Arnoux. No começo de VP, Juca “confessa” seus amores:

Minha impressão é que tenho amado sempre...

Depois do amor grande por mim que brotou aos três e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que freqüentava a nossa casa. (...)

*Maria foi o primeiro amor.*¹⁷⁹ (Grifo meu)

Como já foi dito, a estrutura formal de *Contos Novos* está baseada na oscilação do foco narrativo entre as narrativas de primeira e as de terceira pessoa, oscilação que, por sua vez, se desdobra no mergulho nos impasses afetivos e existenciais do narrador-personagem Juca, e no mergulho nas questões

condenados pela Igreja e registrados no Index. O primeiro autor da lista é justamente: “Flaubert: Mme Bovary e Salammbô”.

¹⁷⁶ Andrade, Mário de. Op. cit. p. 29.

¹⁷⁷ A trajetória de Wilhelm Meister também está associada a quatro mulheres: Marianne, A condessa, Therése e Natalie. Comparecem também entre os afetos de Wilhelm mais três figuras femininas: Philine, Mignon e Aurélie.

¹⁷⁸ Andrade, Mário de. Op. cit., p.84.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, p. 23.

envolvidas no enfrentamento de classe na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX.

A exemplo da sociedade francesa, a brasileira, depois de um período de profundas transformações sociais, políticas e culturais, marcadas por arejamento e modernização de suas estruturas mais conservadoras – processo de que o Modernismo é uma das mais reconhecidas expressões – é de novo lançada num momento histórico assinalado pelo retrocesso político e social: a modernização conservadora, levada a cabo pela revolução de 1930 e pelo Estado Novo.

Mário de Andrade, que acompanhou de perto todo esse processo, sentiu-lhe as conseqüências, tanto no âmbito nacional quanto no horizonte da história mundial do período, também marcada pela ascensão do fascismo em escala global.

Ao que tudo indica, *Contos Novos* nasceu desta reflexão angustiada. Pesa sobre o livro uma aguda consciência do “fracasso” da própria revolução estética proposta pela “geração de 22” e da “Semana”, uma vez que a rotinização dos procedimentos mais radicais das vanguardas do início do século XX já apontava para a perda de seu caráter crítico e contestador. O Modernismo já dava sinais de uma reposição estabilizada de procedimentos outrora corrosivos, como se os expedientes estéticos pudessem ser dissociados do solo histórico com o qual dialogavam na sua gênese.

Essa consciência crítica da crise da própria representação moderna e do esvaziamento das propostas das vanguardas, talvez tenha levado Mário de Andrade a mergulhar profundamente na especificidade da linguagem literária, em permanente diálogo com o seu lugar social e histórico. Sendo assim, em *Contos Novos* ele passa em revista os paradigmas literários tanto do melhor realismo — seja brasileiro (Machado de Assis), seja europeu (Flaubert) — quanto do próprio Modernismo — o coloquialismo, a valorização da cultura popular (“tirar o canto novo”), o discurso indireto livre etc. — em busca de novas possibilidades de formalização estética em conexão direta com as novas condições históricas.

Dizendo de outro modo, entre um realismo de fachada e um vanguardismo

esvaziado, Mário de Andrade busca um novo caminho, o que talvez explique o tempo dedicado à elaboração da obra e o seu caráter “inconcluso”.

Nem conto nem romance, sucessão de unidades narrativas ao mesmo tempo fechadas sobre si mesmas e profundamente inter-relacionadas e ramificadas num “continuum” narrativo, as peças que compõem *Contos Novos* valem em si e na direta proporção dos nexos internos que estabelecem mutuamente, como também daqueles estabelecidos com a tradição literária e com as relações histórico-sociais do período de sua gênese.

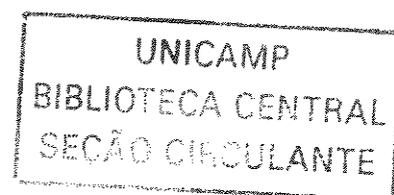
Desta forma, a trajetória de Juca e sua “educação sentimental” são marcadas pelo negativo, pela intransitividade. O fracasso amoroso e a oclusão do sujeito em si mesmo - seja de Juca ou dos personagens dos contos em terceira pessoa - é acompanhada de perto pelo movimento do contexto social e político por onde eles desfilam.

Os conflitos destes personagens de alguma forma revelam a presença de traços marcantes do mundo moderno que permanecem inalterados apesar de todas as mudanças incessantes que regem o ritmo produtivo do capital. Portanto, identificar-se com eles não atitude improvável.

UMA GEOGRAFIA POLÍTICA E SENTIMENTAL

Uma das características marcantes do romance de formação é a perambulação do herói pelo mundo.

A trajetória existencial e a formação de *Wilhelm Meister* se dão ao longo de uma viagem programada pelo pai para colocar o filho em contato com os seus negócios e com a objetividade do mundo. Porém, Wilhelm lentamente se afasta desse destino e se aproxima de seu maior interesse: o teatro. Com a morte do pai, ele adquire a autonomia necessária para seguir suas verdadeiras inclinações e realizar a sua formação. O deslocamento físico desempenha papel fundador na formação do herói, tanto em *Os Anos de Aprendizagem*, quanto em *Os Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*.



Em *A Educação Sentimental* e em *Contos Novos* o mundo é a própria cidade, ou seja, a formação dos protagonistas se dá na perambulação pelo espaço urbano, que resume em si todas as contradições humanas, sociais e históricas. Na primeira obra, trata-se da Paris às vésperas de Luís Napoleão; na segunda, da São Paulo de Vargas.

Desta forma, Frédéric e seus companheiros de geração, tanto quanto Juca e os demais personagens do livro constituem individualidades conflitivas, em pleno cenário urbano moderno, com as contradições que lhe são inerentes. Ou seja: a perambulação pelas ruas da metrópole moderna só lhes possibilita compreender o fracasso de suas existências, o desencontro permanente do “eu” com o “mundo” que inviabiliza qualquer possibilidade de síntese, uma vez que o conflito de base (a luta de classes) não apresenta nenhuma possibilidade objetiva de resolução, e mesmo que fosse possível superá-la, ainda assim os intervalos subjetivos permaneceriam abertos.

A questão do espaço urbano, por onde perambulam os indivíduos, torna-se nodal¹⁸⁰, pois materializa e sintetiza as contradições mais profundas vivenciadas pelas personagens. Em *Contos Novos* o contexto da modernidade urbana está fortemente associado às relações sociais ainda marcadas por heranças patriarcais.

Lembre-se que a profunda identificação de Mário de Andrade com a cidade de São Paulo é inegável, e se espalha por toda a sua obra - seja ela narrativa ou lírica -, e acompanha a sua trajetória pessoal e política. Um bom exemplo desta identificação se encontra num famoso poema da sua *Lira Paulistana*:

Quando eu morrer quero ficar,
 Não contem aos meus inimigos,
 Sepultado em minha cidade,
 Saudade.

¹⁸⁰ Sobre as complexas relações envolvendo o espaço urbano de São Paulo na obra de Mário de Andrade, veja-se o ensaio *Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos*, de Valentim Facioli.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
 No Paçandu deixem meu sexo,
 Na Lopes Chaves a cabeça
 Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
 O meu coração paulistano:
 Um coração vivo e um defunto
 Bem juntos.

Escondam no Correio o ouvido
 Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
 Quero saber da vida alheia,
 Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
 A língua no alto do Ipiranga
 Para cantar a liberdade.
 Saudade...

Os olhos no Jaraguá
 Assistirão ao que há-de vir,
 Os joelhos na Universidade,
 Saudade...

As mãos atirem por aí,
 Que desvivam como viveram,
 As tripas atirem pro diabo
 Que o espírito será de Deus.
 Adeus.¹⁸¹

No poema, a identificação do corpo do poeta com o “corpo” da cidade é intensa e profunda e se perpetua mesmo após a morte. Entre irônico e brincalhão, o eu lírico, ao pensar na sua própria extinção, parece acalentá-la como forma de realização deste desejo de fusão permanente e completa com o “objeto amoroso”.

Objeto que parece ser a única justificativa plena de sua existência, e, portanto, destino último do próprio sentido da vida.

Salta aos olhos o caráter irônico da voz lírica do poema de Mário de Andrade, que se enquadra perfeitamente na releitura crítica da tradição literária ocidental - e seus lugares-comuns e dicções poéticas já cristalizadas - proposta pelo Modernismo e pelas Vanguardas do início do século¹⁸².

Valentim Facioli sintetiza bem a complexidade da lírica de Mário de Andrade a partir de suas contraditórias relações com o espaço da cidade:

Talvez pudéssemos esquematizar o núcleo problemático desse modo de composição da lírica amorosa de Mário de Andrade, dizendo que *ao poeta resta na modernidade a decifração sempre problemática do indecifrável enigma da cidade moderna*, paisagem onde ele desconfia que a alienação e fragmentação da consciência humana impede a produção da totalidade integradora prevista pelo sentimento amoroso.¹⁸³ (Grifo meu).

Esta profunda identificação com o espaço urbano também comparece em *Contos Novos*, embora apresente uma outra dimensão: todos os personagens (Juca, 35, a professora de francês etc.) percorrem São Paulo e seus espaços geográficos, que são, na verdade, espaços sociais íntima e ironicamente associados a seus conflitos mais profundos.

¹⁸¹ Andrade, Mário de. *Lira Paulistana*. In: *Poesias Completas*. São Paulo/ Edusp; Belo Horizonte/ Itatiaia, 1987, p. 381.

¹⁸² É possível comparar esse poema com outros da literatura brasileira - como, por exemplo, os famosos *Se eu morresse amanhã!* ou *Lembrança de morrer*, de Álvares de Azevedo - nos quais a voz lírica se compraz na exteriorização de desejos post-mortem. Deve-se lembrar, porém, que em Álvares de Azevedo, tanto quanto em outros românticos, encontra-se um certo distanciamento e uma certa auto-ironia em relação aos próprios padrões da tradição lírica, como se vê nos poemas da segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*. A título de ilustração, observe-se o início de "O Poeta Moribundo", que faz parte do famoso "Spleen e Charutos": "*Poetas! Amanhã ao meu cadáver/ Minha tripa cortai mais sonoras!.../ Façam dela uma corda, e cantem nela/ Os amores da vida esperançosa!*" (p. 273). A semelhança entre esses versos e os de Mário é bastante forte. Outro exemplo desta dissecação anatômica, com caráter alegórico, é o famoso poema de Augusto dos Anjos, intitulado "Budismo Moderno", que começa assim: "*Tome, Dr., esta tesoura e...corte/ Minha singularíssima pessoa.*" (p. 84). Este tema na verdade tem ressonâncias clássicas, exemplificáveis numa das canções de Camões, cuja terceira estrofe termina do seguinte modo: "*Aqui, nesta remota, áspera e dura/ parte do mundo, quis que a vida breve/ também de si deixasse um breve espaço, / por que ficasse a vida/ pelo mundo em pedaços repartida.*" (p. 67). Os versos citados foram retirados das edições relacionadas na bibliografia. O número das páginas entre parênteses corresponde a estas edições.

¹⁸³ Facioli, Valentim. Op. cit., p. 78.

Veja-se “Nelson”: o protagonista mora nas imediações da Alameda do Triunfo, em Santa Cecília (*Enfim chegara na alameda do Triunfo. Três quarteirões mais longe devia ser a casa onde morava, pelo que afirma o Alfredo.*¹⁸⁴). A alameda do Triunfo se estende da Rua Aurora até a estação ferroviária Júlio Prestes¹⁸⁵ e é cortada pela rua da Vitória¹⁸⁶. Assim, o deslocamento pelo espaço físico da cidade apresenta um caráter fortemente simbólico e irônico: o “derrotado” mora na rua do Triunfo, próximo da rua da Vitória, que ao que parece nunca chega.

Seria possível estabelecer – principalmente nos contos narrados em terceira pessoa – o “roteiro” geográfico percorrido pelos personagens através de São Paulo:

Ladrão _____ Bom Retiro
 Primeiro de Maio _____ Estação da Luz
 Atrás da Catedral de Ruão _____ Higienópolis/ Sta Cecília
 O poço _____ Fazenda (Mogi)/ São Paulo
 Nelson _____ Sta Cecília/ Alameda do Triunfo¹⁸⁷

O único conto em terceira pessoa que escapa ao espaço urbano é justamente “O poço”. Observe-se que na sucessão dos contos em terceira pessoa, ele é a quarta narrativa. No entanto, na distribuição geral, este conto ocupa o centro, ou seja, é a quinta unidade numa seqüência de nove.

¹⁸⁴ Andrade, Mário de. Op. cit. p. 103.

¹⁸⁵ No conto *O Poço*, o personagem central chama-se Joaquim Prestes, a coincidência da inicial do nome (J) e do sobrenome chama a atenção. Lembre-se que Júlio Prestes (1882-1946) foi eleito, em 1930, presidente da República. Porém, não tomou posse em função da Revolução de 30, que levou Vargas ao poder. Júlio Prestes viveu alguns anos exilado. Ao retornar passa a residir em sua fazenda em Itapetininga (interior de São Paulo) e dedica-se única e exclusivamente aos problemas agrícolas. Outro inimigo notório de Vargas foi Luís Carlos Prestes. A referência ao líder comunista aparece explicitamente no conto “Nelson”. São estes sutis detalhes que produzem a intersecção entre os contos do livro.

¹⁸⁶ Os lugares citados por Mário de Andrade se encontram na região central de São Paulo e não estão muito distantes da própria residência do autor, que ficava na rua Lopes Chaves, na Barra Funda.

¹⁸⁷ Neste conto também se encontra uma referência ao estado de Mato Grosso e à cidade de Assunção no Paraguai, onde uma parte da história do protagonista ter-se-ia desenvolvido.

Na periferia estão os contos que registram diretamente o espaço urbano moderno, tanto na primeira quanto na terceira pessoa. Tem-se então uma “inversão” do modelo moderno bastante sintomática: no centro, a fazenda; na periferia, a cidade. Ou seja: no centro se encontra o verdadeiro poço (o mundo patriarcal) e na periferia, as relações modernas. Eis o Brasil.

Se porventura o mapa da cidade de São de Paulo for observado e nele forem localizados os lugares referidos nos contos, perceber-se-á que tudo converge, isto é, circula em torno da Estação da Luz. A trajetória das personagens se dá na região central da cidade.

Lembre-se que foi justamente neste perímetro que se deu uma das mais importantes interferências urbanísticas na cidade visando o acelerado crescimento capitalista da urbe: o projeto de Prestes Maia, que dotou a metrópole de seu perfil atual.

Todos os personagens importantes de *Contos Novos* circulam por estes espaços urbanos e poderiam muito bem se cruzar pelas ruas da capital paulista sem nunca tomarem consciência de seus dramas e conflitos pessoais. Conflitos que, em suma, nada mais são do que uma **variação** da mesma problemática existencial: a repressão social e política refletida nos indivíduos em permanente desencontro.

O conto no qual as profundas relações existentes entre os conflitos do protagonista e o espaço urbano (a região central da cidade) são mais visíveis é PM, ou seja, o mais explicitamente político, do ponto de vista da temática central. Nele, a referência a Vargas e ao Estado Novo é inequívoca¹⁸⁸.

Em “Primeiro de maio”: o deslocamento do 35 se dá entre Estação da Luz e o Palácio das Indústrias, onde está sendo comemorado oficialmente o primeiro de maio. O palácio é um dos centros do poder varguista.

Mesmo que muitos lugares não sejam citados explicitamente nas narrativas — por exemplo a Estação Júlio Prestes¹⁸⁹ — eles comparecem como presenças

¹⁸⁸ Para a compreensão do desenvolvimento urbano de São Paulo a partir da região central da cidade é fundamental o conhecimento dos projetos urbanísticos elaborados por Prestes Maia no período.

¹⁸⁹ Nas proximidades da “Estação da Luz” e do “Palácio das Indústrias” se encontra a “Estação Júlio Prestes”. Como já foi assinalado, Júlio Prestes foi eleito “presidente” de São Paulo (1927-1930),

fantasmáticas uma vez que não podem ser eliminados do imaginário social ao qual estão fortemente interligados. Lembre-se ainda o quanto estes espaços percorrem o imaginário do próprio escritor.

Nos contos em primeira pessoa, por sua vez, predomina a exploração dos espaços da intimidade (a dispensa, quarto, a sala de visitas, o jardim, o escritório) essencialmente paulistanos e associados à classe média das décadas de 1930 e 1940, havendo inclusive a presença da praia em Santos em TC.

Este processo de “alegorização” do espaço também é encontrado em *A Educação Sentimental*. Ao analisar o romance de Flaubert, Pierre Bourdieu afirma:

A Educação Sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, *a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric*, é também *a estrutura do espaço social no qual o próprio autor estava situado*.¹⁹⁰ (Grifos meus)

Esta observação parece adequar-se, como se tentou demonstrar, ao universo de *Contos Novos*. O percurso social e geográfico dos personagens está intimamente associado aos itinerários do próprio autor, e são de fundamental importância para a decodificação da obra.

Em Flaubert e Mário de Andrade experiência e ficção compõem um “continuum” existencial extremamente complexo. A São Paulo de Juca, do 35, de “Nelson” se funde à São Paulo de Mário de Andrade, na mesma proporção que a Paris de Flaubert se funde à Paris de Frédéric.

Assim, o espaço urbano está investido de um valor hermenêutico fundamental para a compreensão dos dilemas dos protagonistas e, por conseguinte, das intenções críticas destes escritores.

em sucessão a Carlos Campos, e, logo em seguida, tornou-se candidato oficial à presidência da República. Apesar de eleito, não tomou posse, em virtude da Revolução de 1930. A estação ferroviária foi construída entre 1926 e 1938. Deve-se observar que a designação oficial desta construção é “Estação da Estrada de Ferro Sorocabana”. No entanto, no final da década de 1930, mais exatamente ao final de sua construção, em 1938, a estação passou a ser denominada popularmente de “Júlio Prestes”, por ter sido ele um dos maiores incentivadores de sua construção. Dentro do espírito cívico paulista, que jamais esqueceu a derrota de 1932, talvez a designação popular seja uma homenagem a uma das “vítimas” do regime de Vargas.

Pode-se exemplificar esta afirmação com uma cena importantíssima em *Educação Sentimental*: o primeiro encontro íntimo de Frédéric com Rose-Annette se dá numa pequena “garçonnière” que ele havia preparado para Mme Arnoux. Este pequeno apartamento localizava-se na “Rue Tronchet”, que por sua vez fica atrás da “Cathedrale de la Madeleine”: igreja dedicada a Maria Madalena, a mais ilustre cortesã bíblica. Ironicamente o casal Arnoux mora durante um longo tempo da ação do romance na “Rue de Paradis”.

Esta justaposição de sagrado (a catedral¹⁹¹) e profano (garçonnière) em muito se aproxima das fantasias sexuais de Mademoiselle (ACR), cuja erotização atinge o clímax, no final do conto, atrás da Igreja de Santa Cecília:

Ela avistava, era um fragor de catedrais desmoronando, ela enxergava muito bem os coruchéus despencando em linha reta sobre ela, arcobotantes agitados se enrijando, a flecha zuninte da abside, o crime seria hediondo porque ela havia de se debater com quanta força tinha, só a encontravam no dia seguinte desmaiada, as vestes rotas, sangrentas, o que diriam as meninas!¹⁹²

A fusão de imagens fálicas com a violência erótica e a dissolução tanática sintetiza o universo subjetivo da professora de francês e dá uma dimensão da sua neurose por meio da fantasia mórbida: a imagem do “despedaçamento” ecoa, em outra chave, o famoso “Quando eu morrer...” de Mário de Andrade. E tudo se dá atrás da igreja de Santa Cecília¹⁹³.

¹⁹⁰ Bourdieu, Pierre. Prólogo. In: *As regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p.17.

¹⁹¹ Lembre-se que a catedral citada é dedicada a uma santa que outrora fora cortesã. Em Madalena os dois elementos são indissociáveis. No romance *Madame Bovary* também se encontra esta justaposição de elementos: o primeiro encontro de Ema com seu amante Léon se dá justamente na catedral de Notre Dame, em Ruão. Ruão por sua vez comparece no conto de Mário de Andrade sobre a professora de francês.

¹⁹² Andrade, Mário de. Op. cit. p. 59.

¹⁹³ Católico fervoroso, Mário de Andrade não desconheceria, com certeza, a hagiografia da santa: filha da aristocracia romana e defensora convicta da virgindade, ela teria sido martirizada no século II. Além disso, por sua habilidade com a harpa é considerada a padroeira dos músicos. Profissão que Mário de Andrade também exerceu. A ironia que envolve a cena é inequívoca. A residência do escritor paulista ficava nas imediações da igreja de Santa Cecília. Quantas vezes ele deve ter passado por lá?

Outra convergência entre o espaço paulistano e a consciência dos personagens, se dá quando o 35, na ânsia de comemorar o Primeiro de Maio, lê no jornal que alguns deputados trabalhistas vão chegar:

Salvou-se lendo com pressa, ôh! os deputados trabalhistas chegavam agora às nove horas, e o jornal convidavam (sic) o povo pra ir na *Estação do Norte* (a estação rival, desapontou) pra receber os grandes homens. ¹⁹⁴. (Grifo meu).

Como se sabe, ao longo do século XIX até o início do século XX, as estações ferroviárias apresentam uma enorme importância no processo de modernização das metrópoles capitalistas.

Considerando este dado, observe-se que, ao constatar a chegada os deputados à “Estação do Norte”, o 35 fica desapontado, uma vez que para ele a estação citada é rival da Luz. Isto parece indicar que a fragmentação dos interesses de classes atinge seu grau máximo, reduzindo-se a uma questão de mercado e de concorrência, que suplanta as necessidades de organização do proletariado. Ou seja: o 35 não consegue perceber que a unidade de classe independe da estação onde os carregadores trabalham, pois todos eles são antes de mais nada trabalhadores. A rivalidade de uma estação em relação à outra é a demonstração da fragmentação dos interesses de classe, numa esfera capilar das relações cotidianas.

O objetivo das comparações anteriores é demonstrar que a técnica empregada por Mário de Andrade em *Contos Novos* se aproxima em muito da empregada pelo Realismo do século XIX, e principalmente daquele praticado por Flaubert. As relações existentes entre o interno e externo, o subjetivo e o objetivo, o “eu” e o “mundo”, são mediadas pelo espaço tanto no plano físico quanto no plano do imaginário. Aliás, a separação entre estas duas instâncias nunca é facilmente demarcável.

¹⁹⁴ Idem, ibidem, p. 42. Uma das estações mais famosas de Paris é justamente a “Gard du Nord” (a estação do norte).

Assim, nestes dois planos é possível aproximar o espaço urbano da Paris do II Império e o de São Paulo do período Vargas e do Estado Novo. Se Paris conheceu o Barão Haussmann, São Paulo conheceu Prestes Maia.

O projeto urbanístico de São Paulo nas primeiras décadas do século XX foi fortemente influenciado pelo modelo francês, como alguns dos topônimos paulistanos revelam, por exemplo: os Campos Elíseos e o Jardim do Trianon.

É sintomático que as principais alterações no espaço urbano de São Paulo, propostas por Prestes Maia, tenham como foco de irradiação justamente o centro velho da cidade, por onde perambulam os personagens de *Contos Novos*. É ali que os conflitos afloram, ou estão na iminência de aflorar, e por isso é fundamental reordenar o espaço urbano e impor novas diretrizes para o desenvolvimento da urbe moderna.

Walter Benjamin, ao estudar o romance de Alfred Döblin, faz a seguinte análise da relação entre a remodelação do centro de Berlim e os personagens que aí se deslocam:

- Mas, antes de mais nada, porque o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, se o que se desenrola de modo subjacente é a "história de Franz Biberkopf"? O que é, em Berlim, Alexanderplatz? *É o lugar onde, nos últimos dois anos, têm ocorrido as transformações mais violentas, onde as escavadeiras e bate-estacas têm trabalhado incessantemente, onde o chão tem estremecido sob o impacto de seus golpes, e sob o das filas de ônibus e metrô, onde se têm escancarado, mais profundamente do que em qualquer outro lugar, as entranhas da grande cidade, onde se têm aberto à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde os quarteirões intactos da última década do século passado se têm conservado mais silenciosos do que em outros lugares, nos labirintos em torno da rua Marsilius (onde se comprimem, em cortiços, as secretarias de Polícia de Estrangeiros) e da rua Kaiser (onde as prostitutas, à noite, costumam fazer o trottoir). Não é um bairro industrial. Há, sobretudo, comércio e pequena-burguesia. E seu lado sociológico negativo: os marginais, acrescidos dos contingentes dos desempregados.*¹⁹⁵ (Grifos meus).

¹⁹⁵ Benjamin, Walter. Crise do romance, op. cit., p. 128.

Mário de Andrade, com certeza, conhecia as reformulações urbanísticas propostas para São Paulo pelo regime varguista, visto que a sua saída da prefeitura em 1938 está intimamente ligada à ascensão de Prestes Maia.

Como se sabe, o escritor paulista, em sua atuação frente à Secretaria de Cultura, sempre almejou uma democratização do espaço urbano, em especial daquele destinado à cultura. É de sua autoria, por exemplo, o projeto de parques infantis para a cidade.

Já o modelo urbanístico proposto por Prestes Maia, em seu gigantismo triunfalista, estava muito mais voltado para os problemas da circulação viária e para o crescimento acelerado da cidade.

Num recente trabalho¹⁹⁶ sobre o período, Benedito Lima de Toledo demonstra que as propostas de Prestes Maia estavam em sintonia com as mais importantes e avançadas correntes do urbanismo da época, cujo objetivo era preparar a cidade para o inevitável desenvolvimento industrial.

Benedito Lima de Toledo não aborda, na análise sobre as propostas de Prestes Maia, a relação entre o aspecto técnico do projeto e o contexto político e social no qual ele foi gestado. A bem da verdade, somente no último parágrafo – ao comparar o projeto do prefeito paulista e o do arquiteto francês Donat-Alfred Agache para o Rio de Janeiro – o problema aparece:

A execução dos planos foi iniciada na mesma época. A Revolução de 1930 levava ao adiamento da implementação de ambos, mas, no Estado Novo, foram retomados. Prestes Maia assumiu a execução de seu próprio projeto, quando nomeado prefeito de São Paulo em 1938, levando a efeito principalmente suas propostas para circulação. O de Agache foi parcialmente retomado durante a administração de Henrique Dodsworth (1937-1945), ocasião em que uma nova comissão foi encarregada de adaptá-lo às condições de então. Muitas das sugestões de Agache foram aceitas, sobretudo as referentes à circulação e ao transporte de superfície. Aí estão mais alguns pontos comuns entre os dois planos, a sua época de concretização e de efetivação, sobretudo, de suas proposições para a circulação em superfície. O cumprimento desses planos, durante *um regime autoritário*, não era contrário à maneira como os dois urbanistas encaravam a

¹⁹⁶ Toledo, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo, Empresa das Artes, 1996.

realização de planos diretores, pois defendiam *a centralização e a participação ativa do Estado* na elaboração e execução de ambos projetos.¹⁹⁷ (Grifos meus).

O monumentalismo dos dois projetos (Agache/ A porta de entrada do Brasil e Prestes Maia/ A sala de visitas do Brasil) chama a atenção. Sua grandiosidade na concepção dos prédios e dos espaços públicos está associada ao desenho de sabor clássico. Ainda que apresentem traços modernos característicos da época, o academicismo de sabor classicizante predomina nos elementos da composição arquitetônica e tende ao triunfalismo.

Aqui se impõe uma aproximação entre o desenho dos prédios públicos existentes no centro paulistano e o estilo da saleta onde Juca e Maria se encontram, no final de VP:

Cheguei na casa dos pais dela, seriam nove horas, todos aqueles requififes de gente ricaça, criado leva cartão numa salva de prata, etc. Os da casa estavam ainda jantando. Me introduziram na saletinha da esquerda, *uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro*, dando pro hoi central. Que fizesse o favor de esperar, já vinham.

Contemplando a gravura cor-de-rosa, senti de sopetão que tinha mais alguém na saleta, virei. Maria estava na porta, olhando pra mim, se rindo, toda vestida de preto. Olhern: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto. Mas se eu já tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. Meu corpo soluçou todinho e tornei a ficar estarecido.¹⁹⁸ (Grifo meu).

O gosto estético público e o gosto estético privado parecem sempre convergir para o decalque, o pastiche “sem-vergonha” de estilos e dicções estrangeiras, e deságuam numa espécie de “kitsch fascista”¹⁹⁹ de tom clássico.

Num outro estudo sobre a modernização do espaço urbano em São Paulo encontra-se a seguinte referência sobre a decoração externa na Estação Júlio Prestes:

¹⁹⁷ Idem, ibidem, p. 273.

¹⁹⁸ Andrade, Mário de. *Op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁹ Agradeço a sugestão desta expressão ao professor Valetim Facioli.

As fachadas, cuja composição arquitetônica foi de responsabilidade de Christiano das Neves, foram descritas como “concebidas no estilo da renascença francesa (época de Luís XVI) modernizada.”²⁰⁰

Esta permanência dos estilemas superficiais do classicismo europeu, no contexto da modernidade capitalista, é uma das chaves para a compreensão da aguda ironia presente em *A Educação Sentimental*, e talvez revele algo sobre *Contos Novos*.

Ao analisar a *Educação Sentimental*, Dolf Oehler procura demonstrar que o romance constitui um longo processo que o autor move contra aqueles que não participaram diretamente dos massacres de junho de 1848 em Paris: “é a resposta da culpabilidade daqueles que não participaram ativamente da repressão de 1848”²⁰¹. Nesse contexto, ele analisa particularmente o famoso idílio de Frédéric e Rosanette (na viagem a Fontainebleau), que se desenvolve no exato momento em que em Paris os fatos se precipitam e tomam a dimensão de uma gigantesca catástrofe.

Assim, Flaubert com:

...o idílio de Fontainebleau, atingiu o *nervo da sensibilidade romântica*. (...) Não só porque Flaubert não admite nenhum álibi erótico; ele chega mesmo a *designar a ênfase amorosa como a música de acompanhamento ideológica da repressão* e concluir pela absoluta sandice do amor burguês. No que ele se junta a Baudelaire, que por seu lado não se cansa de acentuar a profunda afinidade entre o *sentimentalismo romântico e conservadorismo raivoso*, e de lembrar como as grandes palavras de ordem malograram em contato com a realidade:

Tes petits orateurs, aux enflures baroques
Préchant l' amour, et puis tes égouts pleins de sang...²⁰² (Grifos meus).

²⁰⁰ Kühl, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998, p. 126.

²⁰¹ Oehler, Dolf. A crítica do consumo puro: Flaubert e os Iluminados de Fontainebleau. Op. cit., p. 315.

²⁰² Idem, ibidem, p. 344. Tradução: “Teus pequenos oradores, com inchações barrocas/ Pregando o amor, e ao teu lado teus esgotos cheios de sangue...”.

Ou seja: o idílio estaria contaminado desde a sua raiz, e seria uma encenação kitsch da pseudo-sensibilidade do burguês em fuga desesperada diante de sua responsabilidade histórica na marcha acelerada da barbárie:

Quanto mais Frédéric se empenha, com a ajuda de Flaubert, em fazer jus ao espetáculo que lhe oferece a natureza eterna, menos ele pode dissimular que sua melancolia contemplativa é tão mentirosa quanto seu amor. (...) *Jogar mundos distantes contra o próprio mundo resulta sempre na legitimação da injustiça que ocorre aqui e agora.* E é assim que o desapego do herói causa certa indignação, e sua fuga perpétua para as belas imagens parece criminosa. *Pelo expediente de inscrever o idílio no banho de sangue de Paris, as meditações de Frédéric sobre l'eternelle misère du tout, sua nostalgia das ruínas, suas lembranças de Diane de Poitiers e outros hóspedes ilustres do castelo, tudo o que lhe vem à cabeça parece tão deslocado como o galanteio do fidalgo Rodolphe na exposição agrícola de Yonville; e, de fato, os sentimentos do apaixonado Frédéric e a ação do guarda nacional Roque relacionam-se de forma tão complementar quanto os discursos libertinos de Rodolphe e os do conselheiro Lieuvain, fiéis ao estado.*²⁰³ (Grifos meus).

Assim:

Tudo participa dessa ilusão: a paz do hotel, as reminiscências culturais do castelo, o prazer natural de múltiplos matizes na floresta, o bom apetite na casa de campo, os olhares que vão e vêm dos amantes à paisagem, as brincadeiras e as confidências. O denominador comum de todos esses prazeres, o kitsch, é mais do que um simples indício da inautenticidade. *Esse casal, que retornou ao estado de inocência por mera trapaça, que assume o pathos da infância para suscitar credibilidade, será apanhado pelas próprias mentiras.*²⁰⁴ (Grifos meus)

E:

Fontainebleau, apogeu da *mauvaise foi*, apresenta-se como uma orgia de kitsch que não quer mais terminar, de um kitsch, sem dúvida, que corresponde aos hábitos desse burguês e que, *por isso mesmo, não é reconhecível de imediato como tal.* Essa orgia será ao mesmo tempo perturbada e estimulada pelas recorrentes dificuldades de compreensão entre o burguês cultivado e a filha do proletário; o que enfim lhe põe termo é a notícia do ferimento de Dussardier, por trás da qual não se reconhece desde logo uma outra variante de kitsch²⁰⁵. (Grifos meus).

²⁰³ Idem, ibidem, pp. 322-323.

²⁰⁴ Idem, ibidem, pp. 327-328.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p. 331.

E conclui o crítico:

O *kitsch* do turista, cuja representação no idílio de Fontainebleau surge como um corpo estranho nessa parte do texto consagrada aos acontecimentos do verão de 1848, é na verdade uma parte integrante do conjunto da repressão: o elo perdido na cadeia de responsabilidade dos massacres. (...) Essa intuição de Flaubert, que se lê na composição da *Éducation Sentimentale*, é resultado de um trabalho analítico de muitos anos (...) era necessária a força do olhar implacável, inclusive autocrítico, da pesquisa e da combinação do mergulho nas relações abissais e da concentração nos detalhes banais; era necessário sobretudo aquele culto do estilo e do *mot juste*, que fez do eremita de Croisset uma espécie de santo legendário do romance moderno.²⁰⁶ (Grifos meus)

Dolf Oehler termina o ensaio comparando o *kitsch* com Baudelaire: “Aquele kitsch que outrora os autores da modernidade descreveram – e receio que inutilmente – como uma das mais comuns entre as flores do mal”.²⁰⁷ Disso resulta a consciência de que “tudo isso é incapaz de apagar a impressão que fica no leitor atento e coerente: *que os massacres de uns são o complemento exato da felicidade de outros*”²⁰⁸ (Grifo meu).

Vale lembrar que as cenas do idílio de Frédéric e Rosanette em Fontainebleau têm como cenário o castelo – um dos centros de peregrinação turística mais famosos da França –, cujo estilo arquitetônico é um dos melhores exemplares do renascimento francês.

Assim, o idílio romântico se dá à sombra de um passado centrado no humanismo clássico. O pastiche da herança clássica e o sentimentalismo característico da sensibilidade romântica do século XIX se transformaram em armadilhas ideológicas que mal conseguem dissimular os enormes impasses colocados pela intensificação e explicitação dos conflitos de classe decorrente do avanço acelerado das forças produtivas capitalistas. O ideal da formação humanista do classicismo – reeditado com a Ilustração – entra em colapso com a

²⁰⁶ Idem, ibidem, p. 340.

²⁰⁷ Idem, ibidem, p. 345.

²⁰⁸ Idem, ibidem, p. 341.

modernidade plena e se transforma em moldura pseudo-refinada da encenação da sensibilidade burguesa.

A formação, na acepção goethiana do termo, converte-se numa fantasmagoria de que os heróis modernos - tais como Frédéric e Juca - são a melhor expressão.

Se, no contexto da modernidade plena, o encontro do “eu” e do “outro” não passa de uma paródia kitsch do idílio romântico que encobre a barbárie plena; no contexto da modernidade periférica dá-se a paródia da paródia, como única possibilidade de vislumbre desta mesma modernidade periférica e dilacerada. O romanesco se constitui como impossibilidade, pois dele só restam cacos, fragmentos que esboçam uma incapacidade aguda de reprodução plena da norma européia, em si mesma já destroçada. Ao que parece este é o núcleo - o verdadeiro nervo da encenação - de *Contos Novos*.

Sob esse aspecto a cena final na saleta-pastiche (“uma espécie de luís-quinze sem-vergonha”) do conto VP é emblemática de um luto infinito, de uma inconclusão permanente, da dupla impossibilidade de uma síntese qualquer: síntese da própria modernidade e da forma particular que ela assumiu no solo nacional.

Os impedimentos de Juca e dos demais personagens do livro — na linguagem de Dolf Oehler, a neurose individual transformada em neurose coletiva — são expressão de conflitos modernos que assumiram forma particular no contexto brasileiro. A nostalgia do que nunca fomos é a forma particular da nossa neurose e do nosso remorso. Nem primos, nem amantes (Juca/ Maria); ou, nem amigos, nem amantes (Juca/ Frederico).

Estas aproximações exprimem — se for correta a possibilidade alegórica — as relações mais íntimas entre o contexto nacional e a Europa. A propósito, Maria sempre se perde numa Europa distante e inacessível: “Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem vivendo com *um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidade.*”²⁰⁹ (Grifo meu).

²⁰⁹ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 29.

Somente num país de modernidade precária, o burguês pleno pode ser visto como um aventureiro... Ou seja: há neste comentário de Juca algo da incapacidade de Frédéric diante de Marie Arnoux. Incapacidade revelada da maneira mais brutal possível, num comentário do diário de Michelet que Dolf Oehler transcreve no ensaio sobre o idílio de Fontainebleau:

Ele [Frédéric] visita Fontainebleau! Com uma prostituta! (...)

O ideal, Madame Arnoux, quer se entregar a ele; ela tem quarenta e cinco anos (?) em 1867, os cabelos brancos. Mas vinte anos antes, ele a surpreende agachada, colhendo violetas. (Tu lhe terias pelo menos f. o c.).²¹⁰

Cabe recordar, ainda, que a cena do idílio romântico é textualmente citada por Mário de Andrade no conto ACR. Narrativa na qual a desqualificação da cultura europeia, representada pela professora de francês, atinge o grau máximo:

Além do inglês e do alemão em que Mademoiselle nem de longe podia competir com elas, voltavam falando um francês bem mais moderno e leal que o da professora, estagnada no ensino e nas suas metáforas suspeitas.²¹¹

Mademoiselle pode ser lida como a Europa aqui, enquanto D. Laura e suas filhas de alguma maneira representam o Brasil lá, viajando por “Dinamarcas e Palestinas”²¹², ou seja, o kitsch do kitsch.

Retornando a questão dos resquícios da cultura clássica na arquitetura fascista: a idéia de uma nova Roma cultivada pelo nazi-fascismo europeu também se insere neste contexto kitsch, e encontra fortes ecos aqui.

Já em 1928, na “Carta Prás Icamíabas”, Mário de Andrade aponta ironicamente este desejo de identificação entre a cidade de São Paulo e Roma:

É São Paulo construída sobre sete colinas, à feição tradicional de Roma, a cidade cesárea, “capita” da Latinidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão

²¹⁰ Apud. Oehler, Dolf. Op. cit, pp. 343-344.

²¹¹ Andrade, Mário de. *Contos Novos*, p. 48.

²¹² Andrade, Mário de. Op. cit. p. 49.

a eles igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana.²¹³

Walter Benjamin, no seu estudo sobre Baudelaire, insiste nesta constante relação imaginária entre a modernidade e seus signos - em especial aqueles inscritos no espaço urbano - e a Antigüidade Clássica:

Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelaireana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antigüidade como ocorre em certas passagens de *As Flores do Mal*.

À frente deles está o poema *O Cisne*. Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Toma-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente - ou seja, transparente em seu significado. "(De uma cidade a história/ Depressa muda mais que um coração infiel.)". A estatura de Paris é frágil; está cercada de símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e de símbolos históricos (Andrômaca, "viúva de Heitor e... mulher de Heleno"). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, *a modernidade se alia a antigüidade*. Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris carrega esta marca.²¹⁴ (Grifo meu).

A recorrência dos modelos clássicos tão caros ao "kitsch fascista" é visível no urbanismo nacional do período: a proposta do arquiteto Agache para a entrada do Rio de Janeiro é um misto de fórum romano e do porto de Alexandria, reveladora de uma concepção (com o perdão do anacronismo) cinematográfica hollywoodiana²¹⁵.

No projeto de Prestes Maia para o centro de São Paulo havia mesmo uma imitação da "Etoile"²¹⁶, do Barão Haussmann:

²¹³ Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Paris, Archives/ Brasília, CNPq, 1998, pp. 79-80.

²¹⁴ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 81.

²¹⁵ Sobre este aspecto basta uma consulta às imagens reproduzidas no livro do professor Benedito Lima de Toledo.

²¹⁶ Referência óbvia a *L'Etoile* parisiense, que é a famosa praça circular na qual se encontra o Arco do Triunfo, e de onde partem doze largas avenidas. Entre elas a mais conhecida é a do Champs-Élysées. Triunfo é a rua onde mora (se esconde) Nelson. Aspecto já assinalado. Lembre-se ainda que o Arco do triunfo é uma recordação do império romano e foi iniciado por Napoleão e concluído por Luís Filipe, em 1836. Aliás, o Rei burguês será sucedido por Napoleão III, após a revolução de 1848 e o golpe de 1851. Durante o II Império, Napoleão III confiará ao Barão Haussmann a tarefa de redesenhar Paris.

Figura 204 - Proposta de reurbanização da Praça da Sé e do Pátio do Colégio. Seria criado, um eixo monumental, abrangendo dois edifícios notáveis, a Catedral e o Palácio do Governo voltados um para o outro. O Palácio do Governo envolvido por terraços e fontes adquiriria posição de destaque sobre uma praça na baixada, significativamente batizada Praça da Estrela. Para esta praça viria ter o túnel destinado a unir os dois vales (Anhangabaú e Tamanduateí). Prestes Maia confirma acertiva (sic) corrente entre os urbanistas reunidos no Congresso de Gand, em 1913: “*Chacun veut sa petite Etoile*” (referido pelo próprio Prestes Maia no seu Plano de Avenidas).²¹⁷ (Grifo meu).

Toledo de Lima rastreia detalhadamente os modelos urbanísticos que mais contaminaram o pensamento de Prestes Maia e que estão presentes no seu *Plano das Avenidas* de São Paulo, o sistema de radiais e perimetrais que envolveriam o famoso triângulo central, a partir do qual cidade se desenvolveu:

Nesse primeiro artigo seus autores invocam dois profissionais, dois pioneiros a quem sempre farão referência ao longo de seu trabalho, o francês Hénard (...), e o americano Daniel Burnham...²¹⁸

E:

Muito sumariamente, poderíamos dizer que o ponto de partida de nossos urbanistas foram as teorias de Stübben e Hénard.

Baseada nelas, Prestes Maia e Ulhôa Cintra passam a analisar a configuração da Cidade de São Paulo apontando-lhe peculiaridades para concluir de forma veemente que a cidade nasceu e cresceu predisposta a vir a se desenvolver segundo os esquemas de Stübben. O fato constitui para eles “um magnífico legado”.²¹⁹

Stübben estabeleceu a noção de vias radiais (as que ligam o centro aos bairros e vice-versa) e vias perimetrais (as que ligam as radiais). Estas vias, presentes na região central dos grandes centros urbanos, eram chamadas de perímetro de irradiação.

²¹⁷ Toledo, Benedito Lima de. Op. cit. pp. 156-157.

²¹⁸ Idem, ibidem, op. cit. p. 120.

²¹⁹ Idem, ibidem, p. 120.

Já Hénard se dedicou ao estudo de grandes cidades européias – em especial Paris, Berlim, Londres e Moscou – estabelecendo graficamente os esquemas de sua organização urbana, nos quais a importância das radiais e perimetrais, e do perímetro de irradiação, é fundamental. Tal sistema, segundo Prestes Maia, seria uma tendência “natural” da própria cidade de São Paulo, o que justificaria a sua implementação:

Conhecidas agora em que consistem as linhas mestras de *um plano racional* de circulação, lancemos os olhos sobre a planta da nossa cidade. À primeira vista, ela se nos apresenta desordenada, como cidade que cresceu a favor da sorte; examinando-a, porém, mais de perto ferem-nos a atenção certos característicos da mais alta importância, característicos oriundos da própria origem da cidade, que se acentuaram com o crescimento e que ainda hoje se impõem como linhas mestras, às quais todos os desconchavos dos crescimentos sucessivos não podem furtar-se de sofrer influência. É que São Paulo, ao contrário de suas irmãs americanas, teve a sorte de não ser presenteada, ao nascer, com o clássico plano em xadrez. Assim, ela nasceu e cresceu à maneira das velhas cidades européias. Aconchegou-se, primeiramente, em torno da Igreja jesuítica, acastelando-se, na colina de fundação em posição magnificamente estratégica contra as tribos selvagens, que a punham em contínuo sobressalto. Desse núcleo, desse centro, que ainda hoje é o coração da cidade, irradiaram-se as primeiras veredas em demanda dos aldeamentos vizinhos. Como em toda a parte, essas veredas passaram a estradas e hoje são as grandes ruas da nossa cidade. Daí o destacar-se na planta atual um centro perfeitamente caracterizado, e, irradiando para todos os setores, um bom número de grandes vias de comunicação. (...)

Não nos parece, já aqui, vigorosamente esboçadas as primeiras grandes linhas mestras do programa de Stübben?

Mas não foi só esse o magnífico legado que o passado nos deixou. Os novos bairros, que sucessivamente se foram agregando à cidade, tiveram de se apoiar, mais ou menos, sobre as radiais acima descritas, e daí resultou que as ruas que lhes são normais descrevem grandes segmentos de circunferências em torno da cidade. É outro característico que facilitará, e consideravelmente, os trabalhos de remodelação.

Já agora, da comparação das condições atuais da cidade com as regras que deveriam presidir ao estabelecimento de *um plano racional* de circulação ditadas pelos maiores mestre do urbanismo, ressalta nítido, cristalino, escoimado da menor sombra de dúvida, o *único programa* de remodelação da parte existente, que nos é dado seguir.²²⁰ (Grifos meus).

²²⁰ Toledo, Benedito Lima de. Op. cit. pp. 120-121.

Sintetizando: reurbanizar o centro é de fundamental importância para controle político da metrópole moderna, pois é lá que os conflitos de classe estão latentes e visíveis.

O fragmento transcrito impressiona, principalmente por revelar a necessidade fundamental de espelhar a formação e o crescimento da cidade de São Paulo a partir do modelo europeu, opondo-a claramente às demais cidades “americanas”. Fica explícita a dependência teórica em relação ao modelo estrangeiro, se bem que páginas adiante Benedito Lima de Toledo demonstre a preocupação de Prestes Maia de encontrar soluções próprias para problemas particulares e idiossincráticos da cidade. Tal perspectiva toma uma dimensão muito mais complexa quando Lima de Toledo faz a seguinte constatação:

O anel proposto vai abarcar o Parque Pedro II e a Praça da República, com elipse cujo eixo maior atingiria cerca de 1600 metros, como anteriormente referido, dimensões estas próximas dos “rings” de Paris, Berlim e Moscou como seus autores observam. Pode-se indagar se os nossos urbanistas não teriam percorrido o caminho inverso, ou seja, procurar estabelecer um anel a partir das dimensões que Hénard constatou nos anéis das referidas cidades.²²¹

A possibilidade de que Prestes Maia e seu colega Uchôa Cintra possam ter interferido no espaço urbano de São Paulo a partir de um modelo teórico constatado numa realidade europeia – e não a partir de um dado empírico advindo da própria natureza da cidade, como eles mesmos reivindicam – é sintoma de projetos de intervenção autoritária²²².

Como já foi assinalado anteriormente, é neste perímetro traçado pelos urbanistas paulistanos que perambulam os personagens de *Contos Novos*. Ao comentar o conto PM, Valetim Facioli afirma:

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 128.

²²² Uma questão fundamental, que envolve a arquitetura e o urbanismo moderno, é justamente a da relação existente entre os projetos políticos e as utopias da modernidade. A este propósito, ao final do livro, Lima de Toledo passa em revista algumas das utopias urbanísticas do século XIX – por exemplo, os famosos falanstérios de Fourier – que deixaram ecos até em arquitetos como Le Corbusier.

Pode-se também adiantar que o movimento da periferia em direção ao centro realizado pelo 35 nunca localiza com precisão geográfica ou urbana de qual periferia se fala (ele mora num bairro distante nunca nomeado), mas se diz com exatidão os nomes do centro: Estação da Luz, Palácio das Indústrias no Parque D. Pedro II e Largo da Sé (hoje, Praça da Sé).²²³

Este desejo de sintonia do espaço urbano de São Paulo com o espaço urbano de Paris – e com outros espaços urbanos europeus - permite arriscar algumas comparações entre os itinerários percorridos por Frédéric e pelos personagens de Mário de Andrade.

Vejam os: no conto PM o personagem 35 perambula pela região central de São Paulo e seu itinerário se articula basicamente entre a Estação da Luz (onde ele trabalha como carregador de malas) e o Palácio das Indústrias nas proximidades do Parque D. Pedro II, que é o único local onde ele encontra um arremedo de comemoração pública do primeiro de maio. A cena que descreve o movimento da multidão desconfiada nas proximidades do Palácio das Indústrias, em muito se assemelha às cenas de multidão descritas por Flaubert, na terceira parte em *A Educação Sentimental*, nas quais os revolucionários se movem pelos *bulevares parisienses*. Em *Contos Novos*:

Pararam bem na frente do Palácio das Indústrias que fagulhava de gente nas sacadas, se via que não eram operários, decerto os deputados trabalhistas, havia até moças, se via que eram distintas, todos olhando para o lado do parque.

Foi uma nova sensação tão agradável que ele deu de andar quase fugindo, polícias, centenas de polícias, moderou o passo como quem passeia. Nas ruas que davam pro parque tinha cavalarias aos grupos, cinco, seis, escondidos na esquina, querendo a discrição de não ostentar força e ostentando. Os grilos ainda não faziam mal, são uns (palavrão)! O palácio dava idéia duma fortaleza enfeitada, entrar lá dentro, eu!... O 486 então, exaltadíssimo, descrevia coisas piores, massacres horrendos de "proletários" lá dentro, descrevia tudo com a visibilidade dos medrosos, o pátio fechado, dez mil proletários no pátio e os policiais lá em cima nas janelas, fazendo pontaria na maciota.

Mas foi só quando aqueles três homens bem vestidos, se via que não eram operários, se dirigindo aos grupos vagueantes, falaram pra eles em voz alta: "Podem entrar! não tenham vergonha! podem entrar!" com voz de mandando assim na gente... O 35 sentiu medo franco.

²²³ Facioli, Valentim. Op. cit., p. 73.

Entrar ele! Fez como os outros operários era impossível assim soltos, desobedecer aos três homens bem vestidos, com voz de mandando, se via que não eram operários. Foram todos obedecendo, se aproximando das escadarias, mas o maior número longe da vista dos três homens, torcia caminho, iam se espalhar pelas alamedas do parque, mais longe.

Esses movimentos coletivos de recusa, acordaram a covardia do 35.²²⁴

Compare-se com Flaubert:

Frédéric seguiu-os. Tinham arrancado as grades da Assomption. Mais adiante, notou três pedras no meio da rua, sem dúvida início de uma barricada, e depois cacos de garrafa e feixes de arame, para atrapalhar a cavalaria; quando ele súbito de precipitou de um beco um moço pálido, cujo cabelo negro lhe flutuava sobre os ombros, e vestindo uma espécie de camisa-de-meia com pintas de cor. Tinha na mão uma comprida espingarda de soldado, e corria na ponta dos chinelos, com ar de sonâmbulo e ligeiro como um tigre. De vez em quando se ouvia uma detonação. (...)

Os tambores tocavam a carregar. Gritos agudos, hurras de triunfo. Um remoinho permanente fazia oscilar a multidão. Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia, aliás, fascinado, e divertindo-se imensamente. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhe estar assistindo a um espetáculo. (...) ²²⁵

Esta seqüência culmina na descrição da invasão do palácio do Louvre:

De repente, a *Marselhesa* vibrou. Hussonet e Frédéric debruçaram-se no corrimão. Era o povo, que se precipitava pela escadaria, num flutuar vertiginoso de cabeças descobertas, de capacetes, barretes vermelhos, baionetas e ombros, com tamanho ímpeto que se viam desaparecer pessoas naquela massa ondulante que subia sem cessar, como um rio impelido pela maré do equinócio, num ulular prolongado, sob um impulso irresistível. Ao chegar em cima, espalhou-se, e o canto cessou. (...)

Então, uma alegria frenética explodiu, como se, no lugar do trono, um futuro de felicidade sem fim tivesse surgido; e o povo, não tanto por vingança como para afirmar a sua posse, quebrou, dilacerou os espelhos e os cortinados, os lustres, os tocheiros, as mesas, as cadeiras, os tamboretos, todos os móveis, mesmo os álbuns de desenhos, mesmo as cestas de costura. Tinha obtido a vitória, precisava divertir-se! A canalha enfeitou-se ironicamente com rendas e sedas. (...)

²²⁴ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 44.

²²⁵ Flaubert, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d, pp. 305,306 e 307.

Depois a fúria tomou-se sombria. Uma curiosidade obscena fez vasculhar todos os recessos, abrir todas as gavetas. Galerianos mergulhavam os braços no leito das princesas, e refestelavam-se nele para se consolarem de não as poder violar. (...)

No vestíbulo, de pé sobre um monte de roupas, uma prostituta, imitando a estátua da Liberdade, mantinha-se imóvel, de olhos muito abertos, medonha.²²⁶

Em Flaubert, violência política está explicitamente associada à violência erótica (“*de não as poder violar*”) e culmina na imagem irônica da liberdade prostituída. Porém, em *Contos Novos* os movimentos da multidão associam-se à impotência do operário diante do aparato repressor do estado.

Em Flaubert, o enfrentamento de classe é objetivo e irrefutável: a revolução – não importa se posteriormente fracassada – é um fato e não apenas uma fantasia compensatória, como aquela que se manifesta nos movimentos internos da consciência do 35. Eis a mais aguda diferença presente nestas descrições.

No escritor francês, a permanente intersecção entre vida privada e vida pública se espalha por toda a narrativa: o momento da queda do Rei-burguês coincide exatamente com o da decepção de Frédéric diante da ausência da Mme Arnoux ao primeiro encontro. E, em conseqüência disso, o jovem Moreau passa a noite com Rose-Annette. Este episódio culmina numa das passagens mais intensas e profundas da experiência do protagonista:

A Marechala²²⁷, pendurada no seu braço, batia os dentes. Declarou-se incapaz de andar mais vinte passos. Então, por um requinte de ódio, para melhor ultrajar na própria alma a Sra. Arnoux, Frédéric levou-a ao hotel da Rue Tronchet, ao apartamento preparado para a outra.

²²⁶ Idem, *ibidem*, pp. 308, 309 e 310.

²²⁷ Esta designação é dada ironicamente por Rosannete a si mesma durante uma festa em sua casa na primeira vez em que Frédéric lá esteve. É muito interessante a associação entre a cortesã e o título militar. Há aqui uma clara relação perversa de dominação sexual e afetiva, que mais uma vez coloca a justaposição entre educação sentimental e repressão político-social. Num ensaio intitulado “Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper”, Claude Lefort explora a ligação existente entre o tema do libertino/ a e o da República em Sade, em especial no romance “*A filosofia na alcova*”, citando, a respeito da luxúria, um trecho do próprio Marquês, muito elucidativo: “Se, como acabo de dizer há pouco, nenhuma paixão necessita de maior extensão de liberdade do que esta, nenhuma é mais despótica que ela: é que o homem gosta de comandar, de ser obedecido, de se rodear de escravos obrigados a lhe satisfazer; ora, todas as vezes que vocês não derem ao homem o meio secreto de exalar a dose de despotismo que a natureza colocou no fundo de seu coração, ele se retrairá para exercê-lo sobre os objetos que o rodeiam, ele perturbará o governo.”, pp. 258-259.

As flores não tinham murchado. A colcha de renda cobria a cama. Tirou do guarda-roupa as chinelinhas. Rosanette achou essas atenções extremamente delicadas.

Aí pela uma hora, um rufar de tambores longínquo despertou Rosanette; viu que ele soluçava, com a cabeça enterrada no travesseiro.

- Que tens, querido amor?

- É o excesso de felicidade - disse Frédéric. - Havia tempo demais que eu te desejava!²²⁸

A cena anterior fecha a segunda parte do romance. Flaubert abre a terceira parte assim:

O estrépito de um tiroteio fê-lo despertar bruscamente; e, apesar dos pedidos de Rosanette, Frédéric quis por força ir ver o que se passava. Desceu os Champs-Élysées, de onde os tiros tinham partido. Na esquina da Rue Saint-Honoré, passaram por ele homens de avental, gritando:

- Por aí não! Ao Palais-Royal! (...)

Na véspera à noite, à vista da carroça que levava cinco cadáveres recolhidos entre os do Boulevard Capucines, as disposições do povo tinham mudado (...) a insurreição, como que dirigida por um único cérebro, organizava-se formidavelmente.²²⁹

No conto PM, enquanto perambula pelo centro de São Paulo, o 35 se recorda da moça do apartamento. Antes de encontrar a multidão defronte do Palácio das Indústrias, ele pensa... *ora por que hoje me deu lembrar aquela moça do apartamento!... Também: moça morando sozinha é no que dá.* Também aqui o cruzamento entre a educação sentimental e a educação política da vida moderna é inequívoco. Uma se entrelaça na outra.

Na junção destas duas esferas encontra-se uma concepção particular da história. Em relação a este aspecto, Edmund Wilson aponta uma divisão na obra de Flaubert:

O que devemos nós inferir da obra de Flaubert? Sua concepção de história em geral é bem conhecida, creio eu. Sustentava que "as três grandes evoluções da humanidade" tinham sido

²²⁸ Flaubert, Gustav. Op. cit., p.302.

²²⁹ Idem, ibidem, p 304.

“paganisme, christianisme, e o mullisme (muckerismo²³⁰)”, e que a Europa estava na terceira dessas fases. O paganismo, ele o pintou em *Salambô* e no conto *Herodíade*. Os cartagineses de *Salambô* haviam sido bárbaros selvagens: tinham adorado serpentes, crucificado leões, sacrificado seus filhos a Moloch e esmagado exércitos com hordas de elefantes; mas tinham assassinado, ansiado e agonizado soberbamente. O cristianismo é exemplificado por duas lendas de santos, *A Tentação de santo Antônio* e *A legenda de São Julião Hospitaleiro*. O cristão luta contra seus apetites, expia a crueldade humana; mas sua atitude também é heróica: santo Antônio, que habita o deserto, e são Julião, que jaz atacado pela lepra, levaram as virtudes da abnegação e da humildade até os limites do extremo. Quando porém chegamos ao mullisme do século XIX - em *Madame Bovary* e *A Educação Sentimental* -, tudo é mesquinhez, mediocridade e insignificância.

O vilão aqui é evidentemente o burguês; é verdade, também, que esses dois romances de Flaubert reprovam o mundo contemporâneo tão categoricamente quanto foram franca e dogmaticamente exaltados os mundos de *Salambô* e *Santo Antônio*.²³¹ (Grifos meus).

Outro dado importante levantado pelo crítico americano está na relação de Flaubert com os seus contemporâneos, em especial, com os escritores românticos, no tocante à questão da idealização do passado:

Em *Mme Bovary* ele critica a *nostalgia do exótico* que desempenhou tão grande papel em sua própria vida e que o levou a escrever *Salambô* e *Santo Antônio*. O que isola Flaubert dos outros românticos e o torna fundamentalmente um crítico social é sua impiedosa compreensão da futilidade de sonhar com os esplendores do Oriente e os belos dias do passado como um antídoto para a sociedade burguesa. Ema Bovary, esposa de um modesto médico rural, está-se vendo sempre em algum outro cenário, imaginando-se outra pessoa. Jamais enfrenta sua situação tal qual ela é, e por isso é finalmente arruinada pelas realidades que tem tentado ignorar. O resultado de todos os anseios de Ema a uma vida mais ampla e sedutora é a sua pobre filhinha, deixada órfã pelo suicídio dela e pela morte do pai, ser enviada a trabalhar numa fição de algodão.²³² (Grifo meu).

Finalmente, Edmund Wilson discute a questão fundamental do suposto absentismo político de Flaubert, demonstrando que:

²³⁰ Na tradução de José Paulo Paes este termo é assim explicado: “A designação de mucker é dada aos partidários de um movimento religioso da Prússia que foi acusado de práticas imorais no começo do século XIX”.

²³¹ Wilson, Edmund. *A política em Flaubert*. In: *11 Ensaaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 269.

²³² Idem, *ibidem*, p. 270.

Não é verdade, como às vezes se supõe, que ele repudiasse qualquer intenção moral. Recusou-se de caso pensado, isto sim, a comentar a ação de seus romances na qualidade de autor: “O artista não deve aparecer em sua própria obra, assim como Deus não aparece na natureza”. Mas a exemplo de Deus, ele governa seu universo por meio da lei; e o leitor, pelo que ouve e vê, deve inferir o sistema moral.²³³

Assim:

O socialista da época de Flaubert poderia ter perfeitamente aprovado isso, ao passo que o individualista romântico se ilude com sonhos na tentativa de evadir-se da sociedade burguesa e só consegue destruir-se a si próprio; deixa a humanidade sucumbir aos processos industriais e comerciais, que, à margem de seus devaneios, prosseguem.

Flaubert tinha mais em comum com o pensamento socialista de época e foi talvez influenciado por ele mais do que algum dia se permitiria confessar. Nos seus romances, nunca é a nobreza, cuja mediocridade não se distingue da burguesia, e sim os camponeses e os trabalhadores que figuram como pedra de toque para ressaltar a mesquinhez e a capciosidade do burguês.²³⁴

Em suma, Flaubert era um escritor que possuía uma complexa interpretação da história mundial e da própria França, e o seu desejo de representação estética destas questões o obrigava a um trabalho elaboradíssimo com a forma literária.

A seqüência de capítulos de *A Educação Sentimental* citada anteriormente se aproxima muito de um momento capital na estrutura e no desenvolvimento narrativo de *Mme Bovary*, que demonstra o alto grau de consciência construtiva do escritor francês.

Como *A Educação Sentimental*, *Mme. Bovary* é constituída de três partes. Justamente no capítulo central da segunda parte (o oitavo) encontra-se a famosa cena da sedução de Ema por Rodolfo. Novamente emerge o cruzamento do erotismo com a política. A vida privada e a vida pública parecem regidas pelo

²³³ Idem, op. cit. p. 269.

²³⁴ Idem, op. cit. p. 270.

mesmo mecanismo perverso capaz de contaminar todas as experiências fundamentais com uma atmosfera de burla e de fracasso.

A cena da sedução de *Mme Bovary* se dá justamente durante um discurso político que Ema e Rodolfo escutam e no qual um enviado do prefeito de Yonville, M. Lieuvain, fala em nome deste e de Luís Napoleão. Veja-se a cena:

Chegaram, com efeito, os famosos comícios!

Desde a madrugada do dia da cerimônia, todos os moradores nas portas, conversavam sobre os preparativos; tinham-se enfeitado de hera a fachada da Prefeitura (...) Desceu então do carro um senhor de paletó curto com bordados de prata, calvo, topete na nuca, rosto pálido e aspecto benevolente. Os olhos, muito abertos e protegidos por espessas sobrancelhas, quase fechavam para examinar a multidão em torno, ao mesmo tempo em que ele erguia o nariz adunco e fazia sorrir a boca encolhida.

Reconheceu o prefeito local pela faixa e explicou-lhe que o senhor prefeito não pudera vir. Assim, viera ele, em seu lugar. Era conselheiro da prefeitura. (...)

Enquanto isso, Rodolfo e Sra. Bovary subiam para o primeiro andar da Prefeitura, para a sala de audiências; e como esta se encontrasse vazia, Rodolfo afirmou que estariam bem ali; apreciaram o espetáculo mais à vontade.

Apanhou três tamboretas em volta de uma mesa oval, *sob o busto de mármore do monarca*, e colocou-se ao pé de uma das janelas sentando-se ambos, um perto do outro (...) Afinal, o conselheiro ergueu-se (...) Conferiu algumas folhas de papel, aplicou a vista sobre elas, muito de perto para ver melhor, e começou:

“Meus senhores

Em primeiro lugar, seja-me permitido (...) fazer justiça à administração superior, ao governo, ao monarca, senhores, ao nosso soberano, esse rei muito amado, para quem nenhum ramo do progresso público ou particular é indiferente, e que dirige com mão ao mesmo tão forte e tão sábia o carro do Estado entre as incessantes ameaças de um mar perigoso, sabendo, além disso, fazer respeitar, na paz ou na guerra, a indústria, o comércio, a agricultura e as belas-artes.”

- Eu devia - disse Rodolfo - recuar um pouco.

- Por quê? - quis saber Ema.

Neste momento, a voz do conselheiro se elevou, declamando: “Já não estamos mais no tempo, meus senhores, em que a discórdia civil ensangüentava nossas praças públicas, em que o proprietário, o negociante, o próprio operário, mergulhando à noite em seu sono tranquilo, temiam ser despertados de repente pelo barulho dos incendiários toques de alarme, em que os princípios mais subversivos minavam audaciosamente as bases...”

- Porque poderia ser visto lá de baixo - respondeu Rodolfo - Terei depois de desculpar-me durante quinze dias; e com minha má reputação...

- Ora! Está a caluniar-se!

- Não, não, ela é abominável, juro-lhe!²³⁵ (Grifos meus)

A partir deste diálogo magistral as vozes de Rodolfo e Ema vão se entrelaçando, num contraponto perfeito e simétrico, em relação ao discurso do Conselheiro bonapartista. Ou seja: como num verdadeiro concerto, as duas vozes sentimentais vão se tecendo com o acompanhamento orquestral. Aqui o público e o privado, o sentimental e o político são inseparáveis e correm paralelamente, desaguando no fracasso do indivíduo e da história. O que em síntese é também a base sobre a qual *Contos Novos* se constrói.

A relação paradoxal existente entre sedução e política, ingenuidade individual e perversidade social, entre o espaço privado e o espaço público — de fundamental importância na articulação das relações afetivas modernas — se encontra também no universo da obra do Marquês de Sade. Sobre este aspecto são impressionantes os comentários de Claude Lefort a respeito deste autor:

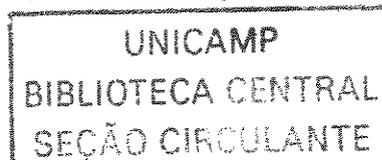
O gozo, o conhecimento pelo gozo e pela crueldade, todos esses temas se entrelaçam com o tema da corrupção em *A filosofia da Alcova*.

Esse romance (será um romance?) se distingue de maneira paradoxal na obra de Sade. Ao mesmo tempo por sua leviandade e por sua ambição teórica e prática. Nele, Sade nos diz o que deve ser a República. O que há de aparentemente mais sério? Estamos no período termidoriano, logo após a queda de Robespierre e de Saint-Juste. O debate está vivo entre os que consideram que a revolução terminou e os que são partidários de uma volta ao jacobinismo. É verdade que Sade não fala em seu próprio nome. A República ideal é descrita num panfleto que um dos personagens apresenta a seus amigos. Ele se intitula: 'Franceses, mais um esforço se vocês quiserem ser republicanos'. (...)

A obra é, sem dúvida, marcada pelo espírito da revolução, mas seria desconhecer os desígnios de Sade esquecer que 'Franceses, mais um esforço...' se situa no interior de *A filosofia na Alcova*. A relação do panfleto com os diálogos cruéis e levianos que precedem sua leitura é, na verdade, algo desconcertante.²³⁶ (p. 247).

²³⁵ Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. pp. 107-108.

²³⁶ Lefort, Claude. Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper. In: *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 247.



No romance *A Filosofia na Alcova*, a educação libertina de Eugênia²³⁷ só se completa com sua educação sobre a República. Claude Lefort, ao referir-se à educação política desta personagem, faz uma afirmação sobre os limites entre o espaço privado da intimidade e o espaço público da cidade, que lembra muito o movimento espacial dos personagens em *Contos Novos* e em *A Educação Sentimental*. Esta afirmação está ligada à expulsão de Augustin (um simples jardineiro) da alcova, logo após ele ter participado da violação de Eugênia, e antes do início da leitura do panfleto “Franceses, mais um esforço...”. Lefort observa:

Porque, então, Augustin não deve ouvir a leitura? O que Sade deseja nos comunicar com isso? *Que cumplicidade está tentando estabelecer com seus leitores*, a ponto de não precisar justificar a exclusão de um homem do povo? E isso no exato momento em que *a filosofia da alcova se abre à filosofia da cidade*. É preciso chamar a atenção para esse signo, seja qual for o seu sentido.²³⁸ (Grifos meus)

Lembre-se que no último e fundamental encontro entre Juca e Maria no conto VP, antes do leitor ser lançado no espaço aberto da cidade do conto L, o narrador-personagem se revela:

...me passou na visão devorá-la numa hora estilhaçada de hotel, foi horrível. Porém, não havia dúvida: Maria despertava em mim os instintos da perfeição. Balbuciei afinal um boa-noite muito indiferente, e as vozes amontoadas vinham do hol, dos outros que chegavam.²³⁹

Esta cena dá-se justamente... *na saletinha da esquerda, uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro, dando pro hol central*.²⁴⁰
Resta perguntar: saletinha, salão, alcova? Lugar possível do idílio?

²³⁷ No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma das figuras femininas mais importantes também se chama Eugênia, e está intimamente ligada com as perversidades infantis e adultas do protagonista, o que a alcunha que ele lhe reserva (Flor da moita) revela muito bem. O capítulo XXXIV / *Uma alma sensível* é lapidar sob este aspecto.

²³⁸ Lefort, Claude. Op. cit. pp. 249-250.

²³⁹ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 29.

²⁴⁰ Idem, ibidem, p.29.

Nesta cena, o estilo de época prestigioso (luís-quinze) nada mais representa do que um entulho da história que permanece vivo no mundo das formas estéticas. Uma verdadeira fantasmagoria da sensibilidade burguesa arrivista, que choca ainda mais porque está totalmente deslocada de seu tempo, num país (Brasil) no qual a sua referencialidade é arbitrária.

A estas formas complexas de manifestação estética e social associam-se modelos subjetivos e afetivos marcadamente românticos e sentimentais, que ainda regem nossa sensibilidade particular. Segundo Adorno:

Nenhuma crítica ao progresso é legítima, nem quando se trata de uma crítica dirigida ao momento reacionário do progresso em meio a uma falta geral de liberdade e repele inexoravelmente todo abuso que possa ser feito a serviço dos poderes constituídos. *O retorno positivo do que já caiu em decadência revela-se mais radicalmente ligado às tendências destruidoras da época do que aquilo que recebe o estigma de “destruidor”.* A ordem que se proclama a si mesma nada mais é do que o véu que encobre o caos.²⁴¹ (Grifo meu).

O momento regressivo do progresso burguês fortemente associado à reposição de práticas estéticas rotinizadas pela tradição se dá no âmbito de um contexto socialmente avançado e apresenta uma dimensão problemática. Ou seja: o academicismo e o neoclassicismo, de que as próprias vanguardas se ressentiram após um primeiro momento de ruptura, constituem um problema chave de toda a estética moderna. Como dimensionar estes impasses, num contexto socialmente periférico como o brasileiro?

No conto FP há uma cena paralela àquela que se encontra no final de VP, pois em ambas a “educação sentimental” associa-se à cultura clássica (... *uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha...*). Juca, num momento importante de sua relação com Frederico, está lendo um livro proibido. Veja-se o desdobramento deste detalhe:

No ginásio a nossa vida era uma só. Frederico Paciência me ensinava, me assoprava respostas nos momentos de aperto, jurando depois com riso que era a última vez. *A permanência dele em mim implicava aliás um tal ou qual esforço de minha parte para estudar*, naquele regime

de estudo abortivo que, sem eu ainda atinar que era errado, me revoltava. Um dia ele me surpreendeu lendo um livro. Fiquei horrorizado mas imediatamente uma espécie de *curiosidade perversa*, que eu disfarçava com aquela intenção falsa e jamais posta em prática de acabar com “aquela amizade besta”, me fez não negar o que lia. Era uma “*História da Prostituição na Antigüidade*”, dessas *edições clandestinas* portuguesas que havia muito naquela época.²⁴² (Grifos meus)

Logo em seguida, no largo da Sé, Frederico, constrangido, pede a Juca o livro emprestado: ginásio e pornografia; catedral e antigüidade; amizade e amor; ingenuidade e perversidade são indissociáveis neste momento. No espaço aberto da cidade a livre expressão do desejo é incontrolável: o fetiche da mercadoria (“*prostituição*” e “*edições clandestinas*”) brilha à luz do sol e à sombra da catedral.

Levando-se em conta os enormes riscos da leitura “alegórica”, a fusão da experiência individual com a experiência coletiva, materializada na fusão do espaço público com o privado, talvez permita explorar outras relações de sentido.

As várias figuras femininas existentes em *A Educação Sentimental* (Mme Arnoux, Mme Dambreuse, Rosanete) não poderiam ser vistas como variações alegóricas da própria França? Pátria prostituída pelo poder materializado nas figuras masculinas, em especial Arnoux e Frédéric? Neste sentido, na composição do nome das duas figuras femininas centrais - Mme Marie Arnoux e Rose-Annette - não se encontrariam ecos da figura de Marianne, que por sua vez é o símbolo da República francesa? Para Dolf Oehler:

Seja dito apenas que a personagem *Marie Arnoux* tende a tornar-se *figura-símbolo da República traída*, assim como Dussardier incorpora o povo revolucionário e Frédéric encarna a juventude pequeno-burguesa cuja impotência política possivelmente também deve ser atribuída a uma impotência psíquica: a impossibilidade de escolha do objeto que integre o fluxo afetivo e sensível, a qual se deve à *não superação da fixação pela figura materna*. A permanente promiscuidade entre fantasias sexuais e revolucionárias – “E no que diz respeito à República tudo daria certo; em suma, ele achava que era o homem mais feliz do mundo e, excedendo-se, enaltecia as qualidades de Rosanette, comparando-as até às de sua mulher. Aquilo era outra coisa! Ninguém poderia imaginar pernas tão belas!” é o que diz , numa passagem especialmente

²⁴¹ Adorno, T.W. Prefácio. In: *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 10.

²⁴² Andrade, Mário de. Op. cit., p. 83.

picante, a respeito do republicano Arnoux -, essa *permanente promiscuidade entre fantasias sexuais e revolucionárias* mostra em que medida esses reformadores do mundo pequeno-burguês sexualizavam a política e como, por conseguinte, experimentavam a realidade conforme sua estrutura psico-social. Após 1850, o Flaubert maduro não extravasa em geral, como afirma Sartre, sua misantropia e seu pessimismo, elevando-se com isso, imaginariamente acima do seu "être-bourgeois"; ao contrário, *seus romances são auto-análises, ensaios de autoterapia*, nos quais procura, escrevendo, livrar-se de *sua neurose de classe*, já que, como na conhecida caricatura de Emma Bovary, expõe e diseca o próprio coração. Assim, numa análise infinita, o escritor Flaubert se emancipa do neurótico Gustave, que conhecemos de Sartre, e lhe empresta uma universalidade, tal como a Emma, Frédéric, Bouvard e Pecouchet. *Conscientemente, pois, liga a própria neurose à neurose geral.*²⁴³ (Grifos meus).

Edmund Wilson caminha nesta direção analítica ao afirmar que:

Os únicos personagens realmente simpáticos em *A Educação Sentimental* são, mais uma vez, os representantes do povo. Rosannette, a amante de Frédéric, é filha de operários pobres das fiações de seda, que a venderam aos quinze anos a um burguês idoso. Sua ligação com Frédéric é um símbolo de união desastrosamente fugaz entre o proletariado e a burguesia, acerca da qual Marx escreve em *O 18 Brumário*. Após o esmagamento da insurreição operária, durante as jornadas de junho de 1848, Rosannette dá à luz uma criança doentia que morre enquanto Frédéric inicia um caso amoroso com a insípida esposa do banqueiro. Acredita Frédéric que Mme Dambreuse lhe pode favorecer os interesses. E o socialismo burguês recebe um tratamento bem marxista (...) no personagem Sénécal, que se torna desprezível por sua insistência no comunismo e no bem-estar das massas, pelas quais está pronto a morrer até a última barricada. Quando, porém, consegue um emprego de capataz numa cerâmica²⁴⁴, Sénécal se revela um inexorável tiranete; e quando começa a parecer, após a supressão dos motins de junho, que a reação triunfará na certa, ele logo se convence, como nossos fascistas de hoje, de que a forte centralização do governo se constitui por si só numa espécie de comunismo e de que a autoridade é em si uma coisa boa.²⁴⁵

Impressionante é a descrição feita por Wilson de Dussardier, outra personagem importante da *A Educação Sentimental*. Muitos dos dilemas do 35 estão presentes aqui:

²⁴³ Olher, Dolf. *Art Névrose*, op. cit., p.103.

²⁴⁴ Diga-se de passagem, que esta cerâmica pertencia a Arnoux, e que Sénécal fora indicado por Frédéric.

(...) o amanuense Dussardier, um grandalhão obtuso que é uma das poucas personagens honestas no livro. Quando o vemos pela primeira vez, *ele acaba de derrubar um policial, a socos, durante uma rixa política de rua*. Mais tarde, quando a Guarda Nacional, da qual Dussardier é membro, volta-se contra o proletariado no interesse da lei e da ordem, ele cai sobre os insurgentes do alto de uma barricada, e leva ao mesmo tempo um tiro na perna, tornando-se com isso o grande herói da burguesia. Mas o próprio Dussardier sente-se infeliz. O rapaz que ele havia abatido enrolara-se na bandeira tricolor e gritara para a Guarda Nacional: "Vocês vão disparar contra seus irmãos?". Dussardier não está totalmente convencido de que não deveria estar do outro lado. Sua última aparição, no clímax da história, é verdadeiramente um clímax: *ele surge num motim proletário de rua que está sendo dispersado pela cavalaria e pela polícia*. Dussardier se recusa a avançar, gritando "Vive la République!"; e Frédéric chega a tempo de vê-lo ser morto por um policial. E reconhece então esse policial: é o socialista Sénécal.²⁴⁶ (Grifos meus).

Entretanto, como já foi assinalado anteriormente, enquanto em Dussardier o enfrentamento de classe é verdadeiro e autêntico, no 35 não passa de uma fantasia compensatória da própria impotência. Então, seria pertinente perguntar o quanto de Napoleão III²⁴⁷ há no sangue de Arnoux e Frédéric? E o quanto de Vargas, no de Juca?

Finalmente, Edmund Wilson faz uma sùmula sobre *A Educação Sentimental*, que espelha algumas questões também abordadas em *Contos Novos*:

O comentário de Marx acerca de seu tempo foi o *Manifesto comunista*. Qual é o tema principal do grande romance de Flaubert? Frédéric Moreau, o herói de *A Educação Sentimental*, é um jovem sensível, inteligente e de certa renda; não tem contudo, firmeza de propósitos nem é capaz de nenhuma integridade emotiva. Torna-se tão sem objetivo, tão sem vontade própria nos seus envolvimentos amorosos com diferentes tipos de mulheres que não consegue chegar a nada

²⁴⁵ Wilson, Edmund. Op. cit., pp. 272-273.

²⁴⁶ Idem, ibidem, p. 273.

²⁴⁷ A esse respeito John Gledson, ao analisar *Quincas Borba*, diz: "Por que Machado escolheu Napoleão III como foco da loucura de Rubião? Esta pergunta - feita pelos críticos de maneira extraordinariamente pouco freqüente - tem uma resposta óbvia: porque sua queda, em 1870, coincide com a queda de Rubião. Esta é uma verdade inegável, mas o caso resume-se a isto? Na verdade, a queda de Rubião não coincide exatamente com a de Napoleão, mas se arrasta durante um ano, desde antes da derrota em Sedan (4 de Setembro de 1870) até depois da aprovação da Lei do Ventre Livre (28 de setembro de 1871). Podemos começar a perceber que as exigências políticas são mais brasileiras que européias, e que Machado está traçando um paralelo entre a queda do último Império da Europa e uma crise fundamental no último Império da América." (Op. cit. p. 94).

com nenhuma delas: frustram-se mutuamente até, no fim, ele se ver sem coisa alguma. No começo, ele se apaixona perdidamente pela virtuosa esposa de uma espécie de caixeiro-viajante sem gabarito, que está metido em empresas comerciais mais ou menos suspeitas; porém, devido à timidez dele e à virtude dela, ele não chega a nada com ela - muito embora ela também o ame - e a acaba deixando nas mãos do caixeiro-viajante. Flaubert nos torna claro, todavia, que no fundo *Frédéric e o marido vulgar representam a mesma coisa*: o primeiro é apenas o lado mais refinado e mais incompetente da mediocridade da classe média, da qual o outro é o mais vistoso e ativo.

Também nos outros personagens, os representantes do jornalismo, da arte, do teatro e das várias facções políticas da época, e nos remanescentes da antiga nobreza, Frédéric descobre a mesma vulgaridade e falta de princípios que se revelam gradualmente nele próprio - as mesmas qualidades que tornam tão odioso o banqueiro monsieur Dambreuse, representante da classe rica e poderosa. Monsieur Dambreuse está sempre pronto a marear suas velas por qualquer partido político, monarquista ou republicano que pareça ter possibilidade êxito.²⁴⁸ (Grifo meu).

Imagine-se agora toda esta complexidade social e política transposta para a periferia do capitalismo, ou seja, para a realidade brasileira e suas heranças patriarcais, e ter-se-á a dimensão da complexidade formal e estética que existe em *Contos Novos*.

Na mesma medida em que alguns personagens são alegóricos em Flaubert, em Mário de Andrade encontra-se algo aproximado, como já foi apontado no jogo numérico existente no conto PM, ou no conto P, cujo personagem principal - Joaquim Prestes - apresenta a inicial e o sobrenome de Júlio Prestes, denominação da estação ferroviária que fica nas imediações da rua do Triunfo, onde mora a insólita figura que é o personagem central de "Nelson".

A propósito, talvez o nome Nelson seja uma citação do Almirante que derrotou o tio de Napoleão III. No conto, o protagonista associado a ele é inimigo de Vargas, e contra ele trava uma luta pela sobrevivência. Lembre-se que, segundo uma das versões sobre sua mutilação física, ela seria fruto de uma luta travada num rio com um agente da repressão do regime varguista chamado justamente Faustino.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 271-272. A relação existente entre Frédéric e M. Arnoux apontada por E. Wilson não apresenta os mesmos elementos marcantes que caracterizam as relações de Juca com a figura paterna?

Enfim, Ema Bovary é seduzida por Rodolfo numa das salas da prefeitura de Yonville, diante do busto do monarca, e se encontra com Léon na catedral de Ruão. Frédéric “completa” sua formação na garçonnière da Rue Tronchet, atrás da Madeleine. Juca tenta seduzir Frederico Paciência, nas proximidades da Sé, usando um livro sobre a “História da Prostituição na Antigüidade” e vê Maria pela última vez na “... saletinha da esquerda, uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro”²⁴⁹. E todos foram “muito infelizes”²⁵⁰. Enquanto isso Prestes Maia sonha com a sua “Étoile”.

A crítica não se cansa, no caso de Flaubert, de procurar as determinações biográficas e históricas de *A Educação Sentimental*. E, como se procurou demonstrar, parece também que muitos das personagens de *Contos Novos* formalizam literariamente conflitos do próprio autor e de parcela importante de sua geração, que viu as grandes esperanças da década de 1920 naufragarem num regime autoritário baseado num projeto de modernização conservadora, que até hoje marca os destinos do país.

Todos os aspectos levantados anteriormente parecem confirmar que Mário de Andrade tinha uma consciência aguda dos impasses impostos pela modernidade burguesa, tanto na esfera nacional quanto em âmbito internacional. Além disso, era capaz de reconhecer um “continuum” histórico entre a experiência burguesa oitocentista e a do século XX, as quais – apesar das diferenças e especificidades de cada momento – em muito se aproximam, uma vez que a matriz social que as gerou e sustenta não foi ainda superada. Ou seja, a modernidade burguesa permanece determinando os limites da autonomia do sujeito moderno, mesmo em solo periférico.

Assim, o diálogo entre práticas e processos literários oitocentistas e modernistas funciona como um elemento de reflexão sobre os impasses a que se refere, exprimindo a consciência de que retomar a tradição é procedimento

²⁴⁹ Andrade, Mário de. Op. cit., p. 29.

²⁵⁰ Alguns dos contos de *Belazarte* são terminados com este bordão, que soa como um acorde final.

fundamental de superá-la. Do idílio só restam os fragmentos. Verdadeiramente “os massacres de uns são o complemento exato da felicidade de outros.”²⁵¹.

²⁵¹ Oehler, Dolf. Op. cit., p. 341.

Considerações finais

A análise de *Contos Novos* propicia algumas considerações conclusivas.

Um dos prováveis motivos pelos quais Mário de Andrade empregou um tempo relativamente longo na elaboração da obra se encontra no fato de que ele estava preocupado com a busca de novos procedimentos de formalização literária de dados de sua experiência subjetiva e histórica imediata. Isto equivale a dizer que ele estava escrevendo em “tempo real”, consciente da academicização e rotinização das soluções do primeiro modernismo na década de 1930.

Entre as possibilidades expressivas de que lançou mão, Mário privilegiou a justaposição de fragmentos aparentemente autônomos, os quais, na verdade compõem um “continuum” narrativo que se articula entre os pólos da primeira e da terceira pessoa e oscila entre o registro das contradições individuais e coletivas. Esta estrutura representa uma solução nova tanto perante a convenção literária do conto quanto diante da tradição do romance de formação.

Faz parte desta solução a elaboração musical, em que se percebe o emprego de procedimentos de extração popular e folclórica brasileira (“tirar o canto novo”) e também universais (a suíte e a variação, o nivelamento e o desnivelamento).

Além disso, consciente da especificidade do discurso literário, o escritor produz a obra a partir de um complexo diálogo com elementos da própria tradição literária brasileira e européia, em especial os modelos românticos (Álvares de Azevedo e Castro Alves) e realistas (Machado de Assis e Raul Pompéia).

É perceptível, sobretudo, a absorção do modelo flaubertiano: *A Educação Sentimental*. Isto permite afirmar que, de maneira anacrônica ou não, Mário de Andrade percebeu semelhanças entre os impasses existenciais e políticos de sua geração e os da geração de Flaubert, o que equivale a dizer, entre a Paris de Luís Napoleão e do Barão Haussmann e a São de Paulo de Vargas, do Estado Novo e de Prestes Maia. Ou seja, os problemas da modernidade se estendem no tempo e no espaço.

Por meio da utilização de tal modelo, fica claro que a educação sentimental do homem moderno – francês ou brasileiro, parisiense ou paulista, levadas em consideração as especificidades históricas – é inseparável de sua educação política, redundando ambas inevitavelmente em fracasso e frustração²⁵².

A complexidade estrutural da obra dá uma medida do avanço e consciência literária de Mário de Andrade diante de muitos de seus contemporâneos. *Contos Novos* é um dos exemplos indiscutíveis da densidade de sua trajetória pessoal e literária. É surpreendente sua capacidade de elaborar no calor da hora as enormes contradições de seu tempo.

Para ele, a psicanálise e o marxismo eram instrumentos poderosos de análise e de compreensão dos impasses humanos e sociais, sendo que o projeto de fusão da leitura freudiana e da marxista é avançadíssimo para a época. Enfim, sua aguda percepção dos conflitos que permeiam a experiência individual e coletiva do homem moderno o torna afinado com o que de melhor se fez em outras tradições literárias.

Mário de Andrade conseguiu superar e levar adiante as heranças mais fecundas do primeiro modernismo, mantendo vivo o “ethos” das vanguardas do início do século XX, sem ser um servo inútil de procedimentos já desvitalizados de suas funções estéticas e históricas. Esta sintonia com o tempo e com as necessidades presentes lhe permite trafegar da vida à literatura, e da literatura à vida, o que dá a sua obra uma dimensão pessoal, histórica e estética inigualáveis.

Então, mesmo sendo perceptíveis em *Contos Novos* “imperfeições” de fatura, a obra permanece como uma das melhores e mais ambiciosas produções do nosso modernismo. E alguns de seus contos, como “Primeiro de Maio” e “Peru de Natal”, já pertencem à galeria dos textos indispensáveis para a compreensão da nossa produção literária no século XX.

²⁵²Aqui valeria a pena citar o fecho do ensaio de W. Benjamin sobre a Paris do II Império: “Num trecho famoso, Baudelaire, com o coração leve, se despede ‘deste mundo onde o sonho e a ação vivem a sós’. Seu sonho não estava tão só como lhe parecia, a ação de Blanqui foi irmã do sonho de Baudelaire. Ambos se entrelaçam: são as mãos entrelaçadas sobre uma pedra debaixo da qual Napoleão III enterrara as esperanças dos combatentes de Junho.” (Op. cit. p. 98).

Anexo 1

Em algumas passagens das cartas destinadas a Carlos Drummond de Andrade, Mário comenta suas complexas relações com a figura paterna e, principalmente, suas reações à morte repentina do próprio pai:

O mais engraçado é que sem querer você me deu a solução dum problema que tem preocupado toda a minha vida. Eu nunca tinha percebido bem o caráter psicológico de meu pai em relação a mim. Quando principiava a matutar nisso vinha um mistério grande escurecer meu julgamento e eu não decidia por nada. Acontecia que acabava sempre com não sei se posso falar ingratidão porém com toda severidade e franqueza julgando mal dele. Agora você falou do seu que tinha uma 'condescendência disfarçada em segura'. É isso mesmo, foi também o que o meu teve para comigo. Como é bom a gente resolver um caso destes, fica num sossego bruto nem que a coisa seja ruim. (Op. cit. p. 72).

Na nota número 2 desta mesma carta Drummond acrescenta:

Sobre Carlos Augusto de Andrade, pai de MA, v. o poema XXIV de Losango Cáqui e a carta a Sérgio Milliet, em PD/ MA, 319-321. Assim se refere à morte do pai: "Sofri muito. As condições não serão talvez muito idênticas, sei que seu pai já vinha doente desde muito e preparando vocês para esta morte. O meu, foi de repente, num carnaval. Adoeceu no barbeiro, em plena força do homem, nós ignorantes de que ele sofria do coração. Veio para casa entre melhoras e pioras e na terceira ou quarta noite, justo quando fomos dormir sossegados pelo médico, uma grande paz, não havia perigo algum. Lá pelas três horas fomos todos chamados, meu pai agonizava, sufocado, nos olhou com os olhos abertíssimos de desespero e foi sossegando. Num quarto de hora morreu.

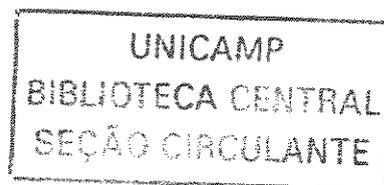
Sofri horrivelmente. Hoje imagino que havia bastante egoísmo naquele sofrimento, porque embora já trabalhasse e ganhasse regularmente, ainda vivia na sombra de meu pai, covardemente ou preguiçosamente (é o mesmo...) aceitando mesada. Tive a perfeita sensação do desamparo, de me perder infantilmente na bruta multidão. Se, de fato, pelo que me lembro, era o corpo dele que eu chorei vendo morto, não sei até que ponto era a inatividade, a improdutividade não mais protetora desse corpo morto que me fazia chorar e ficar, como fiquei, meio abobalhado. Me lembro muito bem que desde a madrugada da vigília ao morto me entreguei completamente, já sem sequer chorar, incapaz de um gesto qualquer. Pegaram em mim, me vestiram, me puseram no automóvel, me conduziram pelo braço, inquietei a todos, *tomando um papel principal quase tão importante na cerimônia como o do morto.*

Tudo isso me faz pensar num egoísmo qualquer, recôndito, porque sempre soube estimar meu pai muito lucidamente sem muitos amores. Ele mesmo aliás soubera criar entre nós e ele um sentimento muito profundo, sempre nobre, mas sem demonstrações físicas de amor. E mesmo sem muito amor. Resta, decerto, *do operário que ele foi no início da vida*, pois que não era coisa raciocinada nem comentada, mas espontânea. Havia entre nós uma enorme estima. De mim para ele, isto é. Ele não podia me estimar muito não, pois eu não era nada, e na família era considerado *um perdido*. Isto entre três manos exemplares, imagine o contraste que fazia." V. ainda, neste volume, Carta VII: "... as dores que me fazem cultivar a memória de meu pai." (Op. cit. p.76)".

Na carta XXVIII, Mário retoma a reflexão sobre a morte do pai:

Faz seguramente uns dois anos ou mais que não sei mais como é o túmulo de meu pai. A imagem dele rarissimamente poisa na minha vida e quando poisa eu a analiso com uma certeza tão fria, eu a realizo com uma tal realidade crítica que até meu próprio irmão com quem já algumas vezes conversei sobre o pai (e que é um desabusado pela filosofia) tenho amedrontado. Não poderei especificar todas as razões secretas que me levam a realizar assim ua (sic.) imagem tão desamada de meu pai não porque não tenha coragem bastante pra fazer isso porém porque reconheço que devo ter razões que são secretas até pra mim. O certo é que a imagem dele me foge, muito raro me comove, e apesar de no sentido comum da palavra eu seja um homem do qual se diria que não amou o pai, é incontestável que o amei e amo ainda de sincero amor. Ia escrevendo "legítimo amor" porém não tive coragem. Não tive porque uma coisa ser legítima tem logicamente de ser justa e muitos dos atos que tenho praticado na minha vida são injustos pra com o sentimento de nobreza pessoal que meu pai teve e eu nem sempre tenho. Talvez aqui esteja uma das razões secretas que me levam a praticar assim com os meus mortos, meu pai Carlos e meu irmão Renato... Sem nenhum exagero, pois reconheço friamente os defeitos deles, e sem fazer deles nenhum ideal, o certo é que ambos foram bonitos por demais pra que postos ao lado de mim eu suporte o confronto... Não si não... Isso não deve ser razão secreta, me conheço e me analiso tão friamente!... Tenho uma tão fria consciência do que sou e do que faço!... Às vezes até desejo ser até um pouco mais desconhecido de mim... Porém já não é mais possível e devo essa amargura ao Modernismo, palavra, que me tornou um regelado um conscientíssimo raciocinador e calculador. (Op. cit. p. 110).

Na carta LVIII, há uma comparação entre a figura paterna e a figura materna:



Senti não saber a tempo da morte de seu pai pra lhe enviar umas linhas afetuosas. Às vezes até é bom a gente não saber dessas ocasiões dos amigos, porque a gente sente, fica chocado, sofre pelo amigo, mas não sabe, eu não sei o que falar. *Tudo parece tão literatura nessas ocasiões!* Mas também saber depois é desagradável, a gente tem a impressão de que foi roubado dum de seus deveres e duma das suas intensidades de vida, até parece egoísmo... Em mim pode ser também egoísmo de que não me dou conta bem, mas nem por isso o sentimento deixa de ser real. As suas reflexões sobre seu pai, me levam também prá incapacidade de sofrer meu pai, que sinto em mim. Não sei se é esse o *“grande caso freudiano felizmente meio resolvido pelo tempo”* de que você fala na sua carta, mas eu, filho macho, está claro derramei lágrimas na morte de meu pai, mas logo principiei meio incapaz de o chorar em memória, meio insensível, ou melhor: por demais clarividente, vendo ele agir, sem querer, o julgando. A felicidade é que tenho minhas razões verdadeiras pra absolver meu pai, orgulhar-me da memória dele, tê-lo por muitas partes como exemplo que eu deveria seguir; mas é o simples fenômeno de o poder julgar que vale mais, que destina uma certa desafetividade entre mim e ele. Minha mãe, se ela morrer, não poderei julgá-la, embora atualmente e pra ela lhe critique alguns atos. Ficaré nessas sínteses apaixonadas turbilhonantes, em que o pensamento, a consciência se escurece por a memória despertar logo os afetos os mais violentos, as amarguras mais prementes e dominadoras, é amor. Minha mãe será pra mim só amor. Ao passo que meu pai eu o vejo muito como transeunte, tenho alguma gratidão, algum despeito, bastante saudade fria, uma certa desilusão de o calcular tão além dos meus afetos. Dura realidade. (Op. cit. p. 169).

E, finalmente, na nota número 1 dessa carta se esclarece mais ainda a natureza complexa das relações de Mário de Andrade com a figura paterna:

Em Nota 2 à carta XVII deste livro, p.76, reproduz-se trecho de carta de MA a Sérgio Milliet, em 9.V.1939, comentando a morte de seu pai, Carlos Augusto de Andrade. Lê-se ainda nessa carta: “Logo me reergui de novo. Não é como meu irmão que morreu e cuja morte até hoje me faz sofrer. Meu pai, menos de uma semana depois da morte, fui a uma conferência do 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 silenciosamente, sem dar mostras de sofrer o que eu fiz. Fui. Raciocinei forte que não era festa – festa, de fato não teria ainda gosto de ir – era continuação de estudos e fui. Meu pai já estava arquivado numa memória clara, sem ressentimentos, cheia de imensa gratidão, não, imensa estima pelo homem verdadeiro que ele foi. Mas era preciso guardar o pierrô. Quer dizer: quando meu pai ficou doente, eu estava me preparando pra ir num grande baile de carnaval. Minha tia me dera um cetim verde-alface sublime e caríssimo. Eu mesmo desenhei um pierrô miraculoso. Estava já passadinho, num manequim, no meu quarto. Com o doente não fui ao baile nem pensei nisso, está claro. Depois veio a azáfama de

preparar o luto, minha mãe não entrou no meu quarto vários dias, a criada fazia só a limpeza, e o pierrô foi ficando ali, espetado no manequim. Quem me repôs num ritmo natural de vida foi o Alfredo Pujol. 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, chamando a atenção de todos no baile do Clube XV em Santos. (PD/ MA, 320/1).”

Seria interessante especular sobre a possível relação existente entre este dado biográfico (a fantasia de Pierrô) e a presença do Arlequim na poética do autor. Quanto há de melancolia e júbilo em versos como “São Paulo! Comoção de minha vida... Arlequinall!...”? 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 pedidos em favor de ambos:

Nunca pedi pra mim. Só duas vezes pedi pra outros e ambas pra amigos íntimos: pedi uma vez pelo Di Cavalcanti pra Dona Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado e pedi outra vez mais recente pelo Camargo Gaurneri 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 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 pedido²⁵³ Quando meu mano se formou em Direito, com 20 anos exatos, a carinha linda que tinha (eu então com 16 anos) meu pai pediu a um advogado célebre aqui, que aqui fizera o princípio de vida exclusivamente ajudado por meu avô que até a casaca lhe emprestara, um lugarzinho no escritório pra 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 desfiasse o caso todo na mesa de jantar, prá nós ouvirmos. “Vocês nunca me peçam nada pra ninguém”. “Morram mas não me peçam” etc. Essa idéia que na minha imaginação, no meu corpo, na minha inexperiência que naqueles tempos os rapazolas ainda tinham, me marcou com ferro, com um ferimento ardente que jamais consegui acabar. Ainda sem exagero, juro a vocês que ainda hoje, essa recordação, recordação não: essa presença constante da frase e caso me queima, me envergonha, me espezinha, me dói insuportavelmente. (MA/ MM, 31)

²⁵³Esta descrição do caráter multifacetado do pai não lembraria: “Eu sou trezentos, trezentos-e-cinqüenta...”.

Ver, ainda, o poema “A escrivainha”, em *Losango Cáqui* (OC, II, 119):

Meu pai com seu nariz judeu...
 Eu vivia quase sem ruído.
 Dumas Terrail Zola escondidos,
 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 escrivainha
 De meu pai. Que grandeza estranha
 Pôs esse gesto em minha mão?...
 Não sei.”

(Op. cit. pp.170/172). (Grifos meus)

ANEXO 2

Apesar de todos os riscos de aproximação entre o dado biográfico e o literário, não se pode deixar de anotar algumas coincidências, algumas recorrências temáticas e existenciais presentes nos textos de Mário de Andrade envolvendo suas experiências amorosas, por exemplo, Juca, ao final de “Vestida de Preto”, diz: *Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grande condensação interior.* Já no segmento V do poema “Girassol da Madrugada” (dedicado a R. G.), que pertence ao *Livro Azul* o eu-lírico confessa:

Tive quatro amores eternos...
 O primeiro era moça donzela,
 O segundo... eclipse, boi que fala, cataclismo,
 O terceiro era rica senhora,
 O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus
 [cuidados

E a complicação culmina nos comentários de Diléa Zanotto Manfio sobre as dedicatórias dos poemas de Mário de Andrade. Segundo ela: *R. G. seria o quarto amor eterno de Mário.*

Numa carta destinada a Carlos Drummond, Mário faz referência explícita a esta particularidade de sua vida sentimental, ao comentar um ciclo de poemas que por aquela época ele estava escrevendo: *Ando construindo um livro que deve sair engraçadinho, me parece. Talvez se chame Livro de Amor. Prosa e verso de mistura, uma espécie de Vita Nuova.*” (Op. cit. p. 60). Numa extensa nota o poeta mineiro esclarece o caso:

Vita Nuova: obra de Dante Alighieri. Sonetos e Canções, entremeados de textos em prosa e relacionados com seu amor a Beatriz Portinari. MA não levou a termo o projeto de sua *Vita Nuova*, sobre o qual escreveu a Manuel Bandeira, sem data: “Tirei o ‘Ciclo da Maria’ do *Clã*. Vou fazer dele um livro no gênero da *Vita Nuova. Prosa e verso de mistura*, enfim contando as aperturas que passei com a tal Maria. Sem intenção nenhuma de Dante. Os capítulos serão Carta I, Carta II, etc. sem no entanto as frases protocolares do gênero epistolar. Prosa muito calma e bem pensada contrastando com os poemas que são como você sabe. A prosa explica minhas

vicissitudes psicológicas e os poemas que vêm no meio dela porém com seus títulos e portanto formando como na *Vita Nuova uma continuidade descontínua*. Estou entusiasmado e escrevi ontem a Carta I. Ainda não reli, não sei se está boa.” (...) “Sobre o caso de amor que motivou estes poemas, escreve Rubens Borba Moraes: ‘Apaixonava-se platonicamente com a maior facilidade. Muitos de seus versos de amor são frutos dessas paixões sem maiores conseqüências. Eram amores de poeta, paixões líricas e puras como a de Petrarca. Tarsila do Amaral, antes de casar-se com Oswald de Andrade, inspirou-lhe muitos poemas. Dona Maria Carolina, filha de Dona Olívia Guedes Penteado, inspirou-lhe outra série de poemas. Quase todos os versos publicados com o título de ‘Tempo de Maria’ no volume *Poesias*, provêm desse amor platônico. Uma noite em casa de Tarsila, Dona Olívia pediu-lhe que dissesse um de seus últimos poemas. Mário recitou:

Passa pura neste mundo,
Sendo chique e sendo rica,
Tem marido, quatro filhos,
Sabe rir, sabe gozar,
O nome dela é Maria.

À medida que recitava, íamos ficando frios. Foi um alívio quando acabou. Não era para menos, pois o nome dela era Maria mesmo, e estava presente com o marido! Tanta simplicidade nos deixou perplexos. Porém, Maria e o marido - este fora poeta - tinham superioridade e inteligência bastante para compreender e fingir que nada tinham percebido.” (Op. cit., pp. 60-61).

Na insistência da citação de Dante salta aos olhos o processo de estetização da própria vida que é uma via de mão dupla, pois permite a incorporação ficcional do dado biográfico. Ao que parece este procedimento interessava a Mário de Andrade.

É possível reconhecer traços do protagonista de “Nelson” neste depoimento pessoal do autor, que se encontra numa carta destinada a Rubens Borba de Moraes, cujo trecho é transcrito por Carlos Drummond de Andrade no segundo apêndice de *A lição do Amigo: Uma depressão nervosa total..., uma angústia pavorosa que me fecha as entranhas dia e noite e me impede de respirar, com mania de perseguição que me faz desconfiar de indivíduos que sentam ao meu lado no bonde, enfim e literalmente: Crise*. (Op. cit. p. 276.). Ou neste trecho de outra carta: *Ontem de-noite quando ia deitar, depois de andar sozinho pelas ruas perto de três horas, cheguei a ficar com lágrimas nos olhos, de desespero*. (Op.

cit. p.223). Ou: *Porque na fuga pelas ruas me surgiam correções...* (Op. cit. p. 224). Na carta LVI encontra-se também uma passagem na qual Mário fala da permanente tensão da família com a prisão – por motivos políticos - de seu irmão:

Na minha gente também a mistura era das mais aflitivas porque afinal passáramos a miséria de descanso durante toda a Revolução, com um irmão meu preso, todos seguidos na rua por secretas e não podendo parar um caminhão na nossa porta sem que 'por ordem do Dr. Laudelino' não tivéssemos de contar o que vinha no caminhão, donde vinha e o diabo." (op. Cit. P. 161.).

Telê Porto Ancona Lopez registra este aspecto do processo criativo do escritor:

A ficção de Mário de Andrade – que tem como uma de suas características a recriação de dados biográficos - resgatará este período santista dos pais e do irmão, fundindo-o à retomada de episódios e sentimentos por parte do narrador do conto 'Tempo da Camisolinha' (1939-1943). Além disso, a maior parte das personagens femininas se chamará Maria e, das masculinas, Carlos." (op. cit. p.22). Como se sabe, a mãe de Mário se chamava Maria e o pai, Carlos.

BIBLIOGRAFIA

Obras do autor:

Andrade, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *Contos Novos*. São Paulo, Editora Itatiaia Limitada, 1989.

_____. *Contos Novos*. São Paulo, Martins, 1978.

_____. *Macunaíma*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Macunaíma*. Paris/ Brasília, Archives, 1988.

_____. *Os Contos de Belazarte*. São Paulo/ Martins; Brasília/ INL, 1972.

_____. *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1960.

_____. *Poesias Completas*. Belo Horizonte/ Itatiaia; São Paulo/ Edusp, 1972.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Itatiaia, s/d.

_____. *Contos e contistas*. In: *O Empalhador de Passarinhos*. São Paulo, Martins, 1972.

_____. *Quatro Pessoas*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.

_____. e Alvarenga, Oneyda. *Cartas/ Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

_____. *Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.

Textos literários consultados:

Alves, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.

Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio, Aguilar, 1992.

Anjos, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1971.

Assis, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

Azevedo, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

- Azevedo, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo, Ateliê, 1999.
- Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1865.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, S. A., 1980.
- Camões, Luís de. *Líricas*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1981.
- Flaubert, Gustave. *L'Éducation Sentimentale*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1991.
- Flaubert, Gustave. *A Educação Sentimental*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. *Madame Bovary*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1991.
- _____. *Madame Bovary*. São Paulo, Abril, 1979.
- Goethe, J. W. *Fausto*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1953.
- _____. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Lisboa, Relógio d' Água, 1998.
- Lispector, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio, José Olympio, 1978.
- Macedo, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo, Ática, 2001.
- Pompéia, Raul. *O Ateneu*. São Paulo, Ateliê, 1999.
- Poe, E. A. *Ficção completa, Poesia e Ensaios*. Rio, Aguilar, 1987.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. London, Oxford, 1957.
- Tchekhov, A. P. *A Dama do Cachorrinho e outros contos*. São Paulo, Editora 34, 1999.

Sobre o conto:

- Angelides, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo, Edusp, 1995.
- Benjamin, Walter. O Narrador. In: *Obras Escolhidas* (vol. 1). São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Cavalheiro, Edgar. Introdução. In: *Maravilhas do conto universal*. São Paulo, Cultrix, 1958.
- Cortázar, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

- _____. Do Conto Breve e Seus Arredores. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- Gotlib, Nádia Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1987.
- Luzia, Maria de. *O que é conto*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Lima, Herman. *O Conto*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- Moisés, Massaud. O conto. In: *A criação literária*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- Pidal, Ramón Menéndez. *Antología de Cuentos de la Literatura Universal*. Barcelona, Labor, 1953.
- Poe, E. A. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio, Aguillar, 1987.
- Sobrinho, Barbosa Lima. Introdução. In: *Os precursores do conto no Brasil*. Rio/ São Paulo/Bahia, Civilização Brasileira, 1960.

Geral:

- Adorno, T. W. Aquellos Años Veinte. In: *Intervenciones*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: *OS Pensadores*. São Paulo, Abril, 1983.
- Ancona Lopez, Telê Porto. Uma difícil conjunção. In: *Amar, Verbo Intransitivo*. São Paulo, Edusp/ Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- Anderson, Perry. Modernidade e Revolução. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 14, fev. 1996. p. 2-15.
- Andrade, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- Arrigucci Júnior, Davi. O mundo misturado: romance experiência em Guimarães Rosa. In: *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, 3 v.
- Bakhtin, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Unesp/ Hucitec, 1998.

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. Crise do romance. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo, Cultrix, 1986.
- Bordieu, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Bürger, Peter. O problema da autonomia da arte na sociedade burguesa. In: *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.
- Bosi, Alfredo. "O Movimento Modernista" de Mário de Andrade. In: *Colóquio/ Letras* (n. 12, mar.). Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1972.
- Candido, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- _____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A Educação pela Noite*. São Paulo, Ática, 1987.
- _____. Um esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- _____. Lembrança de Mário de Andrade. In: *O Observador Literário*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s.d.
- Carpeaux, Otto Maria. Ulisses. In: *Ensaíes Reunidos (1942-1978)*. Rio, UniverCidade/Topbooks, 1999. pp. 578-591.
- _____. A verdade sobre Édipo. In: *Ensaíes Reunidos (1942-1978)*. Rio, UniverCidade/Topbooks, 1999, pp. 643-648.
- _____. Contos de Tchecov. In: *Ensaíes Reunidos (1942-1978)*. Rio, UniverCidade/Topbooks, 1999, pp. 485-487.
- _____. O acontecimento. In: *Ensaíes Reunidos (1942-1978)*. Rio, UniverCidade/Topbooks, 1999, pp. 799-802.
- Carvalho, Hermínio Belo de. *O canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo: Metal Leve, 1988.
- Castro, Dácio Antônio. *Contos Novos*. São Paulo, Anglo, 1998.
- Chiavenatto, Julio José. *Genocídio Americano: A Guerra do Paraguai*. São Paulo, Brasiliense, 1979.

- Dantas, Luiz. Amar sem aulas práticas. In: *Remates de males*. Campinas, Unicamp, 1987, nº 7, pp. 63-68.
- Facioli, Valentim. Mário de Andrade e a cidade de São Paulo: aspectos. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* (vol. 50, jan. / dez.), São Paulo, 1992.
- Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1986.
- James, Henry. *Gustave Flaubert*. Rio, 7 Letras, 2000.
- Kühl, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998, p. 126.
- Leal, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- Lefort, Claude. Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper. In: *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 247-260.
- Leibowitz, René. *Schoenberg*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- Maas, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo, Editora Unesp, 2000.
- Marx, Karl. O 18 Brumário de Luís Napoleão. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1978.
- Mazzari, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em perspectiva histórica: o Tambor de lata de G. Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- Oehler, Dolf. Um socialista hermético. Sobre a polêmica baudelairiana entre Benjamin e Brecht. In: *Praga, Estudos Marxistas*. São Paulo, Hucitec (n. 5, maio), 1998, pp. 95-111.
- _____. Art Névrose. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 32, mar. 1998. p. 98-110.
- _____. Crítica do consumo puro: Flaubert e os Iluminados de Fontainebleau. In: *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

- Pasta Júnior, José Antônio. O Romance de Rosa. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, (n.55, nov.), 1999, pp. 61-70.
- Paz, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo, Mandarim, 1999.
- Pontieri, Regina Lúcia. Peru versus galinha: aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector. In: *Literatura e Sociedade* (n. 3), São Paulo, USP, 1998.
- Rabelo, Ivone Daré. *A caminho do encontro*. São Paulo, Ateliê, 1998.
- _____. Os bastidores vêm à cena: uma leitura de "O Ladrão" de Mário de Andrade. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* (vol. 50, jan./dez.), São Paulo, 1992.
- Schwarz, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- Souza, Gilda Melo e. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- Toledo, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo, Empresa das Artes, 1996.
- Wilson, Edmund. A política em Flaubert. In: *11 Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- Wisnik, José Miguel. Mário e a Música. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* (vol. 50, jan. /dez.), São Paulo, 1992.
- _____. Obsessão musical molda o escritor. In: *Caderno Especial "Mário"*. São Paulo, Folha (26/09/93), p. 6.
- White, Edmund. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1999.