GABRIELA MATTOS CARDOSO

OS CONTOS DE BELAZARTE: UM NARRADOR E UM PROJETO ESTÉTICO

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA

OS CONTOS DE BELAZARTE: UM NARRADOR E UM PROJETO ESTÉTICO

Mestranda: Gabriela Mattos Cardoso

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

Ao Marlon, que fez tudo o que não é ele ficar pequeno na minha vida.

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento desta dissertação vai para o melhor orientador que alguém poderia querer. O Prof. Antônio Sanseverino, em primeiro lugar, se mostrou disposto a orientar um trabalho que queria discutir um livro desconhecido de um autor não muito estudado na UFRGS. Segundo, porque não só aceitou o desafio como também aceitou reanalisar concepções há muito cristalizadas, estudar com uma aluna um texto difícil e caminhar por conceitos pouco discutidos. Esta dissertação nunca seria possível com outra pessoa. Esse sincero agradecimento vai para um professor maravilhoso, a quem posso chamar de amigo e a quem terei para sempre como inspiração profissional.

Gostaria de agradecer também à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi nela que fiz toda minha formação profissional, desde a graduação à Especialização e agora o Mestrado. Foi aqui que aprendi a ser professora, profissão que tanto me orgulha e que faço com tanto amor. E essa Universidade é feita de pessoas maravilhosas, portanto, gostaria de agradecer também aos meus professores e aos meus colegas. Sem suas leituras atentas, o olhar crítico e a disposição para a discussão, nada teria sentido e valeria a pena. Desses professores e colegas, um obrigada enorme para duas amigas que tiveram participações especiais no texto: a Prof.ª Márcia Ivana de Lima e Silva e a colega Ana Paula da Silva Ribeiro.

À Capes, que surgiu no segundo ano de Mestrado para dar um pouco mais de tranquilidade à escrita e possibilitou que este trabalho realmente fosse concluído. Foi por conta da Capes que tive a oportunidade de dar minhas primeiras aulas para a Graduação, o que foi inesquecível e completamente enriquecedor para a dissertação. Agradeço muito aos colegas e alunos que participaram das discussões propostas por mim em aula, ajudando a confirmar e alterar análises.

Agradeço a minha família, principalmente aos meus pais e a minha irmã Janaina, que enfrentou comigo uma escrita de dissertação, uma venda e uma compra de apartamentos e o início de um novo emprego. Tudo junto. E sobrevivemos.

Nesse novo emprego, conheci uma pessoa maravilhosa que ajudou muito com o *abstract*, com a revisão, com ideias para a conclusão, além de amizade e de atenção em um momento crucial e de muito trabalho. Obrigada, Ísis Aquino.

Quero agradecer muito aos meus amigos de sempre. Sem eles – sem os risos, os estímulos nas horas difíceis, o abraço no desespero – tudo teria sido feito sem o humor necessário. Obrigada: Ananda Vargas Hilgert, Rafael Conter, Raquel Ditz Ribeiro e Fernando Caporal de Moraes. Vocês são os melhores.

Ao Marlon, que não só acompanhou toda a jornada, como também ajudou a escrever o texto, a reler, a dar ideias. Sem ele, uma verdadeira luz inspiradora, nada disso teria acontecido.

“Espero que este livro seja detestado. Isso não prova que ele seja bom, mas me liberta. O maior castigo do artista é ser gostado. Não lhe dá amigos, lhe dá muitos companheiros. Os outros principiam compreendê-lo *excessivamente* e não tem nada que deforme e suje mais uma entidade que a excessiva compreensão dos outros.”

Mário de Andrade (Prefácio Inédito d’*Os Contos de Belazarte*).

RESUMO

Neste trabalho estudamos o livro *Os Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, publicado em 1934. Nosso primeiro passo foi mostrar o descompasso entre o narrador e o que ele narra. Para isso, iniciamos na origem do narrador (primeiro nas histórias de Pedro Malasartes, depois nas *Crônicas de Malazarte*, textos do próprio Mário publicados na revista América Brasileira), baseado na tradição oral de contar histórias. Depois, tornou-se importante trabalhar com a história de São Paulo, intrincada na narrativa. Isso foi possível com o estudo da imigração e da tradição italianas da cidade, bem como da modernização, que aparece com inúmeras incoerências e é forjada, principalmente, no trabalho das pessoas do subúrbio. Analisamos também o conjunto da obra: desde as escritas e reescritas do texto até o mapeamento das mudanças de uma edição para outra. Nosso objetivo foi analisar a intenção de conjunto e de organização dos contos, o posicionamento do narrador, as escolhas narrativas, a organização dos contos, enfim, o que faz do livro um projeto estético. Por último, comparamos o conto "Piá não sofre? Sofre." com outros que seguiam o mesmo tema: o universo infantil. A ideia foi traçar uma linha comparativa entre soluções de representação da infância e de desenvolvimento de narradores de outros contos com a mesma temática de autores como Machado de Assis, Alcântara Machado, Guimarães Rosa e do próprio Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Os Contos de Belazarte – Mário de Andrade – narrador

ABSTRACT

In this dissertation we study the book *Os Contos de Belazarte*, written by Mário de Andrade, published in 1934. Our first step was to show the gap between the narrator himself and what he narrates. Having that in mind, we start at the origin of the narrator (in the first stories of Pedro Malasartes and after that in the chronicles entitled *Crônicas de Malazarte*, Mario's own texts published in the magazine "América Brasileira"), based on the oral tradition of storytelling. Then it became important to explore the history of São Paulo, tangled in the narrative. We did it through the study of Italian immigration and tradition of the city, as well as the modernization which appears with numerous inconsistencies and is primarily forged in the work of the people from the suburbs. We also analyzed the whole work: from the written and rewritten text to mapping the changes from one edition to another. Our aim was to analyze the intention of both the tales' set and organization, the position of the narrator, narrative choices, the organization of the stories, and at last, what makes the book an aesthetic project. Finally, we compare the tale "Piá não sofre? Sofre." with others that had the same theme: the universe of childhood. The idea was to draw a comparative line between solutions to the representation of childhood and the development of other tales' narrators from other texts which had the same theme by authors such as Machado de Assis, Alcântara Machado, Guimarães Rosa and Mário de Andrade.

KEY WORDS: Os Contos de Belazarte – Mário de Andrade – narrator

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. O DISTANCIAMENTO ENTRE MATÉRIA NARRADA E POSIÇÃO DO NARRADOR N'OS CONTOS DE BELAZARTE 17

1.1. BELAZARTE: DO CONTO POPULAR AO CONTO MODERNO 18

1.2. BIPOLARIDADES DO NARRADOR 31

1.3. NOVAS REVELAÇÕES DO NARRADOR-PERSONAGEM 35

2. A HISTÓRIA PAULISTA QUE BELAZARTE CONTOU 40

2.1. QUEM MORA NO SUBÚRBIO? 40

3. O PROJETO LITERÁRIO D'OS CONTOS DE BELAZARTE 53

3.1 DE MALAZARTE A BELAZARTE – DEZ ANOS PARA A OBRA 53

3.2 O EXÉRCITO DE PERSONAGENS ABANDONADOS COM SAUDADE 54

3.3. MONTAGEM DOS CONTOS 66

4. NARRATIVAS INFANTIS: DE MACHADO A GUIMARÃES ROSA 70

4.1 PILAR 70

4.2 GAETANINHO 75

4.3 PAULINO 79

4.4 NHINHINHA 82

4.5 ENTÃO 85

CONSIDERAÇÕES FINAIS 88

REFERÊNCIAS 93

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve origem na disciplina "O conto brasileiro", oferecida pelo professor (e meu orientador) Antônio Sanseverino no primeiro semestre do Mestrado em Literatura Brasileira, em 2012/1. Estudando sobre narrativas curtas, deparei-me com o livro *Os Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade: totalmente desconhecido de mim e da maior parte dos meus colegas. Ao discutirmos os contos, chamava à atenção as inconstâncias do narrador[1] e sua capacidade de esconder-se e revelar-se ao longo das histórias. Além disso, foi extremamente interessante encontrar ali um Mário diferente, voltado ao gênero conto, escritor e reescritor de sua obra, experimentador, mas ancorado na tradição. Principalmente, foi interessante o percurso que fizemos ao traçar os caminhos desse gênero: nossas comparações entre os contistas, as análises das soluções estéticas que cada escritor buscou para consolidar sua obra e, consequentemente, para consolidar o gênero conto, enquanto forma literária que ganhou autonomia na modernidade.

Esta dissertação, portanto, tem como objetivo analisar o narrador "inconstante" que descrevemos acima e entender as técnicas de narração utilizadas por Mário de Andrade para a concepção de Belazarte. A partir disso, queremos mostrar que o livro se constitui como um projeto estético, como um conjunto de contos que não se ligam aleatoriamente, mas respeitam uma ideia coesa de grupo com características comuns. Isso não aparecia na primeira edição. A conquista da forma (com seus problemas e contradições) foi um processo tenso de vinte anos. A fim de fazermos um exame

[1] Na dissertação, consideramos Belazarte como narrador ficcional que se descola de seu autor, Mário de Andrade. Esse dado, um comentário banal de teoria literária, é importante trazê-lo, pois há a tendência de analisar o narrador como uma espécie de outro eu inconsciente do autor.

minucioso desse narrador e desse projeto, tornou-se relevante estudar tanto a realidade histórica em que o livro se inscreve quanto o narrador em uma perspectiva diacrônica, em comparação com outros narradores de contos brasileiros.

No capítulo um, intitulado "Distanciamento entre matéria narrada e posição do narrador n'*Os Contos de Belazarte*", tratamos do procedimento do narrador de manter-se afastado dos objetos narrados, mesmo que de posse de diversos artifícios que mascarem esse distanciamento. Uma primeira versão desse capítulo foi publicada, ainda em 2012, na revista Cadernos do IL, da UFRGS. Posteriormente, o trabalho foi aprimorado, residindo no primeiro capítulo desta dissertação a ideia inicial do projeto totalmente reanalisada.

Já no primeiro subcapítulo, "Belazarte: do conto popular ao conto moderno", partimos da tentativa de remontar a tradição oral de contar histórias. Trabalhamos com o texto de Luís da Câmara Cascudo: seu estudo sobre as origens e os procedimentos de manutenção dessa tradição. Tornou-se necessário discutir questões importantes da oposição entre a linguagem oral e a escrita canônica, e de quais formas as duas linguagens agem n'*Os Contos de Belazarte*. Para isso, analisamos diversas técnicas da narrativa popular, como suas fórmulas e seus recursos informativos e educativos. Ao longo de todo o trabalho, há referências ao estudo do narrador feito por Walter Benjamin, o que colaborou imensamente para a análise de *Belazarte*. Quanto à tradição oral, Benjamin aparece como contraposição a diversos pontos discutidos da teoria de Câmara Cascudo, trazendo para a dissertação questões importantes, como o fato de o narrador aparecer nas histórias orais e ter relevância para a narrativa, questão interpretada de outra forma por Câmara Cascudo. Estudamos nesse subcapítulo a "moldura das histórias", as opções de abertura e de fechamento dos textos e os artifícios conquistados pelo narrador ao usar tais fórmulas. Queremos mostrar, nessa parte, que o uso da tradição oral n'*Os Contos de Belazarte* não funciona como repetição, mas como inspiração para o desenvolvimento de técnicas que reinventam a tradição, simultaneamente a mesma, mas submetida a novos ditames.

Nosso debate parte, então, para a discussão da origem dessa oralidade baseada nas "Crônicas de Malazarte", crônicas de Mário onde primeiro aparecem as personagens Belazarte e Malazarte. Trabalhamos com as diferenças entre o Pedro Malasarte da

tradição popular em oposição aos pobres do subúrbio de São Paulo representados na narrativa de Mário. Reinventando a tradição, as personagens de Mário somente encontram a derrota, não podendo vencer nem através da esperteza, conforme Malasarte conseguia. Trouxemos para essa discussão as ideias de Paul Zumthor sobre o conceito de performance. A presença do corpo em diversos momentos do texto poético foi de suma importância para o entendimento desse narrador de personalidade e participação.

Nossa ideia foi mostrar a contradição entre tradição oral e o universo escrito, algo tão caro e relevante para *Os Contos de Belazarte*. A tensão entre os interlocutores do livro – o interlocutor que escreve a história[2] e o interlocutor leitor do livro – e a tentativa de reinventar o conto popular transformando-o em moderno, também foram pontos desenvolvidos na primeira parte deste trabalho.

No subcapítulo "Bipolaridades do narrador", tratamos das diferenças entre a posição de classe burguesa do narrador em oposição ao pobre escolhido como matéria prima da narração. Se, em determinados momentos, conseguimos observar claramente a generosidade do narrador, sua tentativa de afinidade com os pobres, em outros percebemos a sua repulsa, o seu estranhamento frente a essas pessoas. Nossa preocupação foi mostrar as diversas formas de contradição no narrador, que afirma suas posições e conduz a narrativa, mas que logo adiante desliza e revela-se.

A condição ambivalente de Belazarte aparece com força na última parte desse capítulo, intitulada "Novas revelações do narrador-personagem". Encontramos aqui um Belazarte não só narrador de histórias de gente do subúrbio, mas narrador de sua própria história. Analisamos, nesse subcapítulo, o conto "Túmulo, túmulo, túmulo", onde Belazarte descreve a relação de "dependência mútua", como ele chama, entre si mesmo e um criado, Ellis. De um lado Belazarte deseja a inserção de Ellis na família, faz tudo para que o criado sinta-se em casa, trata-o como amigo. Ao mesmo tempo, o narrador-personagem faz questão de manter as posições onde elas estão: Ellis como seu criado. Adulando-o, adorando-o. O ponto máximo de desconforto a que chega Belazarte acontece no chá oferecido a Ellis e a mãe, também analisado nesta dissertação. No intuito de aproximar-se da classe a que não pertence, mais do que conciliação festiva

[2] Como todos os contos do livro são abertos com "Belazarte me contou", pode-se supor que o interlocutor primeiro da narrativa de Belazarte transcreveu aquilo que ouviu. Mais adiante discutimos tal questão com mais calma.

temos uma tensão cultural. A questão afetiva, o desejo, o ciúme da autonomia de Ellis fazem parte de um Belazarte que domina o "criado moral" e que não consegue compreender a dimensão do seu sentimento.

No capítulo dois, "A história paulista que Belazarte contou", tratamos de compreender, em primeiro lugar, o moralismo presente em algumas escolhas do narrador. Depois, no subcapítulo "Quem mora no subúrbio", trabalhamos com a ascendência italiana das personagens e de quais formas essas personagens refletiam a população paulista da cidade de São Paulo no início da modernização. Durante a pesquisa, alguns números surpreenderam, como o fato de, em 1920, quase 50% da população de São Paulo ter origem italiana. Nesse sentido, tornou-se essencial compreender melhor o papel desses imigrantes e sua posição social na cidade.

Estudamos os trabalhos de Richard Morse e diversos artigos do livro *Histórias do Trabalho e Histórias da Imigração*, com o objetivo de descobrir como era o trabalho desses imigrantes, como eram tratadas mulheres e crianças, como funcionava a ascensão social nesse contexto. O que percebemos, ao contrastar a história de São Paulo com as narrativas de Belazarte, foi a revelação de um subúrbio de muitas camadas. Nos contos, há a classe dos miseráveis que não tem nada, que vivem à custa dos outros sobrevivendo ao lado dos pobres proletários e dos pequenos comerciantes e da "classe média" do subúrbio.

Nesse capítulo procuramos também discutir as contradições da modernização. A cidade ao mesmo tempo vive com o luxo do teatro, dos concertos musicais, da internacionalização, da língua francesa e com o caos do saneamento básico e da saúde pública. São Paulo viu o crescimento vertiginoso da população sem conseguir assegurar os direitos básicos à população que necessitava. Essa constatação histórica aparece ao longo de vários contos, como pretendemos mostrar.

No capítulo três, "O projeto literário d'*Os Contos de Belazarte*", analisamos a concepção do livro, que deve ser estudado como um todo, como um conjunto. Procuramos entender as marcas que mostram os contos não como obras isoladas que foram agrupadas, mas a intenção de obra completa, de conjunto coeso. No subcapítulo "De Malazarte a Belazarte – dez anos para a obra", recuperamos as histórias de escritas e reescritas dos contos: a entrada e saída de determinados textos da primeira para a

segunda edição, bem como as hipóteses de inserções de outros textos, como o caso de "Foi sonho".

Em "O exército de personagens abandonados com saudade", trabalhamos com o famoso artigo de Mário "Contos e contistas" e procuramos entender de quais formas as ideias do autor nesse texto aparecem n'*Os Contos de Belazarte*. Mário distingue os bons contistas dos medíocres e explica as diferenças entre os gêneros conto e romance. Depois, fala sobre as características que tornam o conto mais próprio da revista do que o romance. É o caso, por exemplo, da constante mudança de personagens nos livros de conto, o que poderia ser resolvido se alguns deles reaparecessem em outras histórias, caso de diversos contos de Belazarte. A ideia de Mário era colocar o conto em uma posição definitiva, o que já estava bem definido para o romance. Em nossa análise, tentamos mostrar de quais formas esse projeto foi posto em prática n'*Os Contos de Belazarte* através do mesmo narrador, na mesma linguagem e do constante retorno das personagens.

Outro índice discutido no trabalho é a forma como a temática do amor aparece. Na impossibilidade de sua realização de forma satisfatória, o narrador só a desenvolve como "malestar". Além disso, trabalhamos também um índice trazido por Irenísia Oliveira (2008), o da ingenuidade das personagens. A partir de uma questão levantada pela pesquisadora, da fidelidade estética entre Mário e Alencar, tornou-se necessário traçar um paralelo entre a escrita de Machado, Alencar, Mário e Drummond. Nossa ideia foi esclarecer as formas como cada um desses autores tratou a representação do povo brasileiro. Para isso, analisamos as posições de seriedade e de ironia dos textos desses autores e fizemos as comparações necessárias para revelar diferentes aproximações e afastamentos.

Na última parte do terceiro capítulo, discutimos a "Montagem dos contos". Conforme dissemos aqui, mostrou-se relevante entender a reorganização proposta por Mário nas duas edições dos contos: a saída de "Caso em que entra bugre" para a entrada de "O besouro e a Rosa" e a ideia expressa em carta para Bandeira de colocar o monólogo "Foi sonho" nas narrativas de Belazarte. Discutimos também o fato de todos os contos terem suas posições alteradas de uma edição para a outra, com exceção de "Nízia Figueira, sua criada". Nossa ideia foi entender, então, os motivos de Mário ter

feito essa escolha e de como esse conto confere ao conjunto o caráter de fechamento das histórias.

No último capítulo, “Narrativas infantis: de Machado a Guimarães Rosa”, fazemos um estudo de casos, objetivando desvendar as escolhas estéticas de diferentes escritores. Escolhemos o “Conto de escola”, de Machado de Assis, “Gaetanhinho”, de Alcântara Machado, “Piá não sofre? Sofre.”, de Mário de Andrade, e “Menina de lá”, de Guimarães Rosa.

Sobre o conto de Escola, desenvolvemos o primeiro subcapítulo, “Pilar”. Começamos discutindo o texto crítico “A Nova Geração”, de Machado de Assis. Nele o autor faz uma comparação entre dois poetas: Afonso Celso Júnior e Crespo. A intenção de Machado é mostrar que no poema “Joia” não há verossimilhança na representação da criança. Ao discutirmos essa posição de Machado, trouxemos para o trabalho o conceito de “verossimilhança” de Aristóteles e analisamos a representação infantil do conto “A carta roubada”, de Edgar Alan Poe. Ao final dessa parte, conseguimos entender como Machado soluciona o problema apontado por ele na poesia “Joia” e as formas de verossimilhança do “Conto de Escola”.

No segundo subcapítulo, “Gaetanhinho”, analisamos a narrativa de Alcântara Machado a partir do “artigo de fundo” do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Nesse prefácio, o autor disserta sobre a cidade presente nos contos e sobre a formação de São Paulo, calcada em diferentes raças, a do italiano, inclusive. A partir disso, trabalhamos com as dificuldades da aproximação entre o narrador e os objetos narrados, do não contato desse narrador com seu personagem principal. Nesse ponto, falamos sobre o uso do diminutivo, que aparece nas narrativas de Alcântara Machado, de Mário e de Guimarães Rosa. Ainda nesse subcapítulo, foi importante trabalhar com o conceito de discurso indireto livre, a partir de *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Mikhail Bakhtin, pois consideramos essa uma forma de aproximação entre esses narradores e suas personagens.

A penúltima parte é destinada ao conto de Belazarte que tem como tema o universo infantil. No subcapítulo “Paulino”, mostramos as diferenças do texto de Mário, que usa um narrador adulto, a exemplo de Machado, para contar a história. De forma diferente, Mário opta por um narrador em terceira pessoa, colado a todas as personagens

através do discurso indireto livre. Também trabalhamos com o uso da expressão "a gente" e a ambiguidade gerada por ele. Tanto em "Piá não sofre? Sofre." quanto em "A menina de lá". Analisamos ainda um último recurso narrativo do conto de Belazarte: a constante aproximação do narrador através de "conversas" com as personagens.

O último conto tem sua análise no capítulo "Nhinhinha". Primeiro, tratamos das revelações de morte que aparecem para as personagens principais dos contos de Guimarães Rosa e de Alcântara Machado. Depois, do comportamento do narrador de "A menina de lá" ao introduzir-se na história inicialmente narrada em terceira pessoa. Encontramos na narrativa de Guimarães algumas marcas de oralidade tão presentes na narrativa de Mário e, da mesma forma, o uso do "a gente" e do discurso indireto como meios de aproximação com as personagens.

As intenções com todas essas comparações estão explicitadas na última parte da dissertação. Em "Então" fazemos o paralelo final entre todas essas análises de narrador, discurso indireto, expressões orais etc. a fim de tentarmos esclarecer melhor os diferentes procedimentos narrativos na representação da criança.

Esse percurso de leitura dos contos de Mário de Andrade, com ênfase no narrador, nos permitiu vislumbrar um problema que se coloca recorrente na literatura brasileira. Como lidar com a incorporação do outro na literatura brasileira? O pobre, o imigrante, o esquecido pela modernização, o filho do pobre (mestiço de italiano e brasileiro), o negro... Mário buscou uma forma para a narrativa curta, levada para seu livro, durante vinte anos. Sua dificuldade é a mostra sintomática de um problema, que se buscou ver também em outros autores. Não se considera aqui o assunto esgotado[3]. Em um estilo sintético, tentamos destacar alguns pontos desse problema que está na matéria histórica e que se coloca na tensão formal, na dificuldade de construir um conto (Popular? Moderno? Fechado? Aberto?) e de dar voz a um narrador[4].

[3] Um ponto que perpassa toda a dissertação é o problema da relação entre o intelectual e as classes populares e modo como isso se desdobra na representação literária. Dentro disso, vale enfatizar que o tempo exíguo de trabalho não permitiu que fosse incorporado ao texto a leitura do restante da obra de Mário.

[4] Gostaria de fazer um agradecimento às contribuições dos membros da banca – Edu Teruka Otsuka(USP), Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS) e Homero Araújo(UFRGS) –, que foram bem acolhidas e incorporadas na medida do possível.

1. O DISTANCIAMENTO ENTRE MATÉRIA NARRADA E POSIÇÃO DO NARRADOR NOS CONTOS DE BELAZARTE

...se chamava... não me lembro bem si Ferreira, Figueira...
qualquer coisa com "eira", creio que era Nízia Figueira.

Em 1934, depois de muitas escritas e reescritas, Mário de Andrade, publicou o livro *Os contos de Belazarte.* Ao longo deste capítulo vamos tratar de sua composição e dos processos narrativos utilizados pelo narrador. No presente momento, interessa começar em *media res,* quer dizer, no meio da conversa, para analisarmos como o esforço de Mario de Andrade de escrever *em brasileiro* era um esforço de traduzir a fala das ruas de sua cidade para a escrita dos contos. Para isso, um narrador externo se coloca na posição do ouvinte[5], o que leva o leitor a se colocar também na posição de quem procura captar a voz viva que se esconde na letra do texto. Assim, o empenho nacional de se afastar de Portugal se põe na luta por registrar a fala e o ritmo de seu narrador oral.

[5] Vale atentar que esse esforço está em *Contos gauchescos,* de Simões Lopes Neto, quando ao final da introdução o narrador externo apresenta Blau Nunes e conclama o leitor: "*Patrício, escuite-o"*. Isso será melhor esclarecido ao longo o capítulo.

1.1. Belazarte: do conto popular ao conto moderno

Ao lermos *Os Contos de Belazarte*, nos deparamos com inúmeras marcas de oralidade no discurso narrativo. Não só aparece a personalidade de Belazarte, suas opiniões sobre o que narra, mas também os momentos em que não lembra bem o que quer contar ou quando percebe estar falando sobre a história de alguém que não importa, voltando à narrativa principal. Neste capítulo, partiremos desse ponto e mostraremos de quais formas se dá o descompasso entre narrador dos contos e matéria narrada. Para isso, trabalhamos com essas marcas de oralidade, com a origem do narrador (uma paródia[6] de Pedro Malasartes) e com os problemas do conjunto. Nosso objetivo foi analisar os diversos traços de determinados contos que mostram a diferença entre posição do narrador e marcas textuais (como as falas das personagens, por exemplo).

Iniciamos com uma das dissonâncias de Belazarte, que, a exemplo da epígrafe deste capítulo, mantém características de um narrador oral. No caso, a tentativa de lembrar o nome de família de Nízia gera a hesitação, o esforço de rememoração que é representado graficamente pelas reticências. Por outro lado, o individualismo do narrador romanesco está presente no Belazarte urbano, membro de uma São Paulo em crescimento e modernização. O narrador se mantém o mesmo do início ao fim da narrativa... em sua ambivalência constitutiva.

Luís da Câmara Cascudo[7], no livro *Literatura Oral no Brasil*, fala sobre a tradição de contar histórias e dessa tradição oral em oposição à literatura escrita e canônica. O

[6] Optamos por pensar uma relação paródica entre Malazarte e Belazarte, pois se trata de uma inversão trabalhada nas próprias crônicas de Mário de Andrade. No corpo do livro, poderíamos também falar de uma recriação.

[7] A escolha por Câmara Cascudo como referência de estudo não é aleatória. A relação entre ele e Mário de Andrade foi registrada na correspondência dos dois, onde os escritores trocaram experiências sobre as manifestações culturais de seus estados e sobre suas pesquisas das tradições populares brasileiras. Conforme o artigo de Humberto Hermenegildo de Araújo, "Câmara Cascudo era regionalista e, ainda mais, "regionalista-tradicionalista nordestino"? Câmara Cascudo era modernista? Talvez pouco importasse para o cosmopolita" (ARAÚJO, 2011, p.92). Essa aproximação entre eles também é ancorada no fato de o Modernismo comumente se voltar para a tradição, para o regionalismo:

> Pesquisar sobre o Brasil, retomando um conhecimento que se iniciara na época do romantismo, sob a ótica nacionalista, era um direcionamento comum a várias tendências da intelectualidade brasileira daquele momento.

autor fala sobre a literatura oral "sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa" (CASCUDO, 2006, p.25) e das características dessa tradição ao atravessar o tempo e o espaço[8]. De outro lado, está a "literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais" (Ibid., p.25) que "expressa uma ação refletida e puramente intelectual" (Ibid., p.25).

> A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, **age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo**, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de "novena", nas festas tradicionais do ciclo do gado, no baile do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos "padroeiros", potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de "Missa do Galo"; **ao ar livre, solta, álacre, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo**. (Ibid., p.25-26, grifo nosso)

Além da separação entre a literatura oral e a "oficial", outro ponto nos interessa particularmente. Câmara Cascudo disserta sobre as técnicas da narrativa popular: fórmulas, informações, recursos auxiliares de diferentes nacionalidades. O autor diz, por exemplo, que no início dos textos há, comumente, "fórmulas usuais" (Ibid., p.250), como o "Era uma vez..." ou o "Diz-se que era uma vez...". Da mesma maneira, as fórmulas existem também para os fechamentos: "Para findar, as fórmulas são várias e

---

> Como não poderia deixar de acontecer, havia também uma retomada do regionalismo, tendência que costeia toda a história do sistema literário brasileiro e se manifesta com mais força nos períodos de vigor nacionalista. (Ibid., p.84-85).

[8] Quando Benjamin descreve as famílias de narradores, no texto "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", também fala sobre o mesmo fato da tradição oral. Benjamin diz que a fonte dos narradores é a experiência de vida, a experiência que "passa de pessoa a pessoa" (BENJAMIN, 1995, p.198). Assim, as melhores narrativas seriam as que mais se parecem com a dos narradores orais anônimos, seriam as histórias que, a exemplo do que diz Câmara Cascudo, ficam perpetuadas através dos tempos, por sempre existirem. Essa permanência no tempo e no espaço, para Benjamin, fica mais clara através das famílias de narradores: 1 – o marinheiro comerciante, que permite a difusão das histórias orais de forma geográfica, divulgando-as em diferentes lugares por onde andou em suas viagens, vencendo as distâncias espaciais; 2 – o camponês sedentário, aquele que não viaja, mas que permite a manutenção das histórias orais através da tradição histórica de determinado lugar, diminuindo a distância temporal; 3 – os artífices (esse terceiro faria uma espécie de união entre tempo e espaço) – trabalhadores, operários, artesãos – associavam os dois saberes, pois vinham de terras distantes e firmavam vida em determinado lugar, onde trabalhavam e difundiam as histórias.

raro será o narrador que as esqueça" (Ibid., p.251), como o "E viveram felizes para sempre", ou como nos exemplos trazidos pelo autor: "Acabou... Viveram sempre muito felizes e acabou", "Quem o disse está aqui. Quem o quiser saber vá lá... [...]" ou "Vitória! Vitória! Acabou-se a história" (Ibid., p.252-253).

O mesmo acontece em Belazarte: há um repetido refrão no início: "Belazarte me contou:" e no final "fulana foi muito in/feliz". Essa é uma espécie de "moldura" das histórias, pois dá abertura e fechamento para elas, funcionando como um artifício mnemônico do narrador para guardar e depois contar a história. Esses bordões também fazem parte do aspecto esquemático, do esqueleto da história, daquilo que sempre se repete de forma a manter um ritmo regular na narrativa. Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, Mário mostra sua visão sobre os refrões do livro.

> Quase todas as histórias acabam com o refrão Fulano foi muito *infeliz*. Fulano foi muito *feliz* vem em duas histórias só, são felizes uma bêbada esquecida do mundo Nízia Figueira e um moço bobo. [...] E veja, hoje, todos 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 e vamos agora saber qual é o conceito exato de romance! Eu estou achando que o defeito de certas histórias de Belazarte é que estão um pouco pesadonas de tão compridas porém contra isso não posso nada. **É estilo de Belazarte e não meu**. (ANDRADE, 2008, p.15-16, grifo nosso).

O autor coloca a questão do refrão ao lado da hibridização dos gêneros. A percepção de Mário de que os contos estariam muito longos, de que os gêneros se embaralham, colabora para a discussão deste capítulo, pois da mesma forma que ele considera não haver linha divisória clara entre romances, poemas, contos, assim também se comportam os contos de Belazarte: entre a tradição oral popular e o conto moderno.[9] É imprescindível esclarecer que a posição assumida neste trabalho é a de distinção entre

[9] Vale lembrar mais uma vez Walter Benjamin, quando distingue romance e narrativa. Mostra como a prosa do primeiro se afasta completamente da oralidade, enquanto a narrativa dá continuidade à tradição oral. A *short story* surgiria como uma prosa mais próxima da escrita. Nesse sentido, Mário se encontra na encruzilhada entre narrativa e *short story*. Esse ponto será melhor detalhado adiante.

autor e narrador, destacada pelo próprio Mário de Andrade no trecho acima. Em alguns textos lidos para esta dissertação, essa divisão autor/narrador não é clara[10].

Sobre essa tradição oral, Câmara Cascudo ainda mostra que há outras técnicas interessantes nessas narrativas. Uma delas se refere ao narrador dizer ter acontecido na realidade aquilo que ele narra "No tempo antigo era assim" (CASCUDO, 2006, p.260). Outra é a dos finais contemplarem sempre a felicidade das personagens: "Noventa e nove e quatro quintos dos contos populares terminam bem, casamento, castigo do vilão, felicidade perfeita, alegria, banquetes, danças" (Ibid., p.261). Vale destacar aqui a inversão sistemática do final: nos três primeiros contos d'Os Contos de Belazarte, os finais são os já mostrados aqui: "Rosa/Carmela/Teresinha foi muito infeliz", de forma a alterar a versão tradicional das histórias populares para a realidade da vida/do conto[11].

N'*Os Contos de Belazarte*, Mário propõe "bordões" a serem repetidos por seu narrador de modo similar aos da tradição. Não há mera repetição, mas reinvenção. E há diversas técnicas que "copiam" essa tradição oral transposta para o papel. O narrador usa frases típicas dos que contam histórias: "olhe o que aconteceu com Rosa..." (ANDRADE, 2008, p.27); "você se lembra do João?" (Ibid., p.39); "faz quanto tempo nem sei" (Ibid., p.27), "parece incrível, não?" (Ibid., p.27), "conto o resto do que sucedeu pro João um outro dia" (Ibid., p.37).

O mesmo narrador faz julgamentos e reflexões sobre a vida: "coitado!" (Ibid., p.32); "o pobre" (Ibid., p.32) "é pena... tradição que já vai se perdendo..." (Ibid., p.43); "ah, meu caro, tempo corre!..." (Ibid., p.46); "essas coisas de gente meia pobre são tão baixas" (Ibid., p.47). E tenta localizar suas histórias no espaço: "talvez andasse pelas fazendas... Sei que fora visto uma vez em Botucatu" (Ibid., p.40).

Além desses índices de oralidade, há um esforço de aproximação do contador, Belazarte, com o leitor/ouvinte da história: "[ele] não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não?" (Ibid., p.35); "Você já sabe que sou cristão..." (Ibid., p.115).

[10] É o caso, por exemplo, do texto de apresentação da edição estudada dos contos. Nele, Aline Nogueira Marques diz que Belazarte é o narrador e personagem das histórias, um *alter ego* de Mário de Andrade. (MARQUES, 2008, p.10).

[11] Em "Menina de olho no fundo", o final é "Mas três meses depois estava curada". Nos contos "Túmulo, túmulo, túmulo" e "Piá não sofre? Sofre.", não há nenhuma sentença de fechamento. O único conto com o final correspondente ao da tradição oral é o último, "Nízia Figueira, sua criada", que termina com "Nízia era muito feliz". Ironicamente, pois Nízia acaba bêbada e envelhecendo apenas com a criada da família.

Observamos que o narrador tenta construir uma relação íntima com seu interlocutor. Esse movimento coloca o leitor do livro de contos em solidariedade com esse narrador que busca cumplicidade.

Conforme dissemos no início do capítulo, em determinados momentos o narrador embarca por veredas de outras histórias, tece comentários digressivos que não têm relação com a história principal:

> [quando está descrevendo quem foi ao circo] "Vieram os irmãos Garcias, de casaca, e o Dr. Cerquinho tão conhecido, médico bom do bairro. – Olha o doutor Cerquinho! – O doutor Cerquinho!... Homem tão bom, consultas a três milréis... Quando não podia pagar, não fazia mal, ficava pra outra vez." (Ibid., p.43-44)

Esse trecho sobre o Dr. Cerquinho não é retomado em nenhum outro momento relevante nos contos[12], não há nenhuma relação dele com as personagens do conto "Jaburu Malandro", onde ele está localizado. Em outro conto, o próprio narrador parece dar-se conta dessas veredas por onde se encaminha o seu "contar". Quando entra na história de "Piá não sofre? Sofre.", o narrador inicia descrevendo Alfredo na penitenciária. Como isso não colaboraria para a história principal, sentencia: "Estou perdendo tempo com ele" (Ibid., p.99) e passa a falar de Teresinha e de Paulino. Ao que tudo indica, esse movimento de se afastar da narrativa principal traduz o gesto dispersivo e despreocupado do narrador oral, que se deixa levar pela associação de ideias, abre uma nova vereda, se dá conta de que está se perdendo... e volta ao fio da meada. É o ritmo da conversa levada à escrita.

E qual a origem da oralidade de Belazarte?[13] Ela tem início nas "Crônicas de Malazarte", publicadas na revista América Brasileira entre 1923 e 1924. A pesquisadora Ivone Rabello explica que, nessas crônicas, Mário, amante das polêmicas, criou dois personagens. De um lado estava Malazarte, que "caricaturizava a consciência eufórica,

[12] Dr. Cerquinho é citado uma segunda vez da mesma forma que aparece da primeira, em uma história secundária de "Caim, Caim e o resto". O narrador fala, no primeiro parágrafo do conto, nos lances que Sadresky deu no leilão onde estavam Aldo e Tino antes de começar as brigas entre os dois. Lembra-se de uma mulata chamada Flora e depois, novamente, do Dr. Cerquinho.

[13] As reflexões sobre esse questionamento serão retomadas no terceiro capítulo e nas considerações finais.

tentende à alegria permanente que vê na 'aldeia a grande cidade industrial'." (RABELLO, 1999, p.27). De outro, Belazarte, com uma "rabugice tristonha de quem 'na casa tijolada da aldeia vê taperas'." (Ibid., p.27). Para a autora, esses dois personagens aparecem nas crônicas através de "posições tipificadas", entrando o próprio Mário no debate imaginário, "no papel de cronista-pedagogo" (Ibid., p.27)[14]. No título desse conjunto de dez crônicas também está a referência ao narrador Pedro Malasarte das histórias populares. Ele é um malandro à moda antiga, uma espécie de justiceiro dos pobres, que ajuda aqueles que precisam de proteção, normalmente contra os patrões, os mais ricos etc.

Câmara Cascudo fala sobre essa personagem tão tradicional, trazida pelos portugueses que emigravam "com o seu mundo na memória" (CASCUDO, 2006, p.182). Segundo ele, outras personagens muito conhecidas têm a mesma origem lusa, como, por exemplo, o lobisomem, as bruxas, as fadas, os gigantes, os príncipes e personagens como Maria Sabida e como Pedro Malasarte. Além disso, o pesquisador explica que a história de Malasarte "é um centro de interesse reunindo estórias de muitas origens, castelhanas, francesas, italianas" (Ibid., p.186). Ou seja, dentro das histórias de Malasarte há inúmeras outras histórias sendo contadas, histórias que foram misturadas a elementos locais e a características dos nativos.

Talvez a história mais famosa dessa personagem popular seja a da sopa de pedra. Vamos retomá-la brevemente. Um dia, andarilhando na estrada e cheio de fome, Pedro Malasarte se depara com um sítio grande, com muitos animais, frutas e verduras. Ele pede ajuda, implorando por comida. A velha dona do sítio diz que não pode ajudar, que não pode dar nada para ele saciar a fome. Percebendo que a mulher era uma avarenta, Pedro resolve usar toda a sua esperteza. Pede que ela lhe empreste apenas uma panela, água e pedras, que ele resolveria o resto, fazendo sua famosa sopa de pedras. Intrigada com a possibilidade de fazer uma sopa com pedras, a velha traz o material. Logo, Pedro pede também um pouco de sal, para que a sopa fique mais gostosa. A velha traz. Ele pede também um pouco de cenoura e batata. A velha vai trazendo as verduras interessada na mágica sopa. Por último, o malandro pede um pedaço de carne, para que

[14] Sobre essa questão, Ivone ainda aponta para a possível alusão a Graça Aranha. Ela explica que, em 1911, havia uma peça intitulada *Malazarte*, onde, "em meio a arremedos simbolistas, Graça Aranha buscava fixar a imagem de um primitivismo capaz de coexistir harmonicamente com a civilização, ideia essa desenvolvida em sua Estética da Vida, de 1921." (Ibid., p.28).

a sopa fique perfeita. Ao terminar, Pedro toma a sopa, restando apenas a pedra no fundo. Questionado se não a comeria, ele responde que ela vai servir pra enganar outra pessoa no futuro.

O contraste entre Pedro Malasarte e as personagens d'*Os contos de Belazarte* é notável: impossível que elas vençam a condição de pobres, muito por causa de sua ingenuidade, o que, conforme nos diz a pesquisadora Irenísia Oliveira, "seria uma virada na moral das apreciadas histórias de Pedro Malasartes, mostrando agora que os resultados não comprovam a vitória da esperteza do fraco"[15] (OLIVEIRA, 2008, p.6).

Ou seja, de forma contrária à tradição oral, os pobres e desvalidos encontram a *derrota* em Belazarte. E essa característica da tradição oral aparece na teoria de Benjamin, quando o crítico explica o lugar dos contos de fadas como conselheiros da humanidade. Primeiro, o autor mostra os diversos tipos de personagens que foram

[15] Antonio Candido, no famoso artigo "Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)", fala sobre as diferentes definições que *Memórias de um sargento de milícias* passou ao longo do tempo. Segundo o estudioso, em 1894, José Veríssimo definiu-o como "romance de costumes". Em 1941, Mário de Andrade colocou *Memórias de um sargento de milícias* não como precursor, mas como "romance de tipo marginal". Por último, em 1956, Darcy Damasceno rejeita as teorias anteriores e diz que a obra não é nem pitoresca, nem histórica, preferindo o indicativo "romance de costumes". Candido começa sua análise mostrando que Leonardo não é como um personagem picaresco. Em comum com esse tipo, a personagem de Manuel Antônio de Almeida tem a origem humilde e o fato de ter sido largado pelos pais (mas não abandonado, já que logo encontra um novo "pai", o Compadre):

> lhe falta um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias. (CANDIDO, 1970, p.69)

Candido mostra, na primeira parte desse importante texto, que Leonardo não é um pícaro: está longe da condição servil, vive apenas um pouco ao sabor da sorte, nunca concluí nada com as experiências que vive e tem sentimentos sinceros, é leal. Para Candido, portanto, "Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil" (Ibid., p.71).
A partir de então, o autor aborda um ponto que muito nos interessa. Ele explica que, para o pícaro, a astúcia e a esperteza visam soluções de problemas concretos, não importando se isso lesa terceiros. Nesse ponto, Leonardo se compara ao *trickster* – personagem folclórico que prega peças, que tem grande capacidade de enganar, que desobedece às normas comportamentais –, sendo menos um anti-heroi e mais uma "criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte" (Ibid., p.71). Essa definição de Antonio Candido para Leonardo nos dá a dimensão da distância entre Pedro Malasarte – heroi popular, malandro – e entre Belazarte. Não apenas distância, mas inversão: do pobre que vence pela esperteza ao rico contador de histórias da classe baixa. Novamente o gesto de Mário de Andrade, ao criar um narrador como Belazarte, está calcado na ambivalência de trazer o vínculo necessário com a tradição oral, mas mostrando a impossibilidade da conciliação no ambiente urbano.

usados na oralidade para libertar o homem do mito. Segundo ele, esses contos de fadas, onde estariam os primeiros narradores verdadeiros, eram o lugar de procura das pessoas por conselhos, quando estes ainda tinham força. O “tolo”, o “rapaz que saiu de casa”, o “inteligente” são exemplares de como se pode vencer, de como o homem pode sair vitorioso quando se depara com situações modelo: “o conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância.” (BENJAMIN, 1995, p.215). Benjamin não fala em vitória pela força, mas, na tradição oral, em uma espécie de vitória alcançada através da vivência e do ouvir as histórias dos outros – mais velhos, mais vividos, mais viajados. Assim como nas histórias de Pedro Malasarte, o pobre pode sim sagrar-se vencedor nas dificuldades da vida, desde que imbuído de coragem, astúcia e arrogância – o que os afasta d’*Os Contos de Belazarte*.

Há ainda outras grandes diferenças entre o narrador estudado neste trabalho, calcado na oralidade, e a teoria de Câmara Cascudo. O estudioso fala que “A técnica da exposição é simples, nua e perfeita de sequência lógica. Não há pormenor dispensável nem a paisagem demora a narrativa” (CASCUDO, 2006, p.262). Para ele, os narradores tradicionais orais usam poucas frases, fazem raros comentários que fogem da ação principal.

> No discorrer do enredo, raramente se abandona o principal pelo acessório embora de inapreciável efeito temático. Segue a estória em linha reta, ação por ação, uma verdadeira gesta. Só se volta para acompanhar outro fio da narrativa quando o essencial-característico pode esperar, imóvel, que os outros personagens entrem em cena na hora exata da “deixa”. (Ibid., p.262)

Esse comportamento linear e desprovido de “floreios” seria impossível para o narrador vaidoso que estamos discutindo. Belazarte coloca-se em primeiro plano, lugar diferente das pessoas que narra, como veremos adiante, e não poderia deixar-se apagar em vista da “gente meia pobre” (ANDRADE, 2008, p.47), da “gente do povo” (Ibid., p.55), dos “desinfelizes” (Ibid., p.92). Nesse sentido, esse narrador estaria mais perto do que nos diz Benjamin. Para ele, a narrativa não seria “pura em si”, como a informação ou um relatório. Carregada de elementos de seus narradores, “ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca

do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1995, p.205). Os narradores estariam "presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata" (Ibid., p.205).

Cabe aqui um parênteses. A preferência pelas marcas do narrador em detrimento da narrativa "pura em si" acontece de forma semelhante em Simões Lopes Neto. Nos *Contos Gauchescos*, o autor parte de um enredo simples: da tradição oral, enraizada na cultura popular, (ou seja, dos narradores anônimos, iguais em todas as histórias) para a narração única, peculiar, de um autor (vale ressaltar a importância do gesto de narração: colocar Blau Nunes para narrar as histórias, introduzir esse narrador no início dos contos e tomar a palavra. Esse é um dos maiores valores dos contos). Silvio Romero (1897), em seu livro *Contos Populares do Brasil*, traz a escrita do conto popular "Melancia e coco mole", de onde Simões possivelmente retirou a matéria básica do conto "Melancia – Coco Verde". No primeiro, um conto popular, segundo Silvio Romero, trazido do Recife, há economia de personagens – que não têm nomes ("um homem", "a moça", "o rapaz") – e uma história simplificada e rápida, que carece de verossimilhança (no final da história, no dia da festa do casamento da moça com o marido que o pai dela escolheu, ela consegue, através da astúcia do pajem do homem por quem é apaixonada, se livrar da obrigação do casamento arranjado e se casar no mesmo dia com o homem que amava) e onde o único dado comportamental é um "ele estava triste".

> Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (Ibid., p.204)

Benjamin nos mostra, no trecho acima, que para a longa permanência da narrativa, é necessário valer-se de meios que facilitem a memorização da história – que precisa ser concisa e natural. O que vemos na transformação desse conto popular para a obra criada por Simões é a personalidade do narrador, o adensamento psicológico das personagens, a escolha por determinados trechos e exclusão de outros episódios. Ou seja, o trabalho detalhado e único, em oposição ao coletivo e generalizador da tradição popular.

Fechado o parênteses, voltamos à Câmara Cascudo, que descreve também o posicionamento corporal do contador através dos movimentos expressivos e as modulações da voz. O pesquisador explica que as histórias tradicionais contadas usavam gestos e entonações para caracterizar tanto uma personagem a partir de suas falas – a voz diferente da bruxa, a rouquidão do ancião, a delicadeza da criança – como indicar lugares no corpo de quem conta a história, de forma a fazê-la mais real e impactante:

> Os pronomes demonstrativos e possessivos não satisfazem plenamente a necessidade da expressão pictórica. Creem ser uma ideia pálida dizer que o golpe de espada, a chifrada do touro ou a caída da árvore alcançou o herói na *sua* perna ou *nessa* perna, direita ou esquerda. Acompanham sempre de uma indicação mais precisa, localizando a ferida ou o golpe no "aqui na perna lá dele", como se diz nas províncias do norte português, "cortou a orelha dele, bem rente...". Ocorre o poder evocador e mágico do nome, atraindo para o ponto indicado a ferida citada. (CASCUDO, 2006, p.256).

Ele mostra, com razão, que o conto popular é uma mistura da voz com o gesto do narrador em interação com seus ouvintes. Não consegue, todavia, mostrar isso na reprodução, feita ao longo do livro *Literatura Oral no Brasil*, dos contos populares que resgatou. Neles, o autor usou a linguagem convencional, a linguagem culta.

No mesmo sentido, Paul Zumthor (2007) explica a ideia de **performance** como um conceito antropológico, um momento privilegiado da recepção, "em que um enunciado é realmente recebido." (ZUMTHOR, 2007, p.50). Esta colocação explica-se através dos vários momentos de um texto poético – formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração. Numa situação de oralidade pura:

> a "formação" se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira "transmissão" é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. **A 'recepção' vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso performatizado**: é, com efeito, próprio da situação oral, que **transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer**. (Ibid., p.65, grifo nosso)

É este ato único, em que se encontram transmissão e recepção, que Zumthor diz ser a performance. Envolvendo, assim, todo o contexto do discurso: tempo, lugar, ação do locutor e resposta do público. Cabe mais uma vez lembrar Walter Benjamin, quando o crítico alemão relaciona narração à prática surgida da interação entre alma, olho e mão. Ele explica que a interação entre as três partes define uma prática que nos deixou de ser familiar. À mão pertencia um trabalho que hoje é mais modesto e o espaço ocupado por ela na narração é atualmente um espaço vazio, "pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito" (BENJAMIN, 1995, p.220-221)[16].

Segundo Zumthor, por seu caráter heterogêneo, seria impossível definir performance de forma simplificada. Mas em qualquer que seja a definição, sempre encontraremos um elemento irredutível: "a ideia da presença de um corpo" (Ibid., p.38). Isto por causa da percepção sensorial do ouvinte. Por isso, num discurso oral se faz importante notar os conceitos de voz e de teatralidade. O autor considera a voz "não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena." (Ibid., p.27). E a teatralidade refere-se ao reconhecimento de um espaço de ficção.

> A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o 'real' ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (Ibid., p.41).

[16] Vale adicionar aqui uma valiosa contribuição do Prof. Dr. Edu Teruka Otsuka no dia da defesa. Ao lermos o texto de Benjamin através das contradições sociais, pela mudança das relações de trabalho, vemos que o narrador tradicional está em relação horizontal, integrado à comunidade, porta-voz da tradição que se mantém viva no presente. Já o narrador moderno, oriundo de uma sociedade marcada pelo conflito de classe, está isolado, separado da tradição e da sociedade, em busca de valores de qualidade. Mário criou um narrador externo que coloca o narrador oral em situação (*Belazarte me contou:*). Acreditamos que exista a busca do fundamento tradicional (do narrador oral, integrado à comunidade etc.), mas ele traz as marcas da modernidade, do isolamento etc. Assim, carrega valores da tradição e da modernidade.

Segundo ele, a performance não é apenas um meio de comunicação – **ela afeta o texto poético**: "A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. **A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento**." (Ibid., p.32, grifo nosso). Portanto, fica clara a importância da performance, principalmente quando o autor, ao falar sobre suas pesquisas de campo em busca da "oralidade" da voz poética, constata que "a performance é o único modo vivo de comunicação poética." (Ibid., p.34).

A partir disso, queremos mostrar que a tradição oral se confronta com a escrita, obviamente necessária para o gênero conto moderno. A preferência do escritor por colocar elementos da fala no texto escrito não representa de fato a oralidade. Vale atentar para algumas escolhas discursivas:

> "João percebe que **si** beber outra vez, **se** prejudicará demais" (ANDRADE, 2008, p.37, grifo nosso);
> "João sentiu-se mais feliz que o rei **Dom** Carlos. Safado rei **dão** Carlos..." (Ibid., p.46, grifo nosso).

Evidencia-se aí a preocupação de representar na escrita o gesto oral. Mas, se acreditarmos realmente na oralidade de Belazarte, como explicar o uso de um "si", um "sinão", um "quasi", um "xicra" ao lado de um "buscá-los" ou um "besouro" (e não "bizoro")? Essa tensão entre oralidade e escrita na superfície do discurso traduz um dilema mais profundo. A performance altera a própria natureza da fala do narrador em co-presença com seu ouvinte. Então, como traduzir o conto popular para a escrita de um conto moderno?

Além desse ponto, há uma tensão entre: 1º - o interlocutor de Belazarte, que se coloca como ouvinte. Atentemos para as marcas de Belazarte fazendo referência a esse interlocutor: "Não brinque com essa história de sempre isolar sempre que falo em mãe, o caso é triste" (Ibid., p.64)**,** "Você é músico, e do conservatório grande lá da avenida São João, por isso há-de se divertir com o caso..." (Ibid., p.65)**,** "Mesmo no Brás tinha um moço muito bonzinho, coitado! que estudava violino com o professor Bastiani, colega de você." (Ibid., p.65). E 2º - o interlocutor do conto de Mário de Andrade, o leitor do livro. Essas duas instâncias traduzem duas formas de composição que se colocam em conflito dentro da composição do conto. Como incorporar a fala do outro

(sem diminuí-la, sem deformá-la)? Como traduzir na escrita a língua, o contar tão performático da tradição popular?

Para Zumthor, as duas situações (de oralidade VS. de escrita) se opõem "como um conjunto de processos naturais a uma série de procedimentos artificiais" (ZUMTHOR, 2007, p.66). O autor diz que a leitura, por não envolver todos os elementos da percepção utilizados na oralidade, estaria sendo cada vez mais rejeitada por jovens. E que, além disso, muitos leitores de poesia articulam, interiormente pelo menos, os sons. "A leitura literária não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação." (Ibid., p.67).

A tentativa de transpor o conto popular – *tale* – para o conto moderno – *short story* – sempre será uma utopia, um plano irrealizável pelo simples fato de eles não pertencerem ao mesmo gênero. Benjamin reflete sobre isso quando explica que a falta de tempo do cotidiano está intimamente ligada ao surgimento do conto moderno, que nasce da tradição oral, mas não permite a "superposição de camadas finas e translúcidas" (BENJAMIN, 1995, p.206). Não há superposição de histórias sendo recontadas. Essa seria a grande diferença entre o conto popular e o conto moderno: o conto moderno não permite a alteração do próximo contador, é esteticamente único, tem cuidado formal.

> já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (Ibid., p.206)

Além disso, é comum que o narrador oral fale de experiências próprias, para que os conselhos e as reflexões tenham mais verdade e autenticidade. Em oposição a isso, o narrador estudado escolhe como matéria prima de suas histórias a periferia italiana de São Paulo, da qual ele está socialmente distante. Conforme nos diz Benjamin, "o grande

narrador tem sempre suas raízes no povo" (Ibid., p.214), o que contrasta com a posição de Belazarte. Sua falta de estabilidade gera um problema estrutural, de um narrador que ora elogia o popular, as pequenas sutilezas e belezas do pobre, ora trata seus amores ou as mulheres como aberrações. Isso nos aproxima do que diz Theodor Adorno: o narrador não é objetivo porque já parte da subjetividade de impor a ilusão de sua história e da linguagem escolhida para a representação: "A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva" (ADORNO, 2003, p.60).

1.2. Bipolaridades do narrador

O lugar-comum do narrador em todos os contos é sua condição de classe, mais alta do que seus objetos narrados: a gente da periferia de origem italiana. Essa posição oscila estranhamente: pode ser de repulsa, como a do narrador de *Caim, Caim e o resto*, ou de afinidade com o pobre, como em *Piá não sofre? Sofre.*

> Naquela casinha do bairro da Lapa, a vida era de paraíso. Dona Maria lavava o que não dava o dia. O defunto marido, uma pena morrer tão cedo! fora assinzinho... Homem, até fora bom, porque isso de beber no sábado, quem que não bebe!... Paciência, lavando também se ganha. Além disso, logo os filhos tão bonzinhos principiaram trabalhando. Si a Lina fosse viva... que bonita!... Felizmente os filhos a consolavam. Lhe entregavam todo o dinheiro ganho. Gente pobre assim é raro. (ANDRADE, 2008, p.59)

> Com a mão grande e bem quente pegou na cabecinha dele, ajeitando-a no pescoço de borracha. Carregado gostoso naqueles braços bons, com o xale dando inda mais quentura pra gente ser feliz... E a velha olhou pra ele com olhos de piedade confortante... Meu Deus! que seria aquilo tão gostoso!... É assomo de ternura, Paulino. A velha apertou-o no peito abraçando, encostou a cara na dele, e depois deu beijos, beijos, revelando pro piá esse mistério maior. (Ibid., p.107)

Quando há repulsa, o estranhamento do narrador frente aos objetos narrados pode estar ligado a uma espécie de alienação, "Pois quanto mais se alienam uns dos

outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros" (ADORNO, 2003, p.58). O distanciamento do narrador, burguês, em contato com quem narra apenas por intermédio de um criado, falseia e torna superficiais as relações descritas na ação narrada.

É o que acontece em *O besouro e a Rosa*, por exemplo. O conto fala sobre a história de Rosa, deixada aos sete anos pela mãe aos cuidados de D. Carlotinha e D. Ana. Ela é descrita como uma moça infantil, ingênua, mas após ser acordada por um besouro à noite, descobre sua sexualidade e casa com o primeiro homem que encontra: Pedro. Pode-se dizer que Rosa estava alienada de seu próprio corpo, mas quando se descobre mulher, se desliga da posição de filha/criada[17].

De um lado, o narrador mostra que Rosa é tratada como uma filha de criação da família que faz tudo errado: esquece-se de levar o açúcar para o café da manhã e não limpa a casa direito. De outro, que ela conta com um amor praticamente maternal das tias: "E num instante repararam também que a criadinha estava ua mocetona já. Carecia se casar. Que maravilha, Rosa se casava! Havia de ter filhos! Elas seriam as madrinhas... Quasi se desvirginavam no gozo de serem mães dos filhos da Rosinha" (ANDRADE, 2008, p.30). Há uma ambivalência do narrador, pois ao mesmo tempo em que chama Rosa de "criadinha", diz que as velhas gostariam de ser "mães dos filhos" dela. Essa é uma **condição ambivalente** de quem está inserida na família, com vínculo afetivo e filial, mas que não perde a condição subserviente da criada. Tanto é assim que a ruptura é vista pelo ponto de vista familiar e de classe.

> Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e a sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil, único? (BENJAMIN, 1995, p.221)

[17] De forma semelhante, Irenísia Oliveira diz que "embora não haja maiores indicações, pode não se dever apenas à urgência da sensualidade aliada à estupidez, mas uma contrariedade às velhas que a criaram, mesmo ao custo da própria felicidade, portanto uma resposta amarga ao deplorável costume brasileiro de se adotar crianças na condição de empregadas, com que as famílias prolongam a escravidão sob o pretexto da caridade cristã" (OLIVEIRA, 2008, p.7).

Essa espécie de frieza entre o narrador e sua matéria é verificável também em *Jaburu malandro*, que conta a história do amor de João, renegado por Rosa, do conto *O besouro e a Rosa*, por Carmela, menina também considerada ingênua, que "possuía um coração que não sabia de nada" (ANDRADE, 2008, p.41). No começo do conto, a moça corresponde ao amor de João, mas depois se apaixona por um artista de circo, Almeidinha, que chega à cidade, amor esse que também não dá certo porque ele foge, desistindo de Carmela. Durante a narrativa, o preconceito do narrador parece evidente ao dizer que João e Carmela "passavam uma porção de vinte minutos ali na cerca, falando nessas coisas corriqueiras que alimentam amor de gente pobre" (Ibid., p.39). O mesmo problema se repete: "mas é sempre assim, porém... Não carece a gente ser de muitos livros, nem da alta, pra inventar a poesia das coisas, amor sempre despertou inspiração" (Ibid., p.41). O narrador escolhe as personagens, escolhe falar sobre o amor que os dois sentiam, mas trata-o como diferente do amor dos ricos, como inspiração vulgar.

Conforme nos questionamos anteriormente, esse poderia ser um problema originado da falta de intimidade do narrador com o assunto narrado? Por exemplo, quando Belazarte duvida do amor de Ellis por Dora, quando ela morre: "não era tristeza verdadeira que Ellis tinha, era incapacidade de sofrer". O narrador afirma que só poderia ser uma necessidade sexual, dissertando sobre a diferença entre amizade e amor, um que mantém um interesse mais elevado, presente no espírito, e outro carnal, com interesses no corpo. Ele fala do amor das pessoas "sem-educação" (Ibid., p.92), ressaltando que esse não é o amor dele, pois não há metafísica, sendo quase que exclusivamente sexual. Para Belazarte, a única parte bonita desse tipo de amor são características "emprestadas" da amizade, como o perdão. A intimidade traz a relação cordial entre o criado e o patrão, que, por gosto, perdoa as falhas de seu subordinado, mas não apaga a diferença de classe. Ele fica indignado quando descobre os planos de Ellis para uma vida autônoma, como o desejo de ser motorista e, depois, seu casamento. De determinada forma, o modo como Belazarte narra as desventuras de Ellis mostra certa constatação de que a diferença não é possível, de que a autonomia do criado leva ao desastre.

Nossa próxima análise se fixa no conto *Menina de olho no fundo*. É a história de seu Gomes, professor que tem uma relação afetuosa com uma aluna, a Dolores, que, por

sua vez, alimenta uma grande paixão por ele. No conto, o narrador diz que o professor logo simpatizara com Dolores, mas imediatamente desconstrói a malícia possível desse sentimento "Em amor não pensou e, franqueza, nem sentiu nada diante dela" (Ibid., p.68). Essa afirmação constante de que seu Gomes não está apaixonado por Dolores, feita pelo narrador, destoa da história contada. Assim que somos "enganados" pelo narrador, achamos que e menina faz investidas que são contornadas pelo professor – e não rechaçadas completamente – por causa da fraqueza dele. Podemos perceber que o narrador prejudica o nosso "olhar para o destino alheio" (BENJAMIN, 1995, p.214), necessário para que o leitor trabalhe também o texto, descobrindo as diferentes camadas das personagens sem que o narrador as entregue prontas. O problema, conforme nos diz Benjamin, é que os "contextos psicológicos da ação" (Ibid., p.203) são impostos ao leitor.

Essa discrepância está nas inúmeras marcas de que seu Gomes gosta da aluna, pensa nela etc. Dolores conta pra ele que "engana" os outros professores com seu olhar charmoso, mas diz ter vergonha de fazer isso na frente de seu Gomes: "E ficou talqual um jenipapo, roxa de vergonha sem razão. E o verde fundo dos olhos fuzilando... Seu Gomes pensou a palavra "bonita" e fez a menina repetir mais três vezes a escala de ré maior" (ANDRADE, 2008, p.71). Depois, ele diz para a menina: "Você já disse que gosta muito de mim como professor... (...) ... pois então estude... pra me fazer feliz!" (Ibid., p.71). Em um momento do professor em casa, parece ficar claro o envolvimento emocional, os sentimentos que ele conserva pela menina:

> Seu Gomes entardeceu num sorriso largado, muito suave. **Sorriu livre, tornando a pensar em Dolores, que sapequinha!** Enfim, fora bom porque agora sabia com quem estava tratando. E ensinou a Dolores com muito carinho, com imensa amizade, cada vez mais íntima e mais amizade (Ibid., p.72, grifo nosso).

Só é possível seu Gomes sorrir "livre", porque está em casa, longe dos olhares de quem poderia suspeitar da relação mais íntima entre os dois. Percebemos que o narrador tenta o tempo inteiro tratar a relação do professor com a aluna como algo puramente profissional, como interesse dele pela possibilidade de ter descoberto uma

grande instrumentista e por Dolores ser uma menina de família endinheirada que lhe dá muitos lucros. Mas as atitudes e falas da personagem dizem o contrário.

1.3. Novas revelações do narrador-personagem

O conto *Túmulo, túmulo, túmulo* é o mais emblemático, talvez por ser nele que Belazarte se revela com mais transparência, porque é o único onde aparece como personagem de sua narrativa. No conto, Belazarte sente a necessidade de ter um "criado" e contrata o negro Ellis para trabalhar para ele. Aos poucos os dois começam uma relação de amizade (relação dúbia, pois o narrador-personagem parece sentir ciúme e desejo pelo empregado) que acompanha toda a vida de Ellis, do seu casamento e nascimento do filho até a morte de todos.

Sobre esse conto, muitas cenas são passíveis de análise. Comecemos pela questão afetiva que envolve dono e criado. A relação deixa ambivalente um desejo do narrador por Ellis, que torna Belazarte "proprietário" dele e ciumento de sua autonomia (como do seu projeto de vida, que passa por ser motorista ou por casar). Um exemplo disso é a cena em que Belazarte vai ao casamento de Ellis e repara na noiva. "Que gostosa a Dora" (Ibid., p.88): o narrador faz uma descrição completamente sexual da mulher, mas ao mesmo tempo há certa religiosidade na descrição, pois Belazarte diz que "dá vontade de deixar ela passar respeitosamente entre toda a cristandade" (Ibid., p.89). Por outro lado, quando fala do corpo de Ellis, o narrador faz uma descrição quase erótica de seus sentimentos, dizendo querer "passar a mão naquela cor humilde" (Ibid., p.84).

A parte não afetiva da relação dos dois revela um contrato de trabalho peculiar. Para começar, há a construção da imagem do brasileiro burguês do século XX: assim que consegue dinheiro extra, o narrador-personagem revela que quer ter um criado "porque dinheiro faz cócegas em bolso de brasileiro". Belazarte diz "achar gostoso" ver o dono saindo e o criado entregando o chapéu e a bengala. E ele não diz o "patrão", mas o "dono". Assim, quando Ellis é "contratado" por Belazarte, há uma negociação

aparentemente liberal, pois eles combinam o preço pelo serviço, mas a caracterização do trabalho e do trabalhador faz parecer um sistema escravista disfarçado (ou mostra os resquícios de uma escravidão recém abolida). O narrador-personagem também faz diferença entre um criado e um "criado moral", que significava que o empregado não limpava, não trabalhava bem, mas tinha um caráter impecável: "foi de confiança, discreto e amigo" (Ibid., p.85). Não podemos ignorar que a expressão "criado moral" revela a submissão intelectual de Ellis e o domínio de Belazarte. O curioso é que esse domínio é visto por Belazarte como dependência mútua: "já estava difícil dizer quem era o criado de nós dois" (Ibid., p.86). Porém, se Ellis precisava do "patrão" afetivamente, precisava muito mais financeiramente. Parece, então, que falar em "dependência mútua" obscurece a real natureza dessa relação, que nunca poderá ser puramente de dependência mútua[18].

Os pontos que mais nos interessam nesse conto são os dois tipos de distanciamento que podemos identificar. O primeiro é a constante insistência do narrador em afirmar algo diferente do que a história apresenta, conforme mostramos nos outros contos discutidos até aqui. Belazarte diz "a vida é tão bondosa que nunca senti falta de ninguém" (Ibid., p.89), quando Ellis desaparece por uns meses. Isso seria possível para alguém que queria levar o criado até para a Europa, que tratava a relação como de "dependência mútua"? Em outro momento, no final do conto, Belazarte vai à casa do antigo criado e pretende ajudar Ellis antes da morte. Mas afirma: "da minha parte era tudo agora gestos mecânicos" (Ibid., p.94). Na verdade, o narrador/personagem que aparece não é esse dos "gestos mecânicos", mas alguém profundamente abalado com o final agonizante de Ellis – que morre chamando por ele: "Eu faço tudo por você! Não quero que te falte nada, ouviu bem! [...] Tive um momento de desespero porque Ellis não dava sinal de me sentir. Insisti mais, ajoelhando junto da cama" (Ibid., p.96).

[18] Poderíamos pensar em outras possibilidades, como a de lermos o narrador como um irônico ou como um ingênuo. Se lermos dessas formas, analisando conto a conto (reside aí o problema do conjunto), poderia haver certa acidez presente em sua narrativa. Nesse caso, o conto *Túmulo, túmulo, túmulo*, por exemplo, seria um ótimo retrato de uma classe média que subjuga e se convence que faz caridade com o outro. Como ingenuidade, poderíamos entender que Belazarte foi iludido por Ellis e sua família, por ter sido incapaz de ver além de seus preconceitos de classes. Essas são leituras possíveis, mas não encontram suporte para comprová-las.

A outra discordância acontece dentro do enredo, no batizado de Luís, filho de Ellis. Para agradar sua caridade cristã, Mariquinha, a mãe de Belazarte, oferece um café após o batizado. Forçados nessa situação, Ellis e a mãe ficam completamente desconfortáveis, assim como Belazarte e Mariquinha. O narrador diz que os pobres não sabiam nem como segurar na "xicra" e que ele, não querendo rebaixá-los e porque aprendia rápido, começou a errar a mão também e a agir com maus modos:

> Foi um ridículo oprimente **pra nós os superiores, e deprimente** pra eles os desinfelizes. Estavam **esquerdos**, cheios de mãos, **não sabendo** pegar na xicra. E eu então! Qualquer gesto que a gente faz, pegar no pão, na bolacha, pronto: **já é diferente por classe da maneira, igualzinha muitas vezes, com que o pobre pega nessas coisas. Parece lição**. A gente fica **temendo rebaixar o outro** e também já não sabe pegar na xicra mais. (Ibid., p.92, grifo nosso).

O narrador relembra a cena da festa de batizado, em que foi padrinho do filho de Ellis. Seria um momento de congregação, de encontro afetuoso. Mas no caso, mantém-se a diferença de classe, vista ironicamente na relação entre "superiores" e "desinfelizes". Note-se que o reconhecimento do outro como igual se desfaz no detalhe, no gesto mínimo como se pega a xícara. "Parece lição", diz o narrador. Em outros termos, a cena ganha caráter emblemático da relação íntima (cordial) e desigual de classes (núcleo da ambivalência). O narrador fica em uma posição incômoda: quando Ellis entra na casa como criado, está tudo bem. Quando entra como convidado, fica desconfortável.

Analisando esse trecho, podemos pensar no que diz Adorno: "O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar" (ADORNO, 2003, p.59). No trecho selecionado de *Túmulo, túmulo, túmulo,* finalmente o narrador-personagem perde a "falsidade do tom" e entrega sua falta de naturalidade com a situação.

Conforme vimos nos contos estudados, não há estabilidade na distância entre narrador e matéria narrada, entre sujeito e objeto representado. Percebemos que

Belazarte se coloca culturalmente acima[19] de quem narra, sem conseguir representá-los de maneira imparcial. Segundo Irenísia Oliveira:

> É como se as pessoas simples do subúrbio não soubessem como expressar os sentimentos (ingenuidade) e o narrador não pudesse representá-los porque reconhece que só pode projetá-los a partir de si mesmo. Por isso o narrador se corrige quando descreve Rosa e diz que João não a viu da mesma forma, apenas sentiu um mal-estar que vinha da moça[20]. (OLIVEIRA, 2008, p. 5).

Essa dificuldade de Belazarte para adequar-se ao meio que narra também é explicada por Ivone Rabello, que diz ser "a diferença entre narrador e protagonistas – a começar pela de classe, determinante de todas as outras – procura resolução na técnica de **desdobramento**, o que resulta em tensões estruturais." (RABELLO, 1999, p.21, grifo nosso). Esse desdobramento (o narrador oral, o ouvinte/ escritor da história / os ouvintes/leitores / as personagens do subúrbio), acreditamos nós, colabora para as ilusões de proximidade e solidariedade de Belazarte com seus objetos narrados.

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

---

[19] Outra relação semelhante é entre Brás Cubas e Dona Plácida, personagens de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Há a mesma crueldade na relação entre o patrão, o homem que tem o dinheiro e a agregada sem classe e desclassificada, que deve aceitar sua posição de testemunha das traições de Brás e Virgília.

> Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos – os cinco contos achados em Botafogo – como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto. **Foi assim que lhe acabou o nojo**. (ASSIS, 1994, p.93, grifo nosso).

No trecho acima, o narrador descreve de que forma fez com que a agregada perdesse a resistência ao que ele e Virgília faziam na casa em que a colocaram como fachada para seus encontros amorosos. Não há nenhum tipo de mortificação ou culpa por obrigá-la a compactuar com a traição, mas serenidade e certo sentimento de que sua atitude era generosa, por ter ajudado financeiramente à mulher em seu momento de dificuldade: a velhice sem família e sem dinheiro. Tamanha era a tranquilidade em relação a sua atitude, que, no capítulo 76, Brás "conversa" com sua própria consciência e sai vitorioso. Aproximamos assim olhar de Brás para o que faz Dona Plácida ao olhar de Belazarte para os personagens dos casos que narra.

[20] Irenísia Oliveira continua a citação dizendo que naquele trecho há "sem dúvida, uma consciência de mediação e distância". Esse é um ponto muito questionável, já que o narrador mantém a distância, mas parece ter uma consciência precária de suas ações.

Assim, o fingimento do narrador que apenas escreve o que o narrador oral, Belazarte, conta, segundo Ivone, faz com que a autoria do discurso não seja questionada, que as interferências na linguagem e as concepções de mundo do narrador acabem “diluídas”.

2. A HISTÓRIA PAULISTA QUE BELAZARTE CONTOU

"Só úa coisa aquí in S. Pólo que eu já ponhei in reparo: que só se vê é estrangero! Brasilêro é muito raro!" (Dino Cipriano, 1911).

2.1. Quem mora no subúrbio?

Neste capítulo, trabalharemos com algumas leituras da crítica sobre o livro e a importância de um olhar mais minucioso sobre as personagens, com o objetivo de entender melhor os matizes do subúrbio paulistano e a cidade em plena modernização, na São Paulo do começo do século XX. Percebemos que, apesar de livro ter como tema central o subúrbio, a classe que domina os enredos dos contos é de gente (normalmente de origem italiana) proprietária, de pequenos comerciantes e de trabalhadores autônomos.

Se existe um lugar-comum da crítica no que diz respeito aos *Contos de Belazarte*, ele está na posição de classe do narrador, que descreve o subúrbio, mas não pertence a ele. Apesar de esse ponto ser evidente, deparamo-nos com algumas afirmações[21] que merecem uma maior atenção.

[21] Os dois comentários críticos foram retirados dos textos complementares da edição estudada d'*Os Contos de Belazarte* (vide referências bibliográficas). O grifo é nosso.

> Neste [o conto *O besouro e a Rosa*], oferecido como "a primeira história de Belazarte", um narrador, assim batizado, "fala" como alguém do **subúrbio paulistano**, e manifesta, sem condenação moralista, clara solidariedade à heroína. (MARQUES, 2008, p.10)

> O exame do projeto literário dos contos nas publicações, nos exemplares de trabalho e nas cartas do escritor, reforçou a necessidade de cumprir todos os traços da "fala" que sustenta a coerência do narrador, enquanto personagem ligada à **periferia paulistana**, embora sem a ela pertencer. (MILLIET apud MARQUES, 2008, p.23.)

Vamos abrir aqui um novo parênteses para falar de um ponto importante, levantado no excerto de Aline Nogueira Marques: o fato de haver ou não "condenação moralista". Lembremos o enredo do conto "O besouro e a Rosa", primeiro das histórias de Belazarte. A personagem principal, Rosa, escolhe não continuar vivendo com as mães de criação, resolve casar com qualquer um para não ficar sozinha e o narrador termina a história com "Rosa foi muito infeliz". Não há "condenação moralista"? Poderíamos encontrar pelo menos duas: tratar bem as pessoas que te ajudam (nesse caso, as mães de criação) e o escolher o amor sem pressa, com cuidado, para que não haja arrependimentos.

Ou, conforme dissemos no capítulo anterior – quando nos referimos a uma interpretação de Irenísia Oliveira para os motivos de Rosa ficar desesperada para casar – o moralismo do narrador poderia estar ligado, na verdade, à vontade de Rosa de contrariar as mães de criação. Ainda assim haveria uma condenação moralista: ao costume brasileiro de adotar crianças como empregadas/filhas. Além disso, podemos discutir de há ou não uma moral no fato de nenhuma mulher do livro ter um final feliz. Em todos os contos com a moral "foi muito infeliz", o narrador está se referindo a mulheres. Mesmo que não apareçam homens que poderiam ser considerados completamente afortunados, são as mulheres as marcadas pelo narrador. Elas que acabam em finais trágicos: terminam procurando marido ou oferecendo-se a qualquer um e são infelizes. Mesmo Nízia, a única que termina a história ironicamente com um "Nízia era muito feliz", não tem uma história feliz: ela termina bêbada com Rufina, a criada, abandonada em um sítio da periferia de São Paulo. A interrogação é saber se não se trata apenas de um esforço de objetivação do narrador, que representa uma realidade que funciona com suas próprias regras e que não dá espaço para realização das mulheres.

Sobre essa representação das mulheres na obra, outros pontos em comum entre as mulheres poderiam ser aprofundados, como as descobertas iniciadas por elementos externos às personagens. Acontece quando Rosa vai dormir e é despertada por um besouro que a faz perceber sua sensualidade (ou o lugar que ela ocupava na casa, ter raiva das mães de criação e querer casar com o primeiro que vê pela frente para não ficar sozinha). Acontece com Carmela, que adquire uma beleza completamente diferente, perde o "convencional de pintura, pra adquirir certa violência de malvadez" (ANDRADE, 2008, p.51) por causa do amor pelo artista de circo. E acontece com Nízia Figueira, que tem uma forte dor de dente, recebe bebida de Rufina e se transforma, "sabendo as tristezas do nosso mundo" (Ibid., p.119). O "acordar" das personagens conduz às mulheres aos destinos trágicos: mesmo descobrindo a sexualidade ou a verdade do mundo, elas não conseguem ultrapassar a revelação rumo à felicidade. Parece ser tarde para a construção de outro caminho que leve a um destino mais consciente.

No mesmo sentido estão as descrições do narrador quanto às mulheres italianas no conto "Jaburu Malandro". Belazarte explica que as moças que trabalhavam ou estudavam fora – nas oficinas de costura, as mais pobres nos curtumes e na fiação – conheciam as "imoralidades" da vida, pois "não tinha homem que não lhes falasse uma graça ou no mínimo olhasse pra elas daquele jeito que ensina as coisas" (Ibid., p.40). Segundo o narrador, essas mulheres "se perdiam, as pobres! Si não casavam na Polícia, o que era uma felicidade rara, davam nas pensões" (Ibid., p.40). As mulheres que não se contaminassem totalmente com as "imoralidades" da vida, ao menos perdiam a inocência "que reveste a gente no começo" (Ibid., p.40) e aprendiam a escolher "o rapaz que mais lhes convinha, seleção natural. Casavam e o destino se cumpria" (Ibid., p.40). Essas mulheres são vistas por Belazarte como "parideiras" que os homens procuram para constituir família:

> De chiques e aladas, viravam mãe anuais; filho na barriga, filho no peitume, filho agarrado na perna. Domingo iam passear na cidade, espadongadas, cabelo caindo na cara. **Não tinham importância, não**. Os trabalhadores o que queriam era mãe pros oito a doze filhos do destino. (Ibid., p.40, grifo nosso).

Voltando às afirmações dos excertos das críticas de Aline Nogueira Marques e de Sérgio Milliet, transcritos no início deste capítulo, partimos para o nosso objetivo principal, que é falar sobre um ponto tangenciado pelos dois. Ao dizerem "subúrbio paulistano" ou "periferia paulistana", há uma homogeneização do subúrbio, o que esconde o matiz desse ambiente. O *zoom* que queremos dar pode esclarecer o real lugar de onde fala o narrador dos contos em oposição aos objetos narrados. Para isso, comecemos por alguns números da cidade de São Paulo[22].

Tabela 1

Ano	População estrangeira	População total (%)
1872	002.459	07,8
1890	014.303	22,0
1920	206.657	35,7
1940	297.214	22,4

Tabela 2

Ano	População Total	Italianos	%
1886	48.000	5.717	11,9%
1893	130.775	44.854	34,2%
1900	~240.000	~90.000	37,5%
1905	~300.000	~150.000	50%
1910	~375.000	~130.000	34,6%
1916	506.622	187.450	36,9%
1920	~580.000	91.544	15,7%
1934	1.400.000	85.782	8,2%
1940	1.326.000	74.000	5,5%

Conforme vemos na tabela 1, há grande impacto da *população estrangeira* em comparação à população total da capital paulista. Já a tabela 2 é mais específica: mostra a quantidade de *italianos* em comparação ao número total de habitantes. Nessa tabela,

[22] A primeira tabela tem como fonte a Fundação IBGE, Censos Demográficos. A segunda foi retirada do livro *Histórias do Trabalho e Histórias da Imigração* (p.25). Vide referências.

porém, não se encontram calculados no item “italianos” os filhos de imigrantes nascidos no Brasil. Se, conforme acredita Biondi (2010), entendermos “comunidade italiana” de forma abrangente e abarcarmos os filhos de italianos, o número seria ainda maior.

Como uma constante nos contos é a ascendência italiana das personagens, tornou-se necessário buscar dados sobre a imigração italiana e a importância desse grupo para São Paulo tanto social como economicamente. Richard Morse (1970) explica a formação da cidade como a transição de uma “ordem agrária dispersa” para um “núcleo urbano”, ou seja, mostra como uma cidade praticamente agrária até 1820 tornou-se uma grande metrópole urbana poucas décadas depois. O ponto que nos interessa é o que diz respeito à contribuição do imigrante italiano para essa formação. Segundo o autor, alguns sujeitos importantes para os quadros jurídicos e literários de São Paulo, formados na Faculdade de Direito antes de 1870, como Antônio e Martinico Prado, Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, não foram substituídos através dos tempos por outras lideranças. Somada a isso, a crise do café, no começo do século XX, serviu para deixar “a aristocracia rural-urbana reduzida, por volta de 1920, a farrapos de prestígio social. Um outro quadro de líderes, muitas vezes de origem estrangeira, surgiria – sem tradições, oportunista, gerado pela cidade” (MORSE, 1970, p.235).

Esse novo conjunto foi possível devido a uma série de fatores, como os números mostrados nas tabelas anteriores. Claramente há muitas inconstâncias nos números dos censos demográficos da época que estamos estudando, mas tomemos o IBGE como baliza principal. Se pensarmos que, segundo dados do Instituto, em 1920 os italianos chegaram a somar 42% da população total da cidade de São Paulo (ou seja, dos 3,3 milhões de pessoas, os italianos eram 1,4 milhões), o livro de Mário de Andrade, com tantos italianos como personagens, parece ser um ótimo retrato do inicio da modernização do município. Além disso,

> o italiano reuniu as duas condições de imigração mais valorizadas por autoridades públicas, por intelectuais e por empresários privados. A proximidade de língua, religião e costumes, fez o imigrante italiano mais facilmente assimilável por nossa sociedade do que os alemães ou japoneses, por exemplo; além disto, correspondeu aos ideiais de branqueamento de nossa população, acreditado como desejável para que nos tornássemos mais "civilizados" diante de nossos próprios olhos e aos olhos do mundo. (IBGE, 2000).

A valorização do italiano como "imigrante ideal" é questionada por Michel M. Hall, que diz havia muitos problemas causados pelo *campanilismo*[23] (o bairrismo) dos imigrantes: "há relatos de intensas hostilidades nos lugares de trabalho entre imigrantes de partes diferentes da Itália". O autor explica que as diferenças entre os maiores grupos que residiam no Brasil (brasileiros, portugueses, espanhóis e italianos) eram bem menores em termos culturais do que entre os imigrantes que foram para a América do Norte, por exemplo. Mas "as línguas neolatinas, o catolicismo e eventuais características culturais comuns do Sul da Europa não parecem ter atenuado em muito os conflitos intensos que marcaram a convivência desses grupos na cidade." (HALL, 2010, p.53).

Com a decadência do café, os fazendeiros foram impulsionados para a cidade, lugar onde os negócios estavam acontecendo. As mulheres começaram a participar mais da vida econômica e houve uma migração dos trabalhos rurais para trabalhos "comerciais, industriais, burocráticos e intelectuais" (MORSE, 1970, p.238). Ou seja, no final do século XIX, já não havia mais motivos para enviar tantos imigrantes para a agricultura (1889 a 1891, apenas 2/5 foram enviados para o interior) e a grande maioria ficava na cidade e se empregava como operário industrial, o que fez com que, em 1901, a cidade contasse com 55 mil operários, desses, 50 mil eram italianos (segundo Biondi, 2010, p.26, "dependendo dos setores industriais, os trabalhadores italianos oscilavam entre 60% e 90% do total de empregados").

Esse grande número de operários, na maioria das vezes, executava longas jornadas, sem qualquer tipo de segurança e direitos trabalhistas. Fora isso, ainda recebia salários baixos, o que obrigava toda a família a entrar no mercado de trabalho, inclusive mulheres e crianças. Mantendo-se como operário, dificilmente o imigrante tinha algum tipo de mobilidade social e, diante disso, "não era raro que italianos e estrangeiros em geral desejassem trabalhar por conta própria, realizando serviços e trabalhos tipicamente

[23] O autor, em *Histórias do Trabalho e Histórias da Imigração*, explica que havia muitos esforços para "exaltar sentimentos nacionalistas" (HALL, 2010, p.51) entre os imigrantes – o que é compreensível, visto que essas pessoas estavam a quilômetros de distância de sua terra, de suas raízes, de parte da família. Mas, segundo ele "os trabalhadores encontravam poucas indicações de solidariedade étnica da parte de seus empregadores da mesma nacionalidade. [...] os italianos donos de fábricas em São Paulo empregavam sem escrúpulos trabalhadores portugueses ou mulatos quando fossem mais baratos." (Ibid., p. 51). Assim, não eram as nacionalidades que formava a divisão da cidade, mas por classes sociais, onde "os italianos ricos se sentem muito mais perto dos ricos portugueses, brasileiros ou espanhóis do que dos italianos pobres." (Ibid., p.51).

urbanos nas maiores cidades brasileiras" (IBGE, 2000). Formava-se, então, uma classe em ascensão, a de empreendedores: pequenos comerciantes, trabalhadores autônomos etc.

> Eram os mascates, artesãos e pequenos comerciantes; motorneiros de bonde e motoristas de taxi; vendedores de frutas e verduras, tanto como ambulantes, como em mercados; garçons em restaurantes, bares e cafés; engraxates, vendedores de bilhetes de loteria e jornaleiros.

E é sobre essa classe que queremos tratar. Belazarte descreve nos contos a população italiana do subúrbio, mas de um subúrbio com muitas camadas. Isso é feito através de um narrador que não pertence à periferia e que não faz parte do grupo narrado, mas ao olharmos para a classe social das personagens, vemos que poucos são os que não têm nada, os que vivem de favor, ou seja, os miseráveis. É o caso de Ellis e sua família e de Teresinha e Paulino. Outros são pobres, mas empregados que se sustentam: é o caso de Rosa, de seu Gomes e dos pedreiros Aldo e Tino. Mas a maioria é da "classe média" dos subúrbios, é de gente proprietária de alguma coisa: D. Ana e D. Carlotinha, italianos ferreiros e portugueses padeiros do conto *Jaburu Malandro*, maestro Marchese e a família da aluna Dolores, Belazarte e a mãe, a sogra de Teresinha e as filhas dela e Nízia Figueira. Nada nos impede de imaginar que essa maioria proprietária esteja ligada à informação anterior, de que alguns membros da comunidade italiana tenham virado grandes industriais paulistanos.

Então a pobreza das personagens, esperada por quem lê contos ambientados no subúrbio, pouco aparece. Ela apenas tangencia a maioria dos enredos principais, mesmo essa sendo uma cidade tomada por operários e pela modernização, conforme Irenísia Oliveira. As fábricas (e os pobres que nelas trabalham) são horizontes isolados da matéria-prima.

> Algumas vezes despontam o muro da fábrica, a chaminé, os operários que passam como figuras indistintas, contra a luz, sombras vistas por Paulino já muito doente, do conto *Piá não sofre? Sofre*. Aparece a rua dos bondes, aonde Rosa não chega, porque o espaço de sua vida só atinge até a venda, na esquina. Mesmo os bondes ainda são puxados por cavalos, representam uma espécie de híbrido entre a carroça e o bonde elétrico (bonde carroça, como diz o conto). (OLIVEIRA, 2008, p.2-3).

É importante, porém, assinalar que há outras leituras históricas sobre a ascensão do imigrante italiano. Luigi Biondi, por exemplo, reconhece a leitura que descrevemos até aqui, sobre a integração dos imigrantes e a elevação de uma grande parte à categoria dos patrões. Mas discorda que esse número de proprietários fosse de grande representatividade.

> A integração rápida e aparentemente indolor – ou seja, com poucos conflitos e muitos sucessos econômicos, que deveriam evidenciar uma quase certa ascensão social com algumas insignificantes e fastigiosas exceções – contribuíra para ofuscar ou diminuir a história dos trabalhadores italianos no Brasil, entendida como fenômeno secundário e individual ligado a percursos de alguns livres empreendedores de sucesso. (BIONDI, 2010, p.24).

Segundo o crítico, os empreendedores de sucesso seriam a exceção no meio da multidão italiana imigrada no Brasil. Acompanhado desse engano, outros viriam, como a "triste lenda de uma imigração italiana completamente falimentar, uma experiência quase exclusivamente camponesa e rural a ser esquecida, da qual poucos se salvaram" (Ibid., p.24).

A escolha por uma representação do que ainda não era moderno na crescente São Paulo, indica um olhar até certo ponto idílico do autor. Essa escolha aparece nos contos referenciados por Irenísia Oliveira na citação acima e em outros, como em *Nízia Figueira, sua criada.* O narrador diz que Nízia é "de família nacional da gema, carijó irumoguara com Figueira ascendente até o século dezesete" (ANDRADE, 2008, p.116). Saíram de um "sítio porcaria" em 1886 perto de Pinda e foram para a cidade de São Paulo, para uma chácara em um bairro longe do centro. E a cidade cresce no entorno da casa, unindo-se ao centro e tornando-se um bairro, onde atualmente é o bairro da Lapa[24]: o sítio isolado é englobado pela cidade crescente e o que era rural, aos poucos se transforma em urbano[25].

[24] A título de curiosidade, segundo Ivone Rabello, dos sete contos, cinco estão ambientados na Lapa. As exceções são "Menina de olho no fundo", ambientado no Brás, e "Túmulo, túmulo, túmulo".

[25] Esse processo serve também para caracterizar o projeto estético dos contos, ponto discutido mais adiante, no capítulo três.

Nesse mesmo conto, outra correspondência com a história de São Paulo pode ser observada. Seu Lemos, personagem que se interessa por Nízia, era fluminense de origem, conseguiu entrar para os Correios como carteiro em SP através de uma indicação de um conhecido "graúdo", que morava no bairro do Anastácio. Lemos morava com a mãe em uma casa alugada embaixo do Viaduto do Chá. Nessa época, havia muitas facilitações do Governo do Estado para o povoamento de regiões não-urbanas, como mostra uma reportagem recuperada por Richard Morse do jornal *Diário de São Paulo*, de 1877. A chamada é "Grande Atenção: terrenos para os pobres". Ela mostra que terrenos em diversos bairros estavam sendo comercializados por preços módicos, para a ocupação urbana nas áreas ainda rurais. No mesmo ano, o Viaduto do Chá começa a ser construído (só é terminado em 1892) para ligar a área central "da cidade ao Morro do Chá, cuja chácara estava sendo subdividida em lotes" (MORSE, 1970, p.249).

Voltando à divisão pobres/empregados/proprietários, é importante destacar que mesmo colocando Belazarte na lista dos proprietários, não cabe colocá-lo no mesmo nível dos demais. Como ele é o contador das histórias de todos os contos, podemos avaliá-lo como narrador e não somente como personagem. Então percebemos que ele se coloca culturalmente acima de quem narra, sem conseguir representá-los de maneira não-arrogante, não-preconceituosa. Conforme mostramos no capítulo anterior, Belazarte personagem se coloca como dono do seu criado Ellis, o que lhe deixaria vaidoso na frente das pessoas que o vissem saindo do teatro e recebendo o chapéu e a bengala do negro. Além disso, mostramos a confusa relação de "trabalho" entre Ellis e Belazarte e o lugar onde o patrão/dono coloca Ellis: como um "criado-moral", submisso, ofuscando essa posição ao chamar a relação de "dependência mútua".

Fora isso, a personagem Ellis parece representar bem a situação de parte da população paulista do final do séc. XIX início do séc. XX. De um lado, quer aprender uma profissão promissora (no caso de Ellis, dirigir os novos carros, que são símbolos do progresso) e, de outro, quer casar e ter filhos, constituir família: o símbolo do patriarcalismo da cidade agrária. Da mesma forma, Belazarte, que fala francês, é músico e frequenta o teatro, atividades do homem moderno, sente a necessidade de ter um escravo. Essas contradições têm grande influência do imenso contingente de

estrangeiros no país, o que mudou as necessidades da classe alta[26], conforme nos diz Gilberto Freyre,

> Os maus costumes portugueses de palitarem publicamente os dentes, de cuspirem ruidosamente no chão foram proscritos por uma nova elite afrancesada. (...) a invasão de influências culturais estrangeiras muitas vezes refletia simplesmente a aceitação servil de normas importadas por parte dos *noveuaux riches*. (FREYRE apud MORSE, 1970, p.275)

A modernização e a grande presença do estrangeiro fizeram de São Paulo uma metrópole internacional em pouco tempo. E Belazarte reflete isso: não é à toa que deseja ensinar francês ao criado, não à toa que conhece muito de música e frequenta teatros. Ele faz parte dos 5% (pelos dados registrados por Lucila Herrmann, referida por Richard Morse) da classe superior. E há outro conto que nos mostra exemplos dos imigrantes que almejam pertencer a essa classe: *Menina de olho no fundo*. O maestro Marchese (que não era maestro de verdade, ele tocava violino numa companhia de operetas na Itália e as pessoas diziam que esfregava chão em Gênova) abre uma escola, atento à nova classe ascendente. A escola progride porque até gente mais endinheirada do bairro matriculava os filhos lá pra não ter que acompanhá-los até a cidade. Uma dessas filhas é Dolores, descendente de imigrantes italianos (o narrador faz uma comparação entre as origens dela e das indústrias de São Paulo), bem educada porque estudava em um "colégio meio econômico mas bem frequentado": sabia francês, tinha aulas de dança e de música. Ela é mais rica que as colegas (que eram da Vila Buarque), pois, segundo o narrador, não mandava reformar vestidos. Esse tipo progrediu numa São Paulo que investia na expansão da cidade, das fábricas às ruas, gerando uma série de problemas. Primeiro, o *boom* na parte física da cidade não correspondeu ao crescimento vertiginoso da população. Assim, transtornos quanto ao saneamento básico e à saúde pública logo surgiram. Ao mesmo tempo, a classe superior e parcela da classe média exigiam atividades culturais, como peças teatrais e concertos musicais. Comecemos pelos problemas de saúde e de saneamento.

[26] Em nossa opinião, ao mesmo tempo em que as necessidades das classes altas se modificam, as classes médias e pobres também mudam suas necessidades.

O conto *Piá não sofre? Sofre*, conta a história de Paulino, um menino que vive com a família pobre que tem costumes não higiênicos, como tomar banho somente aos sábados, além de sofrer com a falta de alimentação adequada e com o frio, o que faz com que o leitor não fique impressionado pelo fato de o irmão mais velho de Paulino ter morrido de tifo ainda criança. No final do conto, Paulino fica doente, tem tosse, e a avó diz que não o levaria ao médico, que ele tomaria um xarope ensinado pela dona Emília "e depois foram mais cinco milréis para o boticário mais "chué" do bairro" (ANDRADE, 2008, p.112). Essa era uma realidade comum, visto que os dados brasileiros da época sobre saneamento e saúde não deixam dúvida quanto à falta de condições mínimas de higiene (basta pensarmos na famosa "Revolta da Vacina", em 1904, no Rio de Janeiro). Em São Paulo não era diferente, e "a especificação das causas das mortes ocorridas na cidade em 1887, mostra que as autoridades públicas e privadas ainda não tinham uma noção elementar de higiene preventiva" (MORSE, 1970, p.246).

> Moléstias do aparelho digestivo – 397 mortes
> Moléstias do aparelho respiratório – 215 mortes
> Tuberculose – 209 mortes
> Moléstias do aparelho cerebrospinhal – 207 mortes
> Moléstias do aparelho circulatório – 145 mortes
> Febre tifóide – 103 mortes

Além desses dados, outros números mostram que Paulino e o irmão eram casos comuns no município: "das 4.561 mortes em 1892 (...), 2.443 foram de crianças de menos de oito anos, e 170 de crianças entre oito e quinze anos" (Ibid., p.247). Ou seja, 57% dos mortos eram crianças. Essas também são as condições de vida de Ellis e sua família, que tem um único filho que morre ainda bebê.

Ao mesmo tempo em que temos essas lacunas na saúde/higiene pública, encontramos a indústria cultural em pleno desenvolvimento. Mas esse era um divertimento para poucos: conforme já dissemos, somente a elite paulistana e alguma parcela da classe média podiam frequentar os concertos e as peças. Classe média essa com novas configurações:

> A classe média está sendo absorvida pelo elemento estrangeiro, pela considerável massa dos que emigram para aqui e tomaram conta de toda a pequena indústria, de todo o pequeno comércio, de toda a pequena

> propriedade e que enriquecida porque trabalha e gasta pouco, tem amplo e incontestável direito de fazer imposições em seu exclusivo proveito[27]. (Ibid., p.263).

As atividades culturais aconteciam por influência do estrangeiro, segundo Morse, pois as companhias de teatro eram trazidas de fora e as escolas de música tinham professores estrangeiros. Ou seja, era arte feita por estrangeiros e para um imenso número de estrangeiros. Apesar das críticas de Mário de Andrade, que dizia haver uma ausência desesperadora de artistas dotados de cultura estética, o que poderia mostrar a falta de qualidade dos músicos formados da época, o fato é que havia uma grande quantidade de escolas e de professores de música (além de muitos músicos e grupos de música), o que atendia a uma exigência das novas classes, conforme vimos o exemplo de Marchese, professor de música e dono de uma escola, e do professor Gomes, funcionário dele, além de Dolores e outras alunas do conto *Menina de olho no fundo*.

Há, portanto, um grande retrato de São Paulo pintado por Mário de Andrade n'*Os Contos de Belazarte*, quadro esse de suma importância para entender a modernização de São Paulo no final do século XIX início do século XX. Mas torna-se essencial reforçar que esse é um retrato da história, dos costumes, da cidade *paulista* e não poderia representar o programa pela brasilidade como um todo (defendido por Mário e discutido por tantos críticos), sob o risco de se tomar São Paulo como Brasil.

Dentre todos os imigrantes, os contos são focados nos que representam maior influência na cidade de São Paulo, os italianos. Influência decisiva não só pelo grande número, pela imensa maioria que eles formavam dentro do grupo dos estrangeiros, mas exercida através dos costumes, como o gosto pela música e pelo teatro. Que espaços sociais esses imigrantes ocupavam? O italiano não estava fadado apenas à pobreza do subúrbio, mas aproveitou a constituição da cidade para crescer e conquistar o espaço industrial tanto como mão-de-obra quanto como empreendedor.

E de que forma a cidade de São Paulo aparece nos contos? Aparece em constante crescimento e transformação: como uma espécie de Eldorado para os padeiros

[27] Citação do *Diário Popular*, de 12 de março de 1892, trazida por Richard Morse. Ela faz parte de uma reportagem que aponta os problemas das famílias pequenas (a classe média), que não podia mais viver com 500$000 por mês, pois era vítima do aumento dos preços da comida, do vestuário, do colégio, da botica, do combustível, **do estrangeiro**.

portugueses e os italianos ferreiros de *Jaburu malandro*, que encontraram nas novas terras possibilidade de crescer e ao mesmo tempo como algoz dos sonhos para Ellis, para Paulino. Metamorfoseia-se de rural e esquecida, como a fazendinha de Nízia, para urbana e destruidora e reflete uma internacionalização, sendo ocupada pelos estrangeiros que trouxeram trabalho e crescimento econômico e cultural, mas também mais competitividade e disputa.

3. O PROJETO LITERÁRIO D'*OS CONTOS DE BELAZARTE*

3.1 De Malazarte a Belazarte – dez anos para a obra

Recuperar a história de escrita, de reescrita e de publicações d'os *Contos de Belazarte* não é algo simples. Isso porque, além de poucas fontes para pesquisa[28], quatro contos, dos sete que entraram no livro, foram publicados em revistas[29], depois reescritos duas, três vezes; a publicação da primeira edição dos contos teve muitos problemas de revisão, a ponto de Mário cortar relações com o amigo/editor; da primeira para a segunda edição, dois contos foram "trocados" de livros e a última correção de Mário para uma edição de sua obra completa não chegou a ser vista pelo autor em vida.

Começamos a retomar essa história entre julho e outubro de 1924, quando Mário de Andrade publicou um conjunto de crônicas intitulado "Crônicas de Malazarte" na Revista América Brasileira, conforme dissemos no primeiro capítulo. Entre essas crônicas, também foram publicados os dois primeiros contos de Belazarte: "O besouro e a Rosa" e "Caim, Caim e o resto". Depois disso, nos anos seguintes, em diversas cartas a amigos, Mário demonstra interesse em publicar um livro com esses e outros contos. Manda exemplares, discute questões formais com os destinatários. Mesmo assim, em dezembro de 1929, conta para Manuel Bandeira que desistiu de publicar o livro: "É

[28] A grande maioria das datas e das informações sobre as publicações do livro foram retiradas da introdução escrita por Aline Nogueira Marques para a edição atual do livro, da editora Agir.

[29] O Besouro e a Rosa: América Brasileira nº 26 (fevereiro de 1924); Caim, Caim e o resto: América Brasileira nº 31 (julho de 1924); O caso em que entra bugre: Diário Nacional (14 de julho de 1929); Menina de olho no fundo: Revista Nova nº 6 (15 de abril de 1932).

estúpido a gente estar imaginando em literatura numa época destas em que nem se sabe o Brasil que irá dar. Crise, inda por cima, a gente criando 'luxo'" (ANDRADE, 2001, p.435). Pouco depois, em fevereiro de 1930, novamente para Manuel Bandeira e em agosto de 1931, para Paulo Magalhães, Mário diz pensar em publicar novamente, o que só acontece em 30 de dezembro de 1933 (o livro sai, na verdade, com a data do ano seguinte, 1934).

Os contos foram escritos entre 1923 e 1926. Entre a publicação dos dois primeiros contos em revista e a publicação da primeira edição do livro, os contos têm quase todos três reescrituras. A concepção original do livro foi organizada contendo o conto "Caso em que entra bugre", que saiu para a entrada de "O besouro e a Rosa" por estar "inteiramente fora do espírito dos Contos de Belazarte" (Ibid., p.25)[30]. Chegamos, então, ao objetivo deste capítulo: entender o que seria esse "espírito", como compreender o projeto estético do conjunto de contos.

3.2 O exército de personagens abandonados com saudade

Em 1938, Mário escreveu o famoso artigo "Contos e contistas", motivado por uma polêmica da "Revista Acadêmica" que tinha por objetivo eleger os 10 melhores contos brasileiros. O objetivo do escritor parece bem claro: fazer uma distinção entre os grandes contistas e os medíocres[31]. Segundo ele, o bom contista não seria aquele que tem *uma* grande ideia para escrever *um* bom conto – ideia que poderia surgir "muitas vezes por um simples encontro de rua ou mais provável intriga" (id., 1972, p.5). Os bons contistas seriam aqueles que "não escrevem contos que se salientem, pela simples razão que os têm frequentemente bons" (Ibid., p.8). Esse seria o caso, por exemplo, de Machado de Assis e de Maupassant que não seriam "descobridores de assuntos pra contos, mas da forma do conto" (Ibid., p.8). O contrário ficaria com Flaubert, bom

[30] O conto "Caso em que entra Bugre" atualmente está na edição de *Obra Imatura*.

[31] Na verdade, esse artigo é famoso pelo trecho: "Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (ANDRADE, 1972, p.5), que representa a parte menos interessante do texto, porque pouco se relaciona com o conteúdo real do artigo.

contista de um conto apenas: “Um coração simples”. Assim, Mário diz que seria possível pensar que um mau escritor pode ter escrito um conto excelente, mas “o imperturbável romance não resistiria à mediocridade do escritor, sairia ruim” (Ibid., p.7)[32].

Além dessa diferenciação entre bons contistas e bons contos, Mário descreve a diferença entre a escrita do conto e a escrita do romance através das características desses gêneros. Para ele, as pessoas deixaram de comprar livros de contos não porque estes sejam desprestigiados, mas porque, normalmente, o leitor do romance também é o leitor das revistas, onde os contos são comumente publicados. Seguindo essa lógica, por que comprar em livro o que se lê sempre nas revistas? Assim, resume Mário: “o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance” (Ibid., p.6). Além disso, para o escritor, “o romance publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus

[32] De outra forma, Julio Cortazar também analisa a diferença entre o conto e o romance. No capítulo “Alguns Aspectos do Conto”, de *Valise de cronópio*, o autor faz uma analogia entre o cinema e a fotografia e entre o romance e o conto. Segundo ele, no cinema, assim como no romance, a captação da realidade é multiforme, precisa de um olhar horizontal, pois suas características são cumulativas. De outro lado está a fotografia e o conto, onde há a imposição intrínseca de uma limitação. No caso da fotografia, limitação do espaço da câmera, que precisa colocar em um quadro o recorte de um “fragmento de realidade”, “fixando-o limites” (CORTÁZAR, 2006, p.151). Paradoxalmente, esse recorte que limitaria a representação da realidade, abre dinamicamente as possibilidades para além daquele enquadramento. É o que acontece no conto. Por causa da limitação espacial – Cortázar lembra que, na França, os contos com mais de 20 páginas já são considerados novelas –, o conto precisa ser incisivo e profundo, e ter sentido verticalmente, para conseguir o que ele chama de “sequestro momentâneo do leitor”:

> E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (Ibid., p.157)

Cortázar diz que o *tema* é essencial para o bom conto. Mas, além disso, o estilo do contista deve representar o momento narrado com o que ele chamou no trecho destacado de intensidade e tensão. Segundo ele, a intensidade é a eliminação do que não é essencial, como nos contos escritos por Edgar Allan Poe e Ernest Hemingway. Esses contistas cativam o leitor nas primeiras palavras e são responsáveis por narrativas com *intensidade* na ação narrada. Já a tensão seria a aproximação lenta daquilo que se quer contar, como em Henry James e Franz Kafka, escritores que souberam como manter a *tensão* interna das narrativas curtas.

Outro ponto interessante do texto do autor é a dos problemas da tradição oral e do conto moderno na Argentina. Cortázar considera possível partir de temas tradicionais, da cultura oral, para a escrita do conto moderno. Ao mesmo tempo, diz que os contos escritos a partir dessa matéria só são bem sucedidos se produzidos por contistas que souberam separar temas significativos dos preconceituosos localistas, dos étnicos e dos populistas (Ibid., p.158-159). Aqui mais uma vez aparece a questão conto moderno e tradição popular.

leitores possíveis. O conto, não; a revista é o seu lugar. Poder-se-ia mesmo definir o conto ‘um romance pra revista’” (Ibid., p.6).

Partindo desse ponto “prático” dos motivos da falta de compradores de livros de contos, Mário aponta para outro motivo, um mais psicológico, que nos interessa particularmente.

> A leitura de vários contos seguidos nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade. É incontestável esta impureza estética com que, nas histórias de qualquer tamanho, nosso ansioso poder de amor e ódio nos faz acompanhar apaixonadamente os personagens, em suas vidas livrescas. E estas são razões muito objetivas, espero, a frequência do conto nas revistas, a maior fadiga psicológica a que nos obriga em geral o livro de contos, pra que o leitor comum se desinteresse, não dos contos propriamente, mas dos livros de contos. (Ibid., p.6)

Ou seja, os livros de contos provocariam um maior cansaço e exigiriam mais do leitor comum, acostumado a uma narrativa linear; acostumado ao romance. Parece-nos que Mário tenta uma solução para o problema apontado por ele mesmo. Ao analisarmos *Os Contos de Belazarte*, conseguimos, através de várias marcas, perceber que o livro é um conjunto, que os contos são parte de um projeto literário/estético.

Obra	**Realização material**	
1. Conto	Revista (periódico)	Transitório
2. Romance	Livro	Permanente
1. Conto	Livro	Permanente: para Mário, a solução está em dar unidade para os contos, manter o mesmo narrador e o mesmo tema.
2. Romance	Revista (folhetim)	Transitório

Conforme colocamos no quadro acima, Mário de Andrade conseguiria, assim, uma posição definitiva para os contos. Mantendo alguns índices romanescos, como as personagens que aparecem e voltam em outras histórias, como o mesmo narrador, que mantém a mesma linguagem do início ao fim do livro e como o tema constante: o subúrbio de São Paulo.

Começamos pela permanência de algumas personagens em diferentes histórias, como, por exemplo, João, que aparece em "O besouro e a Rosa" e em "Jaburu malandro". No primeiro conto, João se apaixona por Rosa, uma das clientes da padaria para quem ele sempre entregava pão de manhã. Já não conseguindo mais esconder seus sentimentos, um dia João vai até a casa onde a menina mora para pedi-la em casamento. Tamanha a vergonha dele, dona Ana e dona Carlotinha tiveram que adivinhar o que ele queria e contaram à menina que João estava ali querendo casar com ela. A menina ficou vermelha, começou a chorar e fugiu para dentro de casa, onde "chorava gritadinho, soluçava aguçando os ombros, desamparada" (id., p.31). É dessa forma que João descobre que seu amor não era correspondido: "João ficou sozinho na sala, não sabia o que tinha acontecido lá dentro, mas porém adivinhando que lhe parecia que a Rosa não gostava dele" (Ibid., p.32). Quando João fica sabendo, tempos depois, que Rosa está de casamento marcado com Pedro Mulatão, se desespera e toma um grande porre, que envergonha sua família. A vizinha dele, Carmela – que até então não tinha aparecido na história –, aconselha-o, dizendo para ele não beber novamente. Depois, o narrador insinua algum tipo de interesse de um pelo outro, mas adianta que deve voltar para a personagem principal da história, Rosa, e deixar a história de João para depois: "Carmela e ele suspiram se olhando. Ficam ali. Ia me esquecendo da Rosa... Conto o resto do que sucedeu pro João um outro dia" (Ibid., p.37).

João retorna ao livro no conto seguinte, "Jaburu malandro". O narrador inicia a narração fazendo a ligação entre as histórias, através de questionamentos à memória do interlocutor: "Você se lembra do João? Ara, se lembra! o padeiro que gostava da Rosa, aquela uma que casou com o mulato... Pois quando contei o caso, falei que o João não era homem educado pra estar cultivando males de amor... Sofreu uns pares de dias, até bebeu, se lembra?" (Ibid., p.39). A partir dessa introdução, o narrador passa a descrever a chegada do circo e do homem cobra à cidade, e como João acaba perdendo também Carmela para outro: "João, quando soube que a namorada estava chorando, teve um

pressentimento horrível, pressentimento de que, meu Deus!... pressentimento sem mais nada." (Ibid., p.48). Essa "coincidência" no enredo colabora para a constituição, caracterização, densidade da personagem e, consequentemente, para a consistência do projeto. A sina de João, de ver Carmela chorando do mesmo jeito que viu Rosa, mantém a continuidade dos contos, repete a personagem e sua história. A ligação entre as histórias não é apenas de profundidade temporal, mas de contiguidade espacial. O narrador usa uma ambientação comum ao longo das narrativas, contando uma história, depois contando a do vizinho e assim sucessivamente.

Outra personagem constituída através do mesmo sistema é Teresinha, que tem uma pequena participação em *Caim, Caim e o resto* e ressurge com mais força em *Piá não sofre? Sofre.* No final do primeiro conto, Teresinha aparece como o motivo das brigas e das mortes dos irmãos Aldo e Tino. O narrador explica a vida de Teresinha – os dois filhos e a mãe sustentados com o trabalho de lavadeira e com o dinheiro que a sogra lhe dava –, seu medo do marido e a falta de perspectivas. Em meio a esse final desolador, o narrador sentencia: "Teresinha era muito infeliz" (Ibid., p.64). No segundo conto da personagem, o narrador usa o mesmo recurso usado com João: o apelo à memória do leitor e a retomada da personagem de um conto anterior. O conto inicia com "Você inda está lembrado da Teresinha?" (Ibid., p.99) e explicita a história de Alfredo, o marido preso pela morte de Aldo. Após descrever a situação de Alfredo na prisão, o narrador finaliza "Estou perdendo tempo em ele." (Ibid., p.99) e volta para a história de Teresinha e Paulino.

Além da permanência das personagens em diferentes histórias e das coincidências nos dois finais de relacionamento de João, há outros índices do projeto dos contos. Um deles é a forma como o tema *amor* aparece: sempre como um sentimento impossível de se realizar satisfatoriamente, aparecendo diversas vezes como "malestar". Quando João percebe que Rosa não gosta dele: "reparou apenas que tinha um malestar por dentro e concluiu que o malestar vinha da Rosa" (Ibid., p.30), quando Carmela assiste ao espetáculo do homem cobra pela primeira vez: "sentiu uma admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... malestar" (Ibid., p.43). E o que seria esse "malestrar"? O próprio narrador parece dar pistas de uma resposta:

> ...e quem diz que na amizade também não existe esse interesse de ajutório?... Existe, só que mais bonito que no amor, porque interesse está longe do corpo, é mistério da vida silenciosa espiritual. Depois, amor... É inútil os pernósticos estarem inventado coisas atrapalhadas pra encherem o amor de trezentas auroras-boreais ou caem no domínio da amizade, que também pode existir entre bigode e seios, ou então principiam sutilizando os gestos físicos do amor, caem na bandalheira. Observando, feito eu, amor de sem-educação, a gente percebe mesmo que nele não tem metafísica: uma escolha proveniente do sentimento que a babosa recebe dum corpo estranho, e em seguida furrum-fum-fum. A força do amor é que ele pode ser ao mesmo tempo amizade. Mas tudo o que existe de bonito nele, não vem dele não, vem da amizade grudada nele. Amor quando enxerga defeito no objeto amado, cega: "Não faz mal!" Mas o amigo sente: "Eu perdôo você." Isso é que é sublime no amigo, essa repartição continua de si mesmo, coisa humana profundamente, que faz a gente viver duplicado, se repartindo num casal de espíritos amantes que vão, feitos passarinhos de vôo baixo, pairando rente ao chão sem tocar nele... (Ibid., p.91-92).

Essa longa explicação sobre a diferença entre o amor e a amizade aparece no conto *Túmulo, túmulo, túmulo*, quando o narrador mostra a diferença entre a relação dele e de Ellis e de Ellis e de Dora. Parece ser a confissão do narrador de sua paixão pelo seu criado. Dora e o "amor" dos dois eram considerados pelo narrador como sem metafísica, só corpo. Para o narrador, a beleza e a força do amor estariam na amizade. Esse ponto parece se estender aos outros contos, como mostramos anteriormente: não é um sentimento de amor, mas um "malestar", porque é impossível existir esse sentimento de amor onde não existe algo transcendental.

Cabe aqui mais um parênteses. Ao analisarmos o livro, nos parece que o único amor que dá certo é o amor dos pais pelos filhos. Após as desilusões amorosas da personagem João, o único sentimento verdadeiro que ele passa a conhecer é o amor dos pais. Amor esse que só aparece no momento de dor, quando João perde a segunda pretendente, Carmela: "Os pais, vendo ele assim, se puseram a amá-lo" (Ibid., p.49). Quando isso acontece, o narrador assegura que "gente pobre também tem as suas delicadezas" (Ibid., p.49) e formula uma tese sobre esse "amor paterno":

> É assim que o amor se vinga do desinteresse em que a gente deixa ele. A vida corre tão sossegada, ninguém não bota reparo no amor. Ahn... é assim, é!... esperem que hão-de ver!... o amor resmunga. E fica desimportante no lugarzinho que lhe deram. De repente a pessoa amada, filho, mulher, qualquer um, sofre, e é então, quando mais a gente carece de força para combater o mal, é então que o amor reaparece, incomodativo, tapando caminho, atrapalhando tudo, ajuntando mais dores a esta vida que já de si tão difícil de ser vivida. (Ibid., p.49)

Essa tese surge a partir da experiência, procedimento muito utilizado pelo narrador ao longo do livro[33]. No parágrafo seguinte, ele vai buscar na realidade a confirmação de tudo que afirmou através da sabedoria: "Assim foi com os pais de João" (Ibid., p.49).

Outro ponto que demonstra ligação entre as histórias parte de um apontamento de Irenísia de Oliveira sobre a ingenuidade das personagens: "o primeiro conto do livro trata de Rosa, incrivelmente ingênua, e de João, 'quase uma Rosa também'. Na mesma situação encontram-se Carmela, Aldo, Tino, Dolores, Ellis, Paulino e Teresinha" (OLIVEIRA, 2008, p.3). Segundo a autora, diferentemente de Malasartes, as personagens dos contos não vencem pela esperteza e não têm finais felizes, o que, para ela, "lhes arranca das narrativas orais e lhes repõe noutro tipo de história, a par de outra tradição" (Ibid., p.3). Além de não vencerem pela esperteza, as personagens "não conhecem a vida, não têm malícia e não sabem se expressar ou se expressam mal" (Ibid., p.3). A autora aproveita para aproximar essa atitude ingênua à posição de José de Alencar na polêmica sobre o caráter das personagens de "Senhora". Respondendo às críticas sobre a "falta de relevo moral", Alencar diz que não poderia caracterizá-los de outra forma, já que eram "do tamanho fluminense", baseados nas pessoas das ruas do Rio de Janeiro. A autora usa Roberto Schwarz (o capítulo dedicado a José de Alencar no livro "Ao vencedor as batatas") para mostrar que a representação do povo na arte erudita é, para Alencar e Mário, integrativa: preserva a ingenuidade e a naturalidade do povo. Não é uma arte preocupada com a distância social, em explorar de maneira crítica o desacerto: "Esse caráter diferencial poupa o autor de ser patriota, por exemplo, e exige superação do exotismo, porque baseado em integração não em distância social" (Ibid., p.3).

Irenísia ainda faz uma ponderação quanto a essa inocência das personagens dos contos. Ela compara Rosa – se o problema era casar, porque a menina não pensa

[33] Caberia citar aqui outra definição interessante surgida a partir de Benjamin. O autor explica que "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas" (BENJAMIN, 1995, p.205). Podemos pensar, então, que há uma espécie de sabedoria de rede, passada de pessoa a pessoa através das histórias contadas: "Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios" (Ibid., p.205).

imediatamente em João? Rosa era inocente ou não tinha critérios? – com Carmela – que não seria tão ingênua porque Almeidinha representa a figura do forasteiro sedutor –, e mostra como outras personagens têm suas ingenuidades aparentes:

> A ingenuidade de Aldo e Tino, de Caim, caim e o resto, é a do ciúme cego e da violência; a de Dolores, de Menina de olho no fundo, é a da inconsequência e volubilidade; a de Ellis, de Túmulo, túmulo, túmulo, a do servilismo canino; a de Teresinha, a da insensibilidade devida ao sofrimento; a de Paulino, a da infância pisada. Em todos eles, está ausente qualquer tipo de ponderação ou consciência, parecendo ser esse o critério de representação. (Ibid., p.4)

A autora se pergunta de quais formas essa inocência das personagens está ligada ao projeto de brasilidade perseguido por Mário. Segundo ela, a mediação entre a inocência e a brasilidade se encontra em uma ideia de que "o escritor devesse chegar a essa espécie de não consciência de si que havia no povo brasileiro [...], aproximando-se dela por vários meios, temáticos e estilísticos, mas mantendo-se no controle de tal gesto, com procedimentos conscientes e trabalhados" (Ibid., p.4).

Cabe discutir, a partir dessa questão levantada por Irenísia, um pequeno paralelo entre Machado de Assis e José de Alencar e entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, no que diz respeito às formas de representação do povo brasileiro, de modo a fazer com que as diferenças entre os autores fiquem mais explícitas.

Em José de Alencar, a integração, a aproximação com o povo brasileiro acontece de forma **séria**. Conforme levantado por Irenísia, a naturalidade do brasileiro é representada de forma integrativa. Percebemos isso em *Iracema*, por exemplo. Alencar assim descreve a personagem:

> Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
> O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
> Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1997, p.8)

No trecho acima, o autor coloca sua heroína como detentora de uma beleza fascinante, aparecendo como uma guerreira sem falhas, de reputação, de coragem, de nobreza inigualável. Não se pode ignorar que a descrição de Alencar não é propriamente de uma índia, mas de alguém nobre o suficiente para ter o "hálito perfumado" e o "pé grácil e nu". Iracema, assim como Peri, são índios conciliados com os brancos, pois, para viverem em harmonia com a raça dominadora, subjugam-se à cultura que não é sua, submetem-se integrativamente ao outro. Nunca é demais lembrar que a Iracema morre melancolicamente ao final, mas deixa o primeiro cearense (brasileiro), Moacyr, filho dela com Martim. É uma espécie de síntese, marcada pela presença do pai (na educação e na língua) e pelo apagamento da origem materna (indígena).

Se compararmos o tom narrativo de Alencar com o tom narrativo de Mário em *Macunaíma*, entenderemos melhor a seriedade a que estamos nos referindo. Observemos o trecho abaixo:

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.
> Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
> - Ai! que preguiça!...
> e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau da paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (ANDRADE, s.n.t., p.7)

Há claro diálogo com a tradição, uma ligação íntima entre essa introdução de *Macunaíma* com a que lemos de Alencar. Mas Mário articula uma espécie de paródia, colocando um "preto filho da noite", quebrando a seriedade do primeiro parágrafo, do tom elevado do discurso do rapsodo, e introduzindo o cômico. Macunaíma deixa como legado sua história pela voz do papagaio, mas não deixa herdeiros, o contrário de Iracema.

Já em Machado de Assis, essa aproximação acontece de forma **irônica**. Não há a integração de Alencar, mas distância e separação. Tomemos como exemplo o conto "Noite de Almirante". Após dez meses embarcado, Deolindo espera cair nos braços de

Genoveva, “caboclinha” que lhe jurou amor eterno e para quem o marinheiro também jurou. Deolindo encontra Genoveva apaixonada por outro e não tem sua “noite de almirante”.

> — Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre, concluiu sorrindo.
> Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, **que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados**. (ASSIS, 2007, p.292, grifo nosso)

O narrador não tenta justificar a “ingenuidade” de Genoveva, não procura explicar o amor não correspondido, não sacraliza esse sentimento de nenhuma forma. Pelo contrário, assume a impossibilidade – “desisto de definir melhor”. Isso mesmo quando Deolindo ameaça se matar e Genoveva diz “Qual o quê! Não se mata não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes. Mas os brincos são muito engraçados.” (Ibid., p. 295).

> Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. **Vede que estamos aqui muito próximos da natureza. Que mal lhe fez ele? Que mal lhe fez esta pedra que caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras**. (ASSIS, 2007, p.292, grifo nosso)

O primeiro ponto que chama a atenção no trecho acima é a interpelação do leitor pelo narrador. Vemos que esse narrador se coloca ao mesmo tempo acima e distante da personagem, reduzindo-a à condição semelhante da pedra. Podemos caracterizar uma posição ambivalente do narrador no conto. De um lado, aparenta a objetividade da narração onisciente, que simplesmente narra uma história. De outro lado, a atitude de Genoveva pode extrapolar sua compreensão da expressão amorosa feminina. De certa forma, o trecho manifesta o preconceito masculino que não aceita o gesto autônomo de uma mulher que escolhe seu amante. Isso traduziria uma posição irônica de difícil definição mesmo para um narrador onisciente. Essa naturalização do ponto de vista onisciente do narrador possivelmente esconde uma posição de classe que é mascarada como se fosse verdade objetiva.

Essa diferença entre seriedade e ironia na representação do povo se mantém na comparação Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Conforme discutimos neste trabalho, Belezarte, o narrador de Mário, pertence a uma classe distinta da que narra, mas procura manter essa distância apagada (naturalização, cf. trecho acima). Seus preconceitos e sua atitude elevada aparecem diluídos em comentários e experiências de vida que reproduzem sua visão burguesa. Isso tudo mediado pela **seriedade** da narração.

> Para compreendê-lo, é preciso fazer um pouco de *reverse engineering*, de engenharia às avessas, no sentido de que o objeto já está dado e não se trata de projetá-lo, mas de proceder de frente para trás, desde o modo como está feito até a sua razão de ser. Sabemos *como* é feito o enchimento; muito bem, agora se trata de compreender o seu *porquê:* que necessidade simbólica se põe a satisfazer. E na passagem do "como" ao "porquê" o horizonte se altera: o "como" nós o encontramos na teoria narrativa, nos romances, na literatura; já o "porquê" se encontra do lado de fora da literatura: na história social, e mais exatamente na história da moderna vida privada. A começar justamente da Holanda de Vermeer, onde começa a tomar forma o mundo privado que ainda está conosco: casas mais cômodas e iluminadas, em que as portas se multiplicam, os aposentos se diferenciam e um deles se torna precisamente o lugar da vida cotidiana: a sala de estar – o *"soggiorno", "locale adibito al ricevimento degli ospiti, alla conversazione"* (dicionário Battaglia); a *"drawing room"*, que na verdade é a *"with-drawing room", o* aposento onde a classe média se aparta da criadagem e usufrui aquele bem novo que é o "tempo livre". A sala de Vermeer e do romance: de Goethe, Austen, Balzac, Eliot, Mann... Um espaço sempre disponível, sempre pronto a dar início a uma história. (MORETTI, 2003, p.15)

Encontramos o esforço de dar dignidade à matéria brasileira, que se traduz nas escolhas estilísticas de Mário. Ao mesmo tempo, há o problema de não haver um processo completo de *racionalização do cotidiano,* ainda pautado por várias marcas patriarcais.

Já Drummond se coloca diante da impossibilidade de representação do povo brasileiro. Em “Operário do mar”, o sujeito lírico se distancia do outro, assumindo o problema de representação.

> Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. **Esse é um homem comum**, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é

> só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. **O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens**, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? **Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar lhe que suste a marcha.** Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, **quem sabe se um dia o compreenderei?** (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p.32 - grifo nosso)

De maneira semelhante a Machado, Drummond mostra o abismo que separa o homem comum – em seu caminhar de operário sem tempo de pensar em outra coisa que não trabalho – de si mesmo – sentado à janela refletindo sobre a impossibilidade de compreender aquele que não é seu "irmão". Acreditamos que há, ao mesmo tempo, seriedade e ironia. A seriedade aparece pelo sujeito lírico enunciar a necessidade de falar do operário. Mas há ironia (o índice está posto no exagero, na dimensão quase sobrenatural que o narrador do poema em prosa dá ao operário). Essa ironia se volta sobre o próprio sujeito, sobre sua impossibilidade de percorrer a distância.

Até aqui, tratamos de mostrar como os textos de José de Alencar e Mário de Andrade sustentam posições parecidas quanto à seriedade (em oposição aos textos irônicos de Machado de Assis e de Carlos Drummond de Andrade), confirmando a aproximação que Irenísia faz dos dois. Mas, conforme já mostramos no excerto retirado de *Macunaíma*, em comparação com *Iracema*, acreditamos que também exista uma diferença grande entre eles quanto à representação do povo. Essa diferença é necessária para que a relação Alencar-Mário não seja mecânica.

Acreditamos que a distância social é, n'*Os Contos de Belazarte*, uma fratura que impede a integração. Mário e Alencar mantêm posições semelhantes no que diz respeito à seriedade da narração na representação do povo e quanto à preservação da ingenuidade e naturalidade populares nos textos, conforme dissemos anteriormente, mas não podemos chamar de "integrativo com o povo" contos que têm um narrador preconceituoso e distante socialmente da matéria que narra. A diferença entre os textos de Mário e de Drummond, nesse ponto, é que nos de Drummond aparece no sujeito lírico a real noção da impossibilidade de percorrer a distância que separa o eu lírico e o operário, enquanto n'*Os Contos de Belazarte* mantêm-se uma ilusão de representação.

3.3. Montagem dos contos

Conforme explicamos no começo deste capítulo, Mário fez mudanças na ordem dos contos. Da primeira para a segunda edição, ele reorganizou as histórias e retirou o conto "Caso em que entra bugre" para a entrada de "O besouro e a Rosa".

1ª edição (1934)	2ª edição (1944)
1. Caim, Caim e o resto	4. O besouro e a Rosa
2. Piá não sofre? Sofre.	6. Jaburu malandro
3. Túmulo, túmulo, túmulo	1. Caim, Caim e o resto
4. **Caso em que entra bugre**	5. Menina de olho no fundo
5. Menina de olho no fundo	3. Túmulo, túmulo, túmulo
6. Jaburu malandro	2. Piá não sofre? Sofre.
7. Nízia Figueira, sua criada.	7. Nízia Figueira, sua criada.

E por que retirar "Caso em que entra bugre"? O conto inicia localizando a história no interior paulista, "lá no sertão, lados de Campos Novos" (ANDRADE, 2009, p.181) e o narrador opina sobre o que chama de "civilização de delegado": a tentativa de acabar com os caudilhismos locais. Já o parágrafo inicial mostra certa crítica social:

"pelo menos os senhores de escravos mudaram de nome, ficaram se chamando "chefes políticos". E essa mudança de nome parece que satisfez inteiramente o nosso povo frouxo..." (Ibid., p.181). Quanto ao enredo, trata da "briga" de dois caudilhos locais. Sanches manda matar todos os bois-de-carro do vizinho Marciano, que entraram por engano em suas terras. O delegado, após esperar muito tempo pela denúncia de Marciano, vai até a casa dele e pergunta sobre o acontecido. Marciano mostra-se indisposto a denunciar Sanches, minimizando as mortes, dizendo que os bois morreram "de erva" (Ibid., p.182). O fato de ele não entregar o vizinho é motivo para uma aproximação entre Sanches e Marciano. "Uma feita", como diz o conto, Marciano foi "buscar uma ponta de gado", mas o grupo foi atacado por bugres pelo caminho. Somente dois homens sobreviveram e conseguiram voltar e contar a história. Sanches decide, então, montar seu próprio grupo para resgatar Marciano. A partir de então, o conto passa a narrar a bandeira em busca de Marciano e o "cherloquismo sertanejo" (Ibid., p.184) de Sanches. Aos poucos o narrador explica que "um gosto silencioso de caçada, desumanizara por completo a procura" (Ibid., p.185). A bandeira de Sanches passa a estar preocupada, verdadeiramente, não a encontrar Marciano, que provavelmente sempre esteve morto, mas a caçar bugres no mato: "a verdade é que tinham vindo matar bugre, nada mais. Estavam ferozes e completamente caçadores" (Ibid., p.186). O conto termina com uma matança de índios e com os caçadores voltando satisfeitos para casa: "Inútil perguntar por Marciano, jamais ninguém saíra em busca de Marciano, um defunto" (Ibid., p.189).

As principais diferenças desse conto para os da edição definitiva de *Contos de Belazarte* estão no espaço e no tema. Quando o conto foi publicado na edição de 1934, Mário assim o iniciou[34]: "Belazarte me contou: Desta vez não conto mais caso urbano pra você, vamos entrar no mato-virgem." (Ibid., p.388). Apesar da entrada explicativa, o conto destoa completamente dos de "Contos de Belazarte", por trazer não um caso da periferia da cidade, dos subúrbios italianos, dos habitantes do entorno das fábricas, mas um enredo totalmente voltado para uma caçada no meio do mato aos índios que viviam em atrito com os brancos.

[34] É possível ler a primeira página do conto na parte "Manuscritos e edições", anexo do livro *Obra Imatura*, editado pela Agir. Nele, temos diversas páginas digitalizadas de manuscritos com os rabiscos, correções, anotações de Mário para futuras edições dos trabalhos. Vemos no manuscrito de "Caso em que entra bugre" como o conto foi alterado para entrar na edição de *Primeiro Andar*.

Outro conto também foi cogitado por Mário, em 1933, para entrar n'*Os Contos de Belazarte*. Em carta a Manuel Bandeira, em 22 de abril, Mário assim explica seu intento: "Ia me esquecendo: lhe mando junto uma página engraçada que escrevi na terça-feira de Carnaval, quase exclusivamente com dados colhidos da minha própria janela. Estou com vontade de ajuntar isso, como segundo intermédio do *Belazarte*, que acha?" (ANDRADE & BANDEIRA, 2001, p.557). Esse conto acabou sendo publicado na Revista Acadêmica em novembro do mesmo ano. Depois, foi para a coletânea "Os filhos da Candinha", em 1943.

Mas por que Mário imagina juntar esse texto aos de Belazarte? A narrativa de "Foi sonho" inicia com um travessão e tudo o que é dito no conto é o monólogo de um mulato, explicando-se para sua companheira.

> - Antão, Frorinda, que é isso! você tá loca... Será que você qué abandoná seu negro pru causo de outra muié?... Inda que eu fosse um desses miserave que dêxum fartá inté pão im casa, mais eu, Frorinda! que nunca te dexei sem surtimento! E inté trago tudo de sobra pá gente pudê sê filiz... Quando que na casa da sua mãi ocê usô argola nas orêia, feito deusa? sô eu, que quero ocê bunita sempe, bunita pr'eu querê bem, e não bunita pâ gozá... Quando o Romero comprô aquela brusa de seda pra muié dele, num comprei logo um vistido intêro p'ocê? Dêxa disso Frorinda, eu ixprico tudo! Num bamo agora se disgraça pr'uma coisinha de nada! (ANDRADE, 1963, p.53)

Mário pode ter imaginado adicionar esse texto aos contos de Belazarte por tratar-se de uma narrativa que contemplava o falar dos subúrbios, pois "Foi sonho" mostra uma "narrativa com apropriação radical da linguagem de um narrador popular" (MARQUES, 2008, p.17) e só tem a participação de "Frorinda" como o interlocutor implícito. Alguns trechos do monólogo deixam também as perguntas subentendidas, as acusações da mulher: "Isso de "nossa cama", "nossa cama", bamo dexá de bobage, Frorinda!" (ANDRADE, 1963, p.55), mas em nenhum trecho Frorinda participa ativamente. O fato de toda a conto se organizar como um monólogo não o aproxima da narrativa de Belazarte, feita de histórias contadas com diversas personagens, com participação do narrador comentando e interferindo na narrativa.

O quadro que colocamos acima ainda traz outro ponto interessante. Da edição de 1934 para a de 1944, apenas um conto manteve seu "lugar", não sofreu alteração na

ordem. Acreditamos que esse fato se deve ao caráter de "fechamento" de "Nízia Figueira, sua criada".

> Quando em 1886, tendo vendido um sítio porcaria perto de Pinda, o pai dela veio para S. Paulo, virou mexeu até que teve coragem de comprar com o dinheiro guardado esse fiapo de terra baixa, então bem longe da cidade, no hoje bairro da Lapa. [...] Figueira pai, nem bem mudou, deu com o rabo na cerca, por causa de um antraz que o panema de um boticário novato imaginou que era furúnculo. Resultado: antraz tomou conta de Figueira que morreu apodrecido. Dores tamanhas, que si tivesse vizinho por perto, não podia dormir de tanto gemido que arrancado do coração meio com bastante vergonha até. (ANDRADE, 2008, p.116)

> Teve um homem que veio morar bem perto da chacrinha dela. Não durou muito uma família vizinhou com o tal. E aos poucos foi se fazendo mais um bairro dessa cidade ilustre. Uns se davam com os outros; uns não se davam com os outros; ninguém se dava com Nízia; prima Rufina se dava com todos. Nízia serenamente continuava esquecida do mundo. (Ibid., p.128)

O primeiro trecho, retirado do início do conto, mostra as personagens sendo apresentadas e o espaço e o tema da história sendo introduzidos. O que vemos é um sítio longe da cidade, onde não havia vizinhos por perto. Depois, já perto do fechamento do enredo, encontramos a cidade completamente alterada. A inércia de Nízia, a relação com Rufina continuavam as mesmas, mas a cidade começa a "engolir" o subúrbio, o interior, caracterizando esse crescimento interminável de São Paulo e das grandes cidades.

Mas por mais que o final possa demonstrar um discurso obscuro sobre o fim do subúrbio, a seriedade é quebrada por "Nízia Figueira, sua criada" ser o único conto que termina com "fulana foi muito feliz". Conforme já dissemos anteriormente, essa não é uma felicidade real. Ironicamente, ela só é possível através da bebida, da solidão e do abandono: drama dos tempos modernos, onde as pessoas estão isoladas mesmo no tumulto dos grandes centros urbanos.

Vendo *Os Contos de Belazarte* como um projeto estético de conjunto, é possível equiparar o final de "Nízia Figueira, sua criada" – o último conto, portanto o final do livro também – com o encerramento feliz das histórias orais explicitadas anteriormente. O "e foi muito feliz" das narrativas tradicionais é transposto por Mário para o conto moderno, assumindo uma nova forma e sendo ressignificado.

4. AS NARRATIVAS INFANTIS: DE MACHADO A GUIMARÃES ROSA

Com o objetivo de situar *Os Contos de Belazarte* na tradição literária brasileira, bem como traçar uma linha condutora da dissertação, que passou do narrador ao projeto estético dos contos, neste último capítulo pretendemos fazer um estudo de caso. Qual lugar na Literatura Brasileira ocupa Mário de Andrade no esforço de representar o outro? Para procurar respostas a essa pergunta, analisamos contos brasileiros que tivessem como tema a representação da infância. Procuramos entender de quais formas escritores como Machado de Assis, Alcântara Machado, Guimarães Rosa – além de Mário de Andrade, é claro – resolveram os problemas referentes ao tema e como solucionaram seus narradores[35].

4.1 Pilar

> Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição.
> (Dom Casmurro, Machado de Assis)

[35] Este capítulo tem origem em um artigo escrito juntamente com a colega de Mestrado Ana Paula da Silva Ribeiro, feito para a disciplina "Seminário de Autor - A crítica literária de Machado de Assis". O artigo ainda não publicado intitula-se *Os procedimentos narrativos na representação da criança – um estudo de casos em Machado de Assis, Mário de Andrade e Guimarães Rosa*.

Por uma opção de ordem cronológica, iniciaremos a análise a partir de Machado de Assis. Mais precisamente, a partir da pergunta que Machado fez em 1879, quando escreveu *A nova geração* na *Revista Brasileira:* "Há entre nós uma nova geração poética, geração viçosa e galharda, e, cheia de fervor e convicção. Mas haverá também uma poesia nova, uma tentativa, ao menos?" (ASSIS, 2006, p.809). Essa pergunta ainda hoje demonstra o refinamento crítico do escritor, pois, de fato, não basta que novos poetas surjam para uma verdadeira renovação técnica. Machado de Assis, nesse texto, reflete sobre o momento de transição do Romantismo à "nova geração": de muitos poetas de gestos irrefletidos e zombeteiros, que, no entusiasmo juvenil, esqueceram a herança produtiva da "grande moribunda que os gerou" (Ibid., p.810). Ao mesmo tempo, Machado pondera suas afirmações analisando as razões desses poetas: uma espécie de estabilização da poesia romântica em um sentimentalismo piegas e vulgar. A nova tendência que o crítico comenta ganha uma análise mais minuciosa, que Machado faz na segunda parte do artigo, estudando alguns poetas caso a caso.

Um desses poetas é Afonso Celso Júnior, a quem o crítico faz diversos elogios e considera sua poesia de "um lirismo extremamente pessoal" (Ibid., p.820), com versos fluentes e elegantes – o que também seria típico de outros poetas românticos. Mas mais do que apontar o que pertence a muitos dos poetas do período, Machado preocupou-se em distinguir Afonso Celso Júnior dos outros da geração: "a sua poesia não impreca, não exorta, não invectiva. É um livro de quadros o seu, singelos ou tocantes, graciosos ou dramáticos, mas verdadeiramente quadros, certa impessoalidade característica." (Ibid., p.820). O ponto de interesse deste artigo começa na comparação que Machado faz entre Afonso Celso Júnior e outro poeta, um português chamado Crespo. Para Machado, enquanto o mérito de Crespo reside na capacidade de escrever na "eliminação do poeta" (Ibid., p.820), em "Afonso Celso Júnior entra sempre alguma coisa, que não é a presença, mas a intenção do poeta." (Ibid., p.820). Analisando o poema "Jóia", Machado diz:

> A *Jóia*, aliás tão sóbria, tão concisa, parece-me um pouco artificial. Ao filhinho, que diante de um mostrador de joalheiro, lhe pede um camafeu, responde a mãe com um beijo, e acrescenta que esta jóia é melhor do que a outra; o filho entende-a, e diz-lhe que, se está assim tão rica de jóias, lhe dê um colar. É gracioso! Mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura; dado que a entendesse, é improvável que a

> aceitasse. A criança insistiria na primeira jóia; *cet âge est sans pitié*. (Ibid., p.822).

Para Machado, a reação da *criança do poema* de Afonso Celso Júnior seria uma espécie de projeção do autor, já que uma *criança real* teria uma reação de frustração, de decepção. De um lado, na análise de Crespo, há a "eliminação do poeta": exclusão de vozes que não sejam das personagens do poema. Já na poesia de Afonso Celso Júnior, a "fala" da criança pertence, na verdade, à formação de uma imagem infantil sustentada pelo poeta. Todo o escritor, claro, serve-se de representações para dar suporte à criação artística, mas o caso analisado por Machado inviabilizaria a verossimilhança da ação, visto que a personagem criada, a criança, não se comporta como tal.

Esse procedimento – a verossimilhança – pode ser esclarecido à luz da *Poética*, de Aristóteles. Segundo ele, o poeta poderia ter o objetivo de contar tanto uma história ficcional como alguma que tivesse como tema o real, aquilo que é fixado como verdadeiro e historicamente científico. Em ambos os casos, o poeta seria o criador da história. Para Aristóteles, não é necessário "contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da verdade" (ARISTÓTELES, 2005, p.28). O que Aristóteles defende é a lógica interna da narrativa – se ela é fiel ao fato histórico que representa ou não, isso não seria de responsabilidade da arte.

Partindo de Aristóteles para a análise crítica de Machado, o que interessa é a conexão dessa verossimilhança interna com uma representação da realidade. Não há nas afirmações de Machado um questionamento sobre a verdade interna do poema de Afonso Celso Júnior, mas o questionamento dele com a representação real de uma criança. Poderíamos pensar que uma criança completamente particular e única estaria sendo retratada pelo poeta, mas essa criança perderia verossimilhança ao ser colocada na narrativa.

É o caso, por exemplo, da criança usada como modelo por Dupin em "A carta roubada", de Edgar Allan Poe. Ao falar dos péssimos procedimentos da polícia francesa na investigação do caso da carta roubada, Dupin conta a história de um menino de oito anos que, para ele, raciocinava melhor que o chefe de polícia. O menino jogava par ou ímpar para ganhar bolinhas de gude dos colegas e sempre vencia: "ele tinha algumas

regras de adivinhação, baseadas na simples observação e na avaliação da astúcia de seus oponentes" (POE, 2008, p.58). Diz Dupin:

> Por exemplo, se seu adversário fosse um rematado simplório e lhe perguntasse, escondendo as mãos fechadas: "par ou ímpar?" – e o nosso colegial replicasse "ímpar" e perdesse, diria então a si mesmo: "o simplório tinha um número par de bolinhas na primeira tentativa, e sua astúcia não vai além de fazê-lo colocar na mão um número ímpar de bolinhas na segunda. Portanto, vou dizer 'ímpar'". E, dizendo-o, ganhava. Mas quando o segundo simplório está um grau acima do primeiro, o adivinhador raciocinará deste modo: "este sujeito verifica que, na primeira vez, eu disse ímpar, e na segunda vez, levado pelo primeiro impulso, escolherá a mais simples variação – de ímpar para par –, como fez o primeiro simplório. Todavia, pensando melhor, achará que tal variação é muito simples e acabará se decidindo pelo par, como da primeira vez. Por isso mesmo eu direi 'par'". E, dizendo-o ganha novamente.
> [...]
> Ao inquirir o menino sobre os meios de que se valia para conseguir a completa identificação em que consistia todo o seu êxito, recebi a seguinte resposta: "quando desejo saber quão sábio, quão estúpido, quão bom, quão perverso é alguém, ou quais são seus pensamentos no momento, componho a expressão do meu rosto de modo a repetir tão acuradamente quanto possível a expressão do rosto dele, e fico esperando para ver que pensamentos ou sentimentos nascerão em minha mente ou no meu coração, como se fossem símiles ou correspondências da minha expressão." (Ibid., p.58-59).

O narrador apressa-se em chamar esse procedimento de "identificação do intelecto do raciocinador com o de seu oponente" (Ibid., p.58). Ora, um menino de oito anos que teoriza com propriedade sobre análise de reações no jogo de par ou ímpar parece um tanto irreal, mesmo que possa existir um menino extremamente inteligente que consiga fazer isso. Se o conto fosse sobre esse menino superinteligente, sobre sua capacidade de desvendar os colegas, sobre o quão prodígio ele era aos oito anos, não haveria a falta de verossimilhança que estamos tentando mostrar. Mas o exemplo do menino aparece em um momento estranhamente oportuno da narrativa, em que Dupin quer convencer o narrador de que a polícia preocupou-se em aprofundar a investigação sem avaliar o ladrão. Há a clara intenção de desmerecer a polícia (e, de certa forma, elogiar Dupin), pois a escolha por um pequeno menino demonstra que até mesmo uma criança poderia ter resolvido o caso que o chefe de polícia não conseguira. O ministro já era sabidamente o autor do roubo e o comissário investiu suas forças, e a mais alta tecnologia da polícia, na varredura da casa do criminoso. Não se preocupou em entender que o ministro era matemático e poeta, o que lhe conferiria ideias mais ardilosas – a

ponto de deixar a carta à mão, fazendo com que a dificuldade do caso residisse exatamente no seu excesso de simplicidade.

Importante se torna, então, compreender como o próprio Machado soluciona a questão quando põe à frente do texto literário uma criança – e verificar se o crítico realiza de modo diferente aquilo que aponta como defeito na obra do poeta Afonso Celso Júnior. No célebre "Conto de escola", o tema infantil é desenvolvido de modo interessante:

> Subi a escada com cautela, para não ser ouvido pelo mestre, e cheguei a tempo; ele entrou na sala três ou quatro minutos depois. Entrou com o andar manso do costume, em chinelas de cordovão, com a jaqueta de brim lavada e desbotada, calça branca e tesa e grande colarinho caído. Chamava-se Policarpo e tinha perto de cinquenta anos ou mais [...] Tudo estava em ordem; começaram os trabalhos (ASSIS, 2008, p.36).

Como se pode ver no fragmento, o narrador (que se chama Pilar) constrói o texto rememorando seu passado infantil (os verbos, utilizados no pretérito (perfeito e imperfeito), e a sintaxe complexa não deixam dúvidas de que é um adulto que narra). Perfeitamente verossímil, um homem relata um acontecimento passado, reconstruindo sua imagem infantil dentro da escola em que estudava. Além de si próprio, o narrador recompõe as demais pessoas envolvidas no episódio: o mestre Policarpo e os colegas Raimundo e Curvelo.

Quando percebe que não aprende as lições, Raimundo, filho do mestre, decide dar a Pilar uma pratinha ("moeda do tempo do rei", como constata o narrador) para que ele lhe ensinasse as lições de sintaxe. O menino hesita:

> Tive uma sensação esquisita. Não é que eu possuísse da virtude uma ideia antes própria de homem; não é também que não fosse fácil empregar uma ou outra mentira de criança. Sabíamos ambos enganar ao mestre. A novidade estava nos termos da proposta, na troca da lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação (Ibid., p.40).

Embora ambos tenham percebido que Curvelo, colega "um pouco levado do diabo" e "mais velho que nós", havia ficado atento à conversa, seguem a negociação.

Organizando as ideias infantis, mas acrescentando as suas do presente, o narrador tenta atenuar sua culpa: “Não queria recebê-la, e custava-me recusá-la” (Ibid., p.40). O filho do mestre insiste, com a pratinha entre os dedos; e enfim, a proposta de Raimundo é aceita por Pilar (“Dê cá...”, Ibid., p.41).

Ao olhar para Curvelo novamente, percebe nele um riso mau; em seguida, “como se acordasse de um sonho”, estremece ao ouvir o grito do mestre e ao ver, ao pé da mesa de Policarpo, em pé, o Curvelo – “Pareceu-me adivinhar tudo” (Ibid., p.42). Tudo o que havia sido tratado entre Raimundo e Pilar agora era de conhecimento do mestre, que não os poupa e, com a palmatória, dá doze *bolos* nas mãos dos meninos. Naquele dia, Raimundo e Curvelo deram-lhe “o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação”.

Para chegar à conclusão final do conto, mostrando o aprendizado infantil de Pilar ao entender o suborno de Raimundo, o seu aceite (e, assim, ambos se corromperam) e a denúncia feita por Curvelo, Machado de Assis opta por esse narrador adulto e consciente, uma vez que seria inverossímil que uma criança chegasse a tais conclusões com tanta clareza nas ideias e desenvoltura na construção do discurso. Há, evidentemente, verossimilhança no conto de Machado: o narrador adulto não se propõe a pensar como a criança. Ele *organiza* a memória infantil.

4.2 Gaetaninho

Embora a solução encontrada por Machado seja hábil e inteligente, há outras formas de estabelecer um texto literário que privilegie o olhar infantil dos personagens. Uma dessas soluções é o uso do *discurso indireto livre*, tal como explicou Mikhail Bakhtin em seus estudos. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, ele explica que esse recurso agrega qualidade ao texto literário porque o narrador divide com as personagens o ato de narrar:

> O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela (BAKHTIN, 2006, p.198).

Bakhtin faz uma referência importante sobre o autor[36] saber ouvir o herói nesse tipo de discurso: "Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, **ele os ouve falar**" (2006, p.189-90, grifo nosso). Dessa forma, ao usar o indireto livre, o autor consegue unir o discurso do personagem ao do narrador, dando-lhe voz.

Analisaremos, então, as narrativas de Alcântara Machado, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, a fim de compreender como os escritores resolveram a questão explicitada por Machado no subcapítulo anterior (o texto literário com temática infantil) em suas obras. Para tanto, escolhemos os contos "Gaetaninho", "Piá não sofre? Sofre." e "A menina de lá".

Escrito por Alcântara Machado em 1927, os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* mostram uma São Paulo repleta de transformações próprias da passagem para a modernidade. Uma grande ênfase das histórias é dada aos imigrantes italianos, conforme o próprio "artigo de fundo" – uma espécie de prefácio dos contos – ressalta. Nele, o autor explica o nome "artigo de fundo", justificando que ele seria apropriado para suas histórias, que não nasceram contos, em livro, mas no jornal, como crônicas[37].

O conto "Gaetaninho", o escolhido do livro de Alcântara Machado para este capítulo, figura em nosso *corpus* de comparações sobre a narrativa infantil por ligar-se ao tema marioandradeano d'*Os Contos de Belazarte*. Conforme o autor, "*Brás, Bexiga e Barra Funda* é o órgão dos ítalo-brasileiros de São Paulo" (ALCÂNTARA MACHADO, 2012, p.15). Histórias como a de Gaetaninho têm como pano de fundo a

[36] No texto de Bakhtin, não há ainda uma separação consolidada entre autor e narrador, como percebemos em alguns momentos: "nesse tipo de pergunta, e de exclamação, é a atitude ativa do autor que predomina; é por isso que elas não são colocadas entre aspas. **O autor em pessoa** fica aqui na frente da cena, substitui seu herói, servindo-lhe de porta-voz" (2006, p.177, grifo nosso). Os estudos de Roland Barthes, em meados do século XX, configuraram mais claramente essa separação.

[37] Mais uma vez aparece a diferença que faz Mário de Andrade entre conto e romance, que desenvolvemos no terceiro capítulo.

mesma identidade italiana/brasileira/paulista que encontramos em Aldo, Tino, Paulino, Marchese etc.

Ainda no "prefácio", o autor articula uma explicação muito interessante sobre como é formada a nacionalidade. Ele credita a mistura da nacionalidade as três "raças tristes" que formaram o país. Fala dos primeiros que chegaram, dos portugueses em suas caravelas, depois dos que aqui estavam, os índios (a união dessas duas raças gerariam "os primeiros mamalucos"). A terceira raça "veio nos porões dos navios negreiros trabalhar o solo e servir a gente. Trazendo outras moças gentis, mucamas, mucambas, munibandas, macumas" (Ibid., p.15). Alcântara Machado completa dizendo que da mistura dos outros tipos com esse, nasceram "os segundos mamalucos". Finalizando essa incursão sobre a miscelânea racial brasileira, o autor introduz a raça alvo de suas histórias:

> Então **os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras**. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira.
> Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos.
> **Nasceram os intalianinhos.** (Ibid., p.16, grifo nosso).

Conforme o trecho acima, da mistura das "raças aventureiras" com a matéria local, nasceram os novos "intalianinhos". Dito isso, o autor passa a explicar o preconceito de índios e negros – os brasileiros – com o povo italiano, que "não disse nada. Adaptou-se. Trabalhou. Integrou-se. Prosperou" (Ibid., p.16). Alcântara Machado salienta que *Brás, Bexiga e Barra Funda* "tenta fixar tão somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas" (Ibid., p.17), sem maiores preocupações literárias e mais com o que chama de "acontecimentos de crônica urbana", "episódios de rua": "É um jornal. Mais nada. Notícia. Só." (Ibid., p.17).

Entramos, então, no estudo do conto em questão. Gaetaninho é um menino com o sonho de andar de carro. A ambientação do conto mostra-o criado brincando na rua, junto com tantos outros vizinhos e irmãos. Esse desejo de Gaetaninho por andar de carro se deve ao fato de ele somente andar de bonde, assim como tantos outros meninos

do bairro. Ao dormir, ele tem um sonho maravilhoso e agourento ao mesmo tempo. Nele, Gaetaninho vê a si mesmo andando de carro no enterro da tia Filomena. Ao acordar, ele sofre ao perceber se tratar de um sonho, mesmo que isso significasse a morte da tia – tamanha sua vontade de andar de carro.

Disso o narrador em terceira pessoa passa a narrar o futebol de rua que os meninos estão jogando. Subitamente, assim como veremos no conto selecionado de Guimarães Rosa, o narrador anuncia: "Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou." (Ibid., p.20). Para completar o final trágico, o pai de Gaetaninho estava dentro do bonde que matou o menino. E nem em sua morte o sonho de andar de carro foi realizado: "Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro da Rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boléia de nenhum dos carros do acompanhamento. Ia no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima." (Ibid., p.20).

O narrador do conto parece não se envolver de nenhuma forma com o que narra. Conforme veremos adiante, entre os contos estudados neste capítulo, "Gaetaninho" é o mais "asséptico", onde o narrador menos interrompe a narrativa para "participar". Sobre o projeto de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Ivone Rabello diz que uma análise mais severa dos *flashes* realizados por Alcântara Machado revela uma realização estilisticamente boa, mas também cenas que "tratam de relações humanas rasas, vistas de fora por um narrador que registra pouco mais que curiosas historietas de "intalianos", mal ou bem-sucedidos economicamente, e atinge no máximo o tom pitoresco ou o sentimentalista." (RABELLO, 1999, p.20).

> O Beppino por exemplo. O Beppino naquela tarde atravessara de carro a cidade. **Mas como?** Atrás da tia Peronetta que se mudava para o Araçá. Assim também não era vantagem.
> **Mas se era o único meio?** Paciência.
> Gaetaninho enfiou a cabeça embaixo do travesseiro.
> **Que beleza, rapaz!** Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a tia Filomena para o cemitério. Depois o padre. Depois o Savério noivo dela de lenço nos olhos. Depois ele. Na boléia do carro. Ao lado do cocheiro. (ALCÂNTARA MACHADO, p.18, grifo nosso).

No trecho, o discurso indireto livre revela-se de forma discreta; e em todo o conto, somente aparece nas duas perguntas e na afirmação destacadas acima. Da forma como

são utilizados os discursos indiretos de “Gaetaninho”, torna-se muito difícil identificar quem pode ser o autor da “fala”. É alguma das personagens? É o narrador perguntando e respondendo a si mesmo? É para algum tipo de interlocutor? O leitor, talvez?

É difícil detectar também se o narrador demonstra ligação ou afastamento do objeto narrado, o menino italiano. Na descrição do garoto, o narrador diz “Virou o rosto tão feio de sardento” (Ibid., p.18). Em oposição, o mesmo uso do vocabulário infantil, no diminutivo, que veremos também em Mário e Rosa, aparece: “devagarinho” (Ibid., p.18), “fazendo beicinho” (Ibid., p.19), “instantinho” (Ibid., p.19).

O uso do diminutivo tornou-se relevante ao longo das análises por ser impossível ignorar que, além da opção por usar essa técnica narrativa ao longo do texto, os autores batizaram seus “heróis” com ela. Gaetaninho, Paulino e Nhinhinha recebem através de seus nomes um olhar piedoso do narrador, que parece solidarizar-se com o sofrimento dos pequenos.

4.3 Paulino

Em “Piá não sofre? Sofre”, Belazarte conta a história de Paulino, um menino de quatro anos que vive com a mãe, Teresinha, e a avó em condições miseráveis no subúrbio de São Paulo. Paulino sofre com a fome, o frio e a falta de qualquer relacionamento minimamente afetivo. Como diz o narrador, ele “sobrava naquela casa” (ANDRADE, 2008, p.101), pois Teresinha – trinta anos e abandonada pelo (ex-) marido presidiário – não tinha tempo e condições para preencher o lugar de “mãe”.

Paulino parece ter uma vida quase autônoma da família. Brinca sozinho, se distrai no quintal com formigas que, após servirem de brinquedo, são sua comida. A descoberta de insetos como alimento, assim como o espaço só dele no quintal, aparecem como refúgios da fome e dos maus tratos que recebe.

Há dois momentos com expectativa de transformação na vida de Paulino. O primeiro momento dura pouco e acontece quando o novo parceiro da mãe vai morar com a família. Fernandez, o carroceiro, aparentemente começa a criar um vínculo com o

piá, pois come macarronada e toma café com ele, mas quando Paulino tenta brincar com a perna do homem, toma um "safanão" e entende que nada mudou. O outro momento acontece quando a sogra de Teresinha, sabendo de Fernandez, leva o neto para sua casa, pois não aceita mais ajudar financeiramente "cachorrice de italiana acueirada com espanhol" (Ibid., p.106). Nesse novo lar, Paulino passa a viver com a avó e as duas filhas dela em uma casa melhor. Mesmo bem alimentado, o carinho tão desejado não chega. Paulino sente falta de comer os insetos e ficar sozinho no pátio, lugar pra onde vai assim que possível no seu dia, basicamente voltando à mesma situação de quando estava na casa da mãe.

O menino aparece então com uma tosse terrível. Ao invés de chamar o médico, a avó compra um xarope no boticário, o que não resolve o problema. A parte final do conto é de extrema melancolia, pois Paulino aparece totalmente doente e negligenciado pela família. Passando pela rua, o menino vê a mãe bonita e arrumada. Terezinha pensa em levá-lo consigo, mas desiste da ideia ao perceber o trabalho de voltar a cuidá-lo: "Então olhou a roupinha dele. De fazenda boa não era, mas enfim sempre servia. Agarrou nesse disfarce que apagava a consciência, "meu filho está bem tratado", pra não pensar mais nele nunca mais" (Ibid., p.113-114). A mãe segue seu caminho pela rua e o filho termina assim, sentado nas escadas da frente da casa da avó: "Paulino encostou a bochecha na palminha da mão e meio enxergando, meio escutando, numa indiferença exausta ficou assim. Até a gosma escorria da boca aberta na mão dele. Depois pingava na camisolinha. Que era escura pra não sujar" (Ibid., p.114).

Da mesma forma que Machado de Assis, mas usando um recurso diferente, Mário de Andrade coloca um narrador adulto a contar a história da criança. Mário opta, no lugar de narrar em *flashback* e em 1ª pessoa, por criar um narrador em 3ª pessoa colado à personagem.

> Carregado gostoso naqueles braços bons, com o xale dando inda mais quentura **[pra gente]** ser feliz... E a velha olhou pra ele com olhos de piedade confortante... **[Meu Deus! que seria aquilo tão gostoso!...] [É assomo de ternura, Paulino].** A velha apertou-o no peito abraçando-o, encostou a cara na dele, e depois deu beijos, beijos, revelando pro piá esse mistério maior. (Ibid., p.107, grifo nosso)

Assim, no excerto selecionado acima, destacamos três trechos que mostram a aproximação entre narrador e matéria narrada. Em primeiro lugar, há o uso do *a gente* que, n'*Os Contos de Belazarte* pode ser entendido de duas formas, dada a ambiguidade com que se apresenta. Além do trecho selecionado acima, há inúmeras ocorrências desse recurso na obra. Observemos um exemplo: "A noite caía agitando vida. Um ventinho poento de abril vinha botar a mão na cara da gente, delicado" (Ibid., p.113). De um lado, podemos entender que o narrador se afasta do objeto narrado e o *a gente* se refere *àquela gente*. Assim, o trecho poderia ser alterado para "Um ventinho poento de abril vinha botar a mão na cara *daquela gente*, delicado". Isso mostraria um grande distanciamento do narrador, colocando-o em uma posição de mais autoridade, onde ele explica como o vento botaria a mão na cara daquelas pessoas de quem ele fala. Explorando o outro sentido, *a gente* pode ser a união entre o narrador e as pessoas de quem fala – o *nós*, primeira pessoa do plural –, paradoxalmente o oposto do movimento descrito anteriormente. Nesse caso, o narrador não está autoritariamente acima dos personagens narrados, mas compartilha com eles a ação narrada[38].

O segundo ponto destacado no trecho que estamos estudando é o do discurso indireto livre. Alguns outros exemplos do conto:

> Oh tentação pro pobre santantoninho! queria comer e não podia. Podia, mas depois lá vinha de hora em hora o dedão da velha furando a boquinha dele... **Como?... Não como?...** Fugia da tentação, subia a escadinha, ficava no alto sentado, botando os olhos na parede pra não ver. (Ibid., p.111-112, grifo nosso)

> Ficou feito cozinha dessa família passando muitas vezes dois dias sem fósforo acendido. Porque fósforo aceso quer dizer carvão no fogãozinho portátil e algum desses alimentos de se cozinhar. E muitas vezes não havia não havia alimento de se cozinhar... Mas isso não fazia mal pro dicionário da Teresinha e da mãe, **fogareiro não estava ali**? (Ibid., p.100, grifo nosso)

> Tosse aumentou, foi aumentando, e afinal Paulino escutou a velha falar, fula de contrariedade, que era tosse-de-cachorro. Si haviam de levar o menino no médico, em vez, **vamos dar pra ele o xarope que dona Emília ensinou**. Nem xarope de dona Emília, nem os cinco milréis ficados no boticário mais chué do bairro sararam o coitadinho. (Ibid., p.112, grifo nosso)

[38] O mesmo acontece com o uso de *nossa*: "E o Paulino, faziam já quasi quatro anos, dos oito meses de vida até agora, que não sabia o que era calor de peito com seio, dois braços apertando **a gente**, uma palavra "figliuolo mio" vinda em cima dessa gostosura, e a mesma boca enfim se aproximando da **nossa** cara, se ajuntando num chupão leve que faz bulha tão doce, beijo de **nossa** mãe..." (Ibid., p.101, grifo nosso).

Podemos perceber nos trechos selecionados que não há ligação do narrador através do discurso indireto livre apenas com um personagem. No primeiro trecho destacado (assim como no trecho que serviu como ponto de partida de nossa argumentação), temos o discurso indireto livre ligado a Paulino. No segundo trecho, o discurso indireto livre é de Terezinha ou da mãe dela. O último é da avó de Paulino, com ele vai morar na segunda parte do conto.

O terceiro e último recurso de aproximação entre narrador e matéria narrada se fixa nos comentários do narrador, que "conversa" com o personagem e se aproxima dos sentimentos dele: "É assomo de ternura, Paulino" (Ibid., p.107). Além de o narrador estar ao lado do leitor, fazendo comentários diretos a ele, como explicitamos anteriormente, esse mesmo narrador usa um recurso semelhante para "conversar" com os personagens, colocando-se ao lado deles.

4.4 Nhinhinha

Noutro plano, temos João Guimarães Rosa. Como veremos, ele utiliza procedimentos diferentes dos de Machado de Assis e semelhantes aos de Mário de Andrade. O conto escolhido para a nossa discussão, "A menina de lá", trata da história de uma menina que vivia com seus pais em uma pequena propriedade onde criavam vacas e plantavam arroz. O conto inicia com uma curta descrição do lugar e da família – o pai lavrador e a mãe religiosa que "nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém" (ROSA, 2005, p.65). Logo a narrativa é centrada em Nhinhinha, em sua personalidade peculiar: a menina não brincava, pouco se mexia ou falava. Quando falava, todos ficavam impressionados "pela estranhez das palavras" (Ibid., p.65). Conforme Paulo Rónai,

> Nhinhinha, crescida no isolamento da roça, é, por isso, isenta da visão convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos que,

> para a testemunha culta, são manifestações elementares de lirismo, e, para os parentes simplórios, emanações de santidade. (RÓNAI, 2005, p.27)

Esse "falar por símbolos" da menina vai revelando, no decorrer do conto, espécies de milagres: trazer para perto de si um sapo ou comer "pamonhinha de goiabada" (ROSA, 2005, p.67), desejos pouco audaciosos, "sempre as coisas levianas e descuidosas" (Ibid., p.67). Depois, ao ver que a mãe "adoeceu de dores" (Ibid., p.67), Nhinhinha faz a mãe melhorar da doença, mesmo sem dizer nada e apenas abraçá-la. Como diz Rónai no trecho selecionado acima, tudo é interpretado pela família religiosa como sobrenatural, como desígnios divinos. A família da menina faz planos para um futuro promissor a partir do "milagre" realizado no período de seca: primeiro, os pais tentam convencê-la a fazer chover. Desistem, pois a menina não se mostra disposta a isso. Mas, na madrugada, ela deseja a chuva para poder ver o arco-íris. Antes que os planos da família pudessem ser postos em prática, subitamente, o narrador informa que a menina morreu. Previamente, como uma espécie de premonição, Nhinhinha diz à Tiantônia "que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes" (Ibid., p.69). Pedido esse que serve para confirmar ainda mais a santidade da filha, terminando o conto com um "Santa Nhinhinha" (Ibid., p.69).

Introduzimos aqui um último parênteses. Impossível não notar a semelhança entre "A menina de lá" e entre "Gaetaninho" no que diz respeito aos sonhos das duas crianças das histórias. Nos dois contos, temos uma espécie de revelação da morte, que é observada a partir do olhar infantil. Não com medo ou como agouro (isso fica a critério do olhar adulto sobre a morte), mas com uma espécie de felicidade pelo instante especial. Gaetaninho na felicidade de perceber-se andando de carro – o suficiente para ignorar que a tia estava morta no sonho. Em Nhinhinha, a revelação de morte é seu momento de maior felicidade no decorrer do conto: "Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal. – Adivinhou o passarinho verde? – Pai e mãe se perguntavam." (ROSA, 2005, p.68). Além disso, nos dois contos essa revelação envolve as tias: Filomena e Tiantônia são as testemunhas das histórias. São para as tias que as crianças revelam a morte.

Voltando para “A menina de lá”, o ponto que mais nos interessa no conto é o das diferenças narrativas, as mudanças que ocorrem ao longo do texto. Primeiro, no início, há uma narração em terceira pessoa onisciente, que acaba quando o narrador, no final do segundo parágrafo do texto, afirma: “Nhinhinha gostava de mim.” (Ibid., p.66). Essa afirmação é seguida da introdução de si mesmo (do narrador até então em terceira pessoa onisciente!) na história. Ele mostra sua interação com a menina ao contar que às vezes a menina falava de forma comum, mas acostumados a ouvir o “falar diferente” dela, as pessoas imaginavam coisas. O narrador, então, usa um recurso comum do “contar histórias populares”:

> **Nunca mais vi Nhinhinha.**
> Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.
> Nem pai, nem mãe acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. **Parece que** foi de manhã. (Ibid., p.67, grifo nosso).

Nesse trecho, vemos que o empenho do narrador é em **contar** uma história. Quando diz “nunca mais vi Nhinhinha” está usando uma espécie de *palavra mítica*, usando a expressão “nunca mais vi fulano”, própria da tradição oral popular. Após mostrar-se íntimo da personagem, demonstrar que conhecia pessoalmente Nhinhinha, o narrador deixa de ser testemunha do que vai narrar, pois “parece que”, “contaram que” tal história aconteceu: outra atitude comum das histórias populares. Vemos, então, que primeiro ele usa o fato de conhecer pessoalmente as personagens para reforçar a veracidade do que narra, mas não se compromete totalmente com a verdade, pois a história foi contada para ele, não sendo, portanto, testemunha dos milagres.

É interessante ressaltar que o narrador, enquanto personagem, não se interessa pela família de Nhinhinha. Desde que se coloca na história, preocupa-se em mostrar sua relação com a menina, colando-se a ela. Contrariando esse procedimento, em diversos trechos ele usa o recurso do discurso indireto livre para colar-se a essa mesma família desprezada anteriormente: “Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. **Como puni-la**?” (Ibid., p.66, grifo nosso), “O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! **Agora, era pra se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade?**” (Ibid., p.69, grifo nosso).

Outro índice interessante do conto reside no campo semântico. A exemplo de "Gaetanhinho", chama a atenção no decorrer de "A menina de lá" o número de palavras no diminutivo, que poderiam ser ligadas ao vocabulário infantil: "tolinha" (Ibid., p.66), "dedinho" (Ibid., p.66), "quentinha" (Ibid., p.67), "tamboretinho" (Ibid., p.68), "caixãozinho" (Ibid., p.69), "filhinha" (Ibid., p.69). O narrador, ao optar por essas palavras, aproxima-se da menina através da linguagem própria da criança, diminuindo por vezes a dureza de chamá-la de **tola** ou afirmar que ela seria enterrada em um **caixão** cor-de-rosa.

É interessante a forma como o uso do "a gente" no texto de Guimarães Rosa é semelhante ao procedimento de Mário de Andrade. Da mesma forma que em "Piá não sofre? Sofre.", o "a gente" é usado de forma indefinível: nós ou aquela gente?

> De vê-la tão perpétua e imperturbada, **a gente** se assustava de repente. – 'Nhinhinha, que é que você está fazendo?' – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - *'Eu... to-u... fa-a-zendo.'* Fazia vácuos." (Ibid., p.66, grifo nosso).
>
> Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. – 'A gente não vê quando o vento se acaba...' Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, **a gente** é que ouvia exagerado: - 'Alturas de urubuir...' Não, dissera só: - 'altura de urubu não ir'. (Ibid., p.66, grifo nosso).

Apesar da semelhança entre os usos do "a gente", podemos notar uma diferença entre a forma como Mário organiza o discurso indireto e entre o uso dessa mesma expressão no texto de Rosa. Os usos do "a gente" de Mário facilmente podem ser atribuídos a determinadas personagens: ao próprio Paulino, ou à avó. No caso de Rosa, não conseguimos encontrar exatamente a quem pertenceria a voz do discurso indireto. No caso de atribuir esse "a gente" a alguma personagem, qual seria?

4.5 Então

Assim, montando um paralelo entre os quatro contistas, notamos que Machado de Assis reconstrói o passado através do olhar adulto e culto, optando pela 1ª pessoa que

organiza as angústias infantis pela mediação do presente. Esse procedimento é essencial para a verossimilhança da representação da criança, já que, para chegar às conclusões a que o narrador chega, sobre "o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação", faz-se necessária a distância consciente e experiente do adulto.

A mesma opção por narradores adultos é feita por Alcântara Machado, por Mário de Andrade e por Guimarães Rosa. Mas eles fazem isso através de recursos diferentes dos de Machado: a escolha por outra pessoa, a 3ª, e o discurso indireto livre. O narrador de Alcântara Machado é o menos performático, o que confere ao conto mostras do que o próprio autor assinalou no prefácio: são histórias de "fatos diversos", crônicas, episódios urbanos. Em "Gaetanhinho", o narrador não aparece no texto, isolando-se de um envolvimento maior na narrativa. Ele aparece de forma mais crua, mais objetiva. Já o narrador de Mário, usa o discurso indireto livre para se ligar a todos os personagens do conto, enquanto o de Guimarães mantém-se tão oblíquo que torna-se impossível descobrir a qual personagem poderia ligar-se o "a gente". De um lado, o narrador culto de Mário conversa com o leitor e com seu interlocutor se conservando isolado do que narra. Já o de Guimarães, mistura o vocabulário infantil ao vocabulário sertanejo do narrador, diminuindo a distância entre eles, aproximando o narrador do universo que narra.

Ainda sobre o uso da expressão "a gente" nas narrativas de "Piá não sofre? Sofre." e "A menina de lá": em Mário, tanto a interpretação de um narrador afastado do objeto narrado (no caso de se compreender que fale *daquela gente*) quanto a de uma união entre ele e seu objeto (formando o *nós*) seriam possíveis, em um movimento duplo e ambíguo desse narrador; já em Guimarães, o emprego dessa expressão poderia expor um narrador incluso naquele contexto, parte daquele povo.

O que encontramos nesses escritores é uma série de distanciamentos, cada um a seu modo. Há em Gaetanhinho, Paulino e Nhinhinha a distância do narrador que idealiza a criança, que constrói um ideal. Em oposição ao de Machado, que coloca um Pilar adulto a lembrar, sem idealização, de seu tempo na escola. O narrador aqui se revê distante temporalmente. Por último, há também uma distância social, etária, do narrador testemunha. Em Alcântara Machado, essa distância mostra-se intransponível, pois o narrador não consegue apagá-la para identificar-se com a personagem. E é o

procedimento contrário que vemos em Mário e Rosa, pois neles há o **esforço** do narrador para essa identificação com a criança e, consequentemente, um apagamento da distância do narrador testemunha.

Ao criticar “Jóia”, Machado de Assis questionou se a imagem infantil trazida no poema de Afonso Celso Júnior era realmente possível, uma vez que seria provável que uma criança não entendesse na mesma hora a razão de sua mãe não lhe dar o camafeu que havia pedido; para ele, seria improvável que aceitasse, pois insistiria na primeira jóia. Trazendo isso à discussão, percebe-se que os personagens infantis – de Machado, de Alcântara Machado, de Mário e de Rosa – sustentam-se como crianças possíveis, por causa de suas escolhas na maneira de representá-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após tantas leituras e releituras d'*Os Contos de Belazarte*, vemos de maneira mais clara que há um esforço do narrador em superar sua alienação. Isso aparece, por exemplo, em sua escolha: optar por contar histórias de pessoas de fora do seu meio, simples, moradoras da periferia de São Paulo. Existe a busca de encontrar no outro uma igual humanidade. Por outro lado, essa preferência expõe o narrador, que se depara com a incapacidade de narrar aquilo que não lhe é familiar. Belazarte se encontra encruzilhado entre sua escolha – os trabalhadores, as mulheres abandonadas fora da cidade, a criança renegada – e sua falta de conhecimento daquela cidade "paralela", seu olhar socialmente elevado, a falta de integração com os objetos narrados. Como tentamos mostrar em nosso trabalho, existe uma grande seriedade de Mário no esforço de dar dignidade à matéria brasileira, mas o narrador desenhado tropeça em si mesmo e, curiosamente, ele nos relata aquilo que vê, mas não consegue enxergar. Diante desses percalços, ele mostra (como o narrador tradicional) o interesse da experiência do outro, mostra a possibilidade de aprendermos o amor, a amizade, os sentimentos de integração. No reverso desse esforço, há a topada na pedra bruta do preconceito de classe, de cor, de gênero. O valor dos *Contos de Belazarte* é expor tal tensão.

Por conta disso, há diversas marcas de uma condição ambivalente do narrador. Belazarte está em tensão constante de classe e posicionado entre o moderno e o patriarcal[39] – como em sua relação com Ellis, a quem queria livre e ao mesmo tempo subordinado. Encontra-se entre o centro da cidade e o interior, como é o caso do sítio de

[39] A tradição é relevante, pois traz a presença do narrador oral, seu gesto sereno e descansado, que pontua o ritmo da voz e dá calor (*e anima)* para o olhar do ouvinte. A tradição carrega, no entanto, os preconceitos arcaicos em relação ao negro, à mulher e ao pobre. Preconceitos, que seu gesto também moderno intenta derrubar.

Nízia, aos poucos incorporado pelo crescimento populacional. Ou seja, entre aproximação e afastamento no tratamento da matéria narrada – é o caso dos tantos distanciamentos que mostramos nesta dissertação.

Essa dualidade redimensiona o narrador, que a princípio se introduz como o simples contador de histórias, mas que deliberadamente se coloca no enredo, revelando sua relação ambígua entre os personagens suburbanos e o lugar que coloca para si mesmo. Lugar de onde se dá o direito de fantasiar, de se colocar em uma posição distante e onisciente, capaz de supor o sentimento das personagens: “Isto é, João não viu nada disso, estou fantasiando a história.” (ANDRADE, 2008, p.30).

Além dessas discrepâncias no enredo, conforme explicitamos neste trabalho, *Os Contos de Belazarte* está no entrelugar da tradição (o *tale*, as fórmulas do início e do fim do texto, os esquemas, o ritmo da narrativa) e da modernidade (a *shortstory*, a reinvenção da tradição através do moderno formato do conto), valendo-se de antigas técnicas dos narradores orais para discorrer sobre a nova cidade e os dramas da vida moderna. Os contos também estão colocados na tensão entre a oralidade (presente na associação de ideias e no ritmo de conversa da escrita, por exemplo) e da escrita, decisiva para o gênero conto.

Sobre a oralidade, torna-se importante reafirmar o que encontramos no texto de Paul Zumthor (2007), incorporado a este trabalho. A performance do narrador é essencial para a compreensão do momento do “contar histórias”. E essa performance oral do narrador precisa acontecer em co-presença com o ouvinte. O contador de histórias tem que deparar-se, eventualmente, com um esquecimento do enredo, ou com interpolações do ouvinte; esse contador deve saber o momento de imprimir tensões na história, de revelar os segredos. Logo, o dilema de Mário revela-se: como traduzir essa situação para a escrita?

Acreditamos que isso aparece através da autoridade do narrador oral. Belazarte está presente para determinar o sentido a ser interpretado pelo ouvinte, encontrando uma possibilidade de pontuar a fala e mediar a interpretação de seu interlocutor. Isso se coloca em oposição à liberdade do leitor de ir lendo e definindo os sentidos encontrados na narrativa. A escrita, antes dominada pelo leitor, passa a estar cercada por um narrador volúvel, mas presente. Trata-se de alguém que se interpõe entre o texto e o

leitor, e (em posição superior) que explica como deve ser entendida as ações e a relação entre as personagens.

O resultado disso é que em todos os níveis do texto existem tensões. Na escrita e na oralidade, no nível da grafia de vocábulos (uso de *si* ou de *se*), nas expressões orais e escritas (como, por exemplo, o uso de *xicra*), nas interpolações do narrador, em suas referências ao ouvinte. Chega até a tensão entre a identidade brasileira e o falar lusitano.

Entendemos que o posicionar-se em meio a tantos conflitos é o que causa a impossibilidade do narrador de superá-los. As personagens estão condenadas à infelicidade, o despertar feminino não permite que a mulher exista fora do casamento convencional, o pobre é irremediavelmente sentenciado à condição miserável tanto financeira como intelectual (vale relembrar aqui da nota que trouxemos de Antonio Candido, quando nos fala da impossibilidade de harmonia de Leonardo Pataca com o ambiente urbano.).

Mas não apenas o espaço rural em luta com o urbano é um elemento essencial dessa tensão constitutiva d'*Os Contos de Belazarte*. O subúrbio da cidade, como mostramos no segundo capítulo, é essencial para a narrativa, pois apresenta-se constantemente alterado (ocupado, transformado) pelos italianos que chegavam a São Paulo. A luta pelo espaço na cidade de São Paulo aconteceu em todas as camadas da sociedade e aprofundou rivalidades entre as tantas nacionalidades que residiam na cidade, como a retratada nos contos entre a mãe de Paulino, italiana, e a avó, portuguesa. Rivalidade essa que pouco tinha de genuína preocupação com Paulino, mas que era calcada nas diferenças de naturalidade, de ocupação dos espaços e de importância no ambiente social brasileiro. Vale ressaltar aqui a recorrência do imigrante como personagem nas obras de Mário de Andrade (Venceslau Pietro Pietra, em *Macunaíma*; governanta Elza, de *Amar verbo intransitivo*).[40] Podemos perceber que o interesse de Mário por esse outro que entra em São Paulo e a dificuldade de incorporá-lo é uma matéria entra com força nos contos e uma constante em sua obra.

Como exemplo dessa incapacidade de representação do outro, trabalhamos com paralelos entre Mário de Andrade, José de Alencar, Machado de Assis e Carlos

[40] Esse nexo com outras produções de Mário de Andrade chegou a ser cogitado no andamento da dissertação, mas foi considerando prudente, manter o foco na análise de *Contos de Belazarte*. A outra tarefa fica para um desdobramento futuro.

Drummond de Andrade. Torna-se importante reafirmar a diferença entre o sujeito lírico de Drummond no poema "Operário do mar" e Belazarte. Em Drummond, há a aceitação da impossibilidade de ultrapassar a barreira entre si mesmo e o outro, o operário. Belazarte não consegue fazer isso sem rebaixar e modificar o outro, os sentimentos daqueles que considera menor do que ele. O amor, por exemplo, não pode existir para o pobre, restando o "malestar" para representá-lo.

Outro ponto que se mostrou relevante em nossa análise foi o da constante preocupação de Mário com a reformulação de sua obra. O livro parece estar sempre em construção, nunca acabado por completo, constantemente reescrito, repensado, rearranjado. *Os Contos de Belazarte* precisaram de dez anos para sua conclusão, que terminou com a morte do autor, o que nos permite pensar que, talvez, se continuasse vivo, poderia alterá-lo ainda outras tantas vezes. Nesse sentido temos, também, que recuperar a dimensão de projeto estético que há n'*Os Contos de Belazarte*. Mário de Andrade estabelece a continuidade entre os contos pelo tema e pela voz de Belazarte através um projeto que percorreu sua vida: em 1924, a publicação das crônicas; em 1929, em 1930 e em 1931 as cartas que mostram sua intenção de publicar o trabalho; em 1934, a publicação de verdade; depois, ao longo diversas alterações até 1944 (pouco antes de sua morte, em fevereiro de 1945).

No "Prefácio Inédito", também editado três vezes, Mário aponta questões que podemos compreender como parte da resposta para tantas reescritas: sua preocupação com o escrever brasileiro, com a busca pela essência do nacional. Ou, como ele diz, a busca pelo racial, tomando a obra não de forma "nacionalizante, mas racializante." (Ibid., p.146). Essa busca legitima o caráter ambivalente do narrador, pois reflete o brasileiro, dividido entre as incoerências de sua história ao mesmo tempo republicana e escravocrata, onde os absurdamente ricos convivem "harmonicamente" com os famintos.

Ao mesmo tempo, o Prefácio Inédito nos apresenta uma discussão fundamental para a dissertação: a posição que *Os Contos de Belazarte* ocupam na obra de Mário. Segundo o autor, esse livro abre um novo rumo de produção, fechado pela "encruzilhada" da "experiência brasileira" de *Macunaíma*: "Belazarte é um bom começo. Tem piedade dos seres reais, que não tenho. E não sabe conceber o que seja a

felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável." (Ibid., p.150). Sob esse prisma, não só vemos a importância dada aos contos de Belazarte, mas à obra marioandradeana vista como um conjunto. Se a "experiência brasileira" de Macunaíma estava encerrada, outras "experiências brasileiras" estavam se abrindo, pois Belazarte não pode ser visto de outra maneira.

A grandeza do gesto de Mário de Andrade parece se colocar no descolamento entre sua posição pessoal e o narrador construído. O projeto começa a se desenhar no calor do movimento modernista, nas páginas de jornal, na interação pública, na necessidade de reinventar a forma literária e o papel da literatura para discutir o Brasil. Tarefa que exige muito esforço. No andamento, tirando conto, colocando outro; fazendo prefácio, deixando de lado; escrevendo para seus companheiros, explicando suas opções, o livro foi sendo gestado e o narrador ganhou consistência e deu fio da meada para o conjunto de contos. Parece que a objetivação do narrador (que encarna as tensões modernas) permite Mário encarar a possibilidade da prosa em representar vários tipos da realidade brasileira, de um modo distinto de sua poesia e de seus romances. Ao que tudo indica, os contos enquanto parte de projeto maior dão consistência a Belazarte, sua dicção e ponto de vista, mas mantém preconceitos de classe. Essa ambivalência não parecia parte do projeto de Mário, mas é algo que vêm da matéria histórica e se impõe na característica do narrador.

Ao longo da produção deste trabalho, nos perguntamos inúmeras vezes os porquês de Mário querer incorporar a oralidade no texto escrito. Acreditamos que o interesse pelo que comentamos no parágrafo anterior, a brasilidade, justifica suas tentativas de ajustar a tradição oral e a cultura popular para a escrita, para o conto. Afinal, nada pode ser mais brasileiro que o falar e o escrever *em brasileiro*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Foi Sonho. In.: *Os filhos da Candinha.* São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Macunaíma*. Círculo do Livro. s.n.t.

_____. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I.* São Paulo: Ed. 34, 2003.

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Contos paulistanos.* São Paulo: Ed. Unesp, 2012. 150p.

ALENCAR, José de. *Iracema.* Porto Alegre: L&PM, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A moderna ocasião: posicionamentos cascudianos no início do século XX. In.: Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 3, fev./jun. 2011.

ARISTÓTELES. *A poética clássica* / Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. *Conto de escola e outras histórias curtas*. Brasília: Câmara dos Deputados (Edições Câmara), 2008.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Escala educacional, 2006.

_____. *Noite de Almirante.* In.: 50 contos de Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1994.

_____. *Obra completa (volume III)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). In: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. Disponível em: http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV008/Media/REV08-05.pdf Acesso em: 30 jan. 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; FRANZINA, Emilio; CROCI, Frederico et al. *História do Trabalho e Histórias da Imigração: Trabalhadores Italianos e Sindicatos no Brasil (Séculos XIX e XX)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns Aspectos do Conto*. In.: Valise de cronópio. São Paulo, Perspectiva: 2006.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000. Apêndice: Estatísticas de povoamento. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/brasil500. Acesso em: 27 jan. 2013.

MARQUES, Aline Nogueira. Uma história que Belazarte não contou. In.: *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MORETTI, Franco. O Século Sério. In.: Novos Estudos CEBRAP, n.° 65, março de 2003, p. 3-33.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo: (de comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. Subúrbio e modernização: os *Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, USP: 13 a 17 de julho de 2008.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RABELLO, Ivone Daré. *A Caminho do Encontro: uma leitura de Contos Novos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. (Estudos Literários, 2).

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia, 1897.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In.: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SVMA; SEMPLA. Atlas ambiental do município de São Paulo. 2002. Disponível em: http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br. Acesso em: 27 jan. 2013.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.