

FERNANDO DE MORAES GEBRA

**IDENTIDADES INTERSUBJETIVAS
EM CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras- Área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor

Orientadora: Dra. Raquel Illescas Bueno

Curitiba
2009



PARECER

Defesa de tese do doutorando FERNANDO DE MORAES GEBRA para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados RAQUEL ILLESCAS BUENO, LAURA BEATRIZ FONSECA ALMEIDA, MARILENE WEINHARDT, RICARDO SOUZA DE CARVALHO e RODRIGO VASCONCELOS MACHADO argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

“IDENTIDADES INTERSUBJETIVAS EM CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADO
LAURA BEATRIZ F. ALMEIDA		aprovado
MARILENE WEINHARDT		aprovado
RICARDO SOUZA DE CARVALHO		APROVADO
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO		APROVADO

Curitiba, 31 de março de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

DEDICATÓRIA

A Mário de Andrade, *in memoriam*,
razão maior desse trabalho, conjugação
de todas as vontades de saboroso prato
ficcional.

Uma ponte pode emergir do Tietê

Uma ponte pode emergir do Tietê
Dessa frágil Paulicéia que me habita
Meu Mário migrado em outras terras
Povoa meus sonhos de jabutis e pirineus.

Irmão pequeno do meu grande irmão
Almas dilaceradas no tridente braço
Em que comungo andares solitários
Na hóstia de teu ideal de enxurradas.

Um café com Mário de Andrade
Rua Lopes Chaves erguida como torre
No ócio de bramir misérias apoteóticas
Bicho blau cujo saber me atormenta.

Ai que preguiça em difícil mascarada.
Penetro uma a uma, quero a lassidão
Em poder perpetuar o mistério de Ruão
E empreender viagem na tua canoinha.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, fonte inesgotável de luz nos momentos mais difíceis.

Em segundo lugar, agradeço àquelas pessoas que, de forma direta ou indireta, contribuíram com o desenvolvimento deste trabalho:

A Dra. Raquel Illescas Bueno, por ter acreditado em mim e por ter me apoiado nos momentos mais difíceis, sabendo dosar o rigor científico nas orientações e a amizade que pudemos cultivar nestes quatro anos de Doutorado. À minha orientadora devo também as excelentes contribuições de crítica literária referentes a Mário de Andrade. Posso dizer que me sinto honrado por ter dado seqüência às pesquisas sobre a ficção de Mário de Andrade já realizadas pela referida professora.

A CAPES, que financiou a maior parte dessa minha empreitada nos estudos literários brasileiros.

Aos meus ex-alunos, hoje meus amigos, pela paciência que tiveram em me ouvir falar da Tese e pelos intensos diálogos literários que tivemos ao longo de mais de um ano de trabalho, sobretudo com os seguintes acadêmicos: Irineu Choma, Dionizio Kohut Júnior, Maria Gorety Denisczwicz, Enos Moisés, Edinéia Costa Rosa, Ricardo Cabral Penteado e Diego José Gorzinski.

A pessoas que me facilitaram o acesso ao acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros, nomeadamente Dr. Ricardo de Souza Carvalho, pelas conversas sobre Mário que tivemos na Paulicéia e pelos sábios conselhos dados para as pesquisas bibliográficas realizadas na USP.

Ao estagiário Jameson Vinicius Martins e à arquivista Maria Helena Pinoti, pelo auxílio nas consultas dos manuscritos e dos recortes do acervo de Mário de Andrade;

Aos grandes amigos da Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras da UFPR, com quem tive momentos agradabilíssimos durante todo esse percurso. Alguns foram de muita importância nessa trajetória, por isso os nomeio: Giuliano Gimenez, Gisele Borges, Hugo Moura Tavares, ReNato Bittencourt Gomes (Carayba), Jair Ramos Braga Filho e Cláudia Grüber;

Aos dois coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Letras, cujas gestões permitiram o desenvolvimento das pesquisas dos acadêmicos e a participação em

eventos internacionais, coordenando situações administrativas e pedagógicas com maestria: Fernando Gil e Paulo Astor Soethe.

Aos membros da banca de Qualificação pelas sábias reflexões e importantes sugestões para o aprimoramento do trabalho: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado e Dra. Marilene Weinhardt.

Aos membros da banca de Defesa pelo incentivo, sugestões, diálogos intensos e comentários atentos sobre as idéias do trabalho: Dra. Laura Beatriz Fonseca Almeida e Dr. Ricardo de Souza Carvalho;

A Tania Sturzbecher de Barros, o agradecimento especial pelos constantes conselhos e apoios nos momentos mais delicados dessa trajetória. Confidente, amiga e parceira de tantos trabalhos, a você vai esse voto de eterna gratidão e amizade.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. Curitiba, 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

RESUMO

O projeto de construção da identidade ocorre numa relação de alteridade, ou seja, o sujeito se define na sua interação com o outro, entendido esse outro como partícipe das conjunturas sociais, culturais e históricas. Na produção literária de Mário de Andrade (1893-1945), essas relações manifestam-se de forma intensa (concentradas num determinado episódio) ou extensa (diluídas na estrutura narrativa do texto). No “Primeiro Andar”, da *Obra imatura*, n’*Os contos de Belazarte*, nos *Contos novos* e em *Balança, Trombeta e Battleship*, objetos de estudo deste trabalho, um determinado objeto ou experiência traz mudanças ao sujeito, que ora permanece no seu estado de inércia e apatia, ora entra em embate com a sociedade patriarcal, força contrária à construção de modelos alternativos de identidade do sujeito. Esses processos de transformação narrativa são analisados por Algirdas Julien Greimas, cuja teoria Semiótica descreve os mecanismos de configuração dos sentidos do texto e estabelece as categorias da enunciação (sujeito, tempo e espaço), por meio das quais podemos chegar aos elementos sócio-históricos norteadores do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade. Além disso, buscamos o apoio da teoria do duplo, com embasamento filosófico de Clément Rosset, no intuito de delimitarmos as relações de alteridade/espelhamento e os mecanismos de fuga da realidade exterior opressora. Dessa forma, verificamos em cada conto a equivalência das construções de identidades intersubjetivas com a construção da identidade cultural brasileira na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Mário de Andrade; conto; identidade; alteridade.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. Curitiba, 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

RÉSUMÉ

Le projet de construction d'identité a lieu dans une relation d'altérité, autrement dit, le sujet se définit dans l'interaction avec l'autre, en considérant que ce l'autre fait partie des conjonctures sociales, culturelles et historiques. Chez Mário de Andrade (1893-1945), ces rapports se manifestent de manière intense (concentrées dans un certain objet) ou extense (diluées dans l'estructure narrative du texte). Dans les oeuvres "Primeiro Andar", de l' *Obra imatura*, *Os contos de Belazarte*, *Contos novos* et *Balança, Trombeta e Battleship*, objets d'étude de ce travail, un objet déterminé ou une expérience apportent des changements au sujet, qui peut suivre dans un état d'inertie ou d'apathie ou peut confronter la société patriarcale, force contraire à la construction des modèles alternatifs d'identité du sujet. Ces processus de changements narratifs sont analysés par Algirdas Julien Greimas, dont la théorie Sémiotique décrit les mécanismes d'établissement des sens du texte et établit les catégories de l'énonciation (sujet, temps et espace), pour lesquels on peut arriver aux éléments socio-historiques qui font partie du projet esthétique-idéologique de Mário de Andrade. Autre cela, on cherche l'appui dans la théorie du doublé, de ligne philosophique de Clément Rosset, en ayant pour but délimiter les rapports altérés/ effets miroir et les mécanismes de fuite de la réalité extérieure oppressive. Alors, on vérifie dans chaque conte l'équivalence des constructions d'identités intersubjectifs avec la construction de l'identité culturelle brésilienne à la première moitié du XXe siècle.

Mots-clés: Mário de Andrade; conte; identité; altérité.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. Curitiba, 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ABSTRACT

The project of identity building occurs in a relation of alterity, it means, the subject defines itself in the interaction towards the other, based on the fact that this other participates from the social, cultural and historical conjunctures. In Mário de Andrade's (1893-1945) literary production, these relations are manifested in an intense way (concentrated in an specific episode) or extensive (diluted in the narrative structure of the text). In "Primeiro Andar", from *Obra imatura, Os contos de Belazarte, Contos novos* and *Balança, Trombeta e Battleship*, objects of study of this work, a particular object or experience brings changes to the subject, which sometimes remains in its state of inertia and apathy, sometimes enters into conflict with the patriarchal society, a force opposed to the construction of alternative models of identity of the subject. These processes of narrative transformation are analyzed by Algirdas Julien Greimas, whose Semiotics theory describes the mechanisms for text-sense setting and establishes the categories of enunciation (subject, time and space), through which we can reach the socio-historical factors guiding Mário de Andrade's aesthetic-ideological project. In addition, we seek the support of the double theory, with philosophical light of Clément Rosset, in order to define the relations of alterity /mirror effects and the mechanisms of escape from the outside oppressive reality. Thus we find in each story the equivalence of the intersubjective construction of identity with the construction of the Brazilian cultural identity in the first half of the twentieth century.

Key-words: Mário de Andrade; short story; identity; alterity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. LITERATURA, HISTÓRIA E CRÍTICA: A ESCRITA DE MÁRIO E A ESCRITA SOBRE MÁRIO	16
1.1. Do primeiro andar ao Juízo Final: A trajetória histórico-literária de Mário de Andrade na sua ficção breve	16
1.2. O “remeleixo melado melancólico” e a construção do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade	27
2. REALIDADE EXTERIOR E REALIDADE INTERIOR: A ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO DE MÁRIO DE ANDRADE	39
2.1. A realidade exterior opressora: identidades nacional e intersubjetivas e o patriarcado na sociedade brasileira da primeira metade do século XX	39
2.2. A fuga da realidade exterior opressora: a realidade interior do sujeito e o duplo na literatura de Mário de Andrade	52
2.3. Semiótica e Identidade: possíveis cruzamentos	72
3. A JUNGLA DE MÁRIO DE ANDRADE: ESTUDO SISTEMÁTICO DE ALGUNS CONTOS	90
3.1. Entre inércia e apatia: “Nízia Figueira, sua criada”	90
3.2. Entre apatia e descoberta: “O besouro e a Rosa”	108
3.3. As múltiplas identidades de Belazarte: “Túmulo, túmulo, túmulo”	122
3.4. Espelho solar e espelho lunar: “Frederico Paciência”	147
3.5. “O rito de entrada no mundo adulto: “Tempo da camisolinha”	173
3.6. Do estrangeiro ao Brasil: o descobrimento da alma brasileira	193
3.6.1. O descobrimento do Brasil: “Brasília”, da <i>Obra imatura</i>	194
3.6.2. O ritual das águas e o encontro da unidade perdida : <i>Balança, Trombeta e Battleship</i>	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
BIBLIOGRAFIA	232

INTRODUÇÃO

O presente estudo surge de uma inquietação por se compreender a problemática das construções de identidade na ficção breve de Mário de Andrade (1893-1945), fatia de sua produção literária que nos parece um tanto relegada a segundo plano, uma vez que os estudos sobre o autor paulistano se centram mais nos seus romances e poemas. Da quantidade de contos e crônicas existentes na produção literária de Mário de Andrade, surge-nos a necessidade de uma possível leitura estrutural que dê conta das múltiplas faces do projeto estético-ideológico do escritor, por meio de estudo detalhado de sua ficção breve. Entretanto, uma análise de todos os textos ficcionais do escritor seria tarefa impossível, dada a sua grande quantidade, como também por sua complexidade e sua diversidade temática.

O estudo proposto, centrado na problemática das construções de identidade na ficção breve de Mário de Andrade, apresenta quatro objetivos:

a) analisar as categorias da enunciação (sujeito, tempo e espaço) que permitem a construção do sentido em contos de Mário de Andrade e verificar como essas categorias se duplicam no processo da construção da identidade nessas narrativas;

b) compreender a problemática da construção da identidade do sujeito, relacionada aos elementos espaço-temporais e simbólico-figurativos, no âmbito das relações subjetivas e sócio-históricas;

c) relacionar as categorias da enunciação, nas suas duplicações, com as conjunturas sócio-históricas em consonância ou em oposição à construção da identidade;

d) demonstrar a importância das categorias da enunciação como elementos determinantes na configuração das múltiplas identidades presentes na obra do autor.

Feitas essas ponderações iniciais, o presente trabalho centra-se em sete contos, selecionados de quatro livros: *Obra imatura*, *Os contos de Belazarte*, *Contos novos e Balança*, *Trombeta e Battleship*. Uma análise verticalizada desses textos, sem perder de vista os demais contos e crônicas e a localização contextual dos mesmos permitirá uma profundidade analítica e a leitura estrutural de cada texto. Estudar a trajetória de um escritor como Mário de Andrade, passando por diversas fases de sua produção contística, permite-nos verificar até que ponto as primeiras narrativas se diferenciam e se assemelham às últimas em um percurso histórico-literário centrado na construção das identidades e alteridades, na passagem do não-saber para o saber, do singular ao duplo,

do uno ao múltiplo, do puro ao impuro, da felicidade à infelicidade. Em cada conto, as identidades se apresentam de diferentes maneiras e se configuram no processo do autoconhecimento, em que o sujeito produtor do discurso (ora identificado com o narrador, ora com um personagem) passa de um estado de não-saber para um estado do saber, isto é, atinge o conhecimento de algo que lhe trará algum aprendizado. É essa passagem do não-saber para o saber, decorrente das relações de alteridade, que nos chama a atenção.

Como bibliografia de apoio para o estudo das construções das identidades nacionais e intersubjetivas, utilizamos ensaios referentes ao projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, bem como estudos especializados na narrativa breve do autor de *Macunaíma*. Da pesquisa bibliográfica realizada, percebe-se que grande parte da fortuna crítica do autor se centra na sua obra romanesca, como *Amar, verbo intransitivo* e, principalmente, *Macunaíma*. Além disso, há diversos estudos que se centram na sua poesia, tal como *Figuração da intimidade*, de João Luis Lafetá, fundamental para a compreensão das imagens que, utilizadas por Mário de Andrade em sua produção poética, também têm lugar na sua produção em prosa. Os estudos centrados na ficção breve de Mário de Andrade e contemplados neste trabalho são de Anatol Rosenfeld, Telê Porto Ancona Lopez, Maria Célia de Almeida Paulillo, Ivone Daré Rabello, Raquel Illescas Bueno e Jaime Ginzburg.

A leitura verticalizada dos estudos supracitados – que sugerem correlações entre aspectos biográficos, estéticos e ideológicos de Mário de Andrade – permitiu-nos a formulação de algumas questões que serão discutidas durante as análises dos contos:

a) De que forma haveria articulações temáticas entre *Os contos de Belazarte*, *Contos novos*, *Obra imatura* e *Balança, Trombeta e Battleship*?

b) De que maneira cada conto se relaciona com os demais, levando em consideração a problemática da construção das identidades nacional e intersubjetiva?

c) Essas construções identitárias estariam relacionadas aos mecanismos de projeção da enunciação no enunciado narrativo e ainda na configuração simbólico-discursiva dos contos?

d) Dentro de uma proposta da construção da identidade nacional, configurada pelas múltiplas identidades, os contos permitiriam a percepção dessa multiplicidade?

Nossa proposta de análise articula-se com o discurso filosófico de Clément Rosset presente em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (1998). Para esse autor, o desdobramento está relacionado com mecanismos de ilusão, pois o sujeito, sentindo-se

inadaptado à realidade cotidiana, busca outras realidades, quer sob a forma de um outro eu, quer na busca de um outro tempo ou um mundo transcendental. A Semiótica Greimasiana descreve maneiras pelas quais o enunciador de um texto se projeta no mesmo, bem como deixa marcas da enunciação no enunciado. Esses mecanismos são chamados de *debreagens* e no enunciado projetam atores, tempos e espaços, ora distantes da enunciação (*debreagens enuncivas*), ora próximas do momento de produção do discurso (*debreagens enunciativas*). Essas *debreagens* podem ser relacionadas com o processo de desdobramento actancial, espacial e temporal, revelando efeitos poéticos em textos de Mário de Andrade.

Para analisarmos os contos de Mário de Andrade, valemo-nos dos pressupostos teóricos de Roland Barthes (o sentido do texto se dá na e pela linguagem), considerando as relações entre plano de expressão e plano de conteúdo, análise imanente e análise sócio-histórica, bem como a clássica divisão dos níveis articuladores do sentido (percurso gerativo) proposta por Greimas. Além disso, recorreremos aos estudos de Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, cuja produção científica tem colaborado para tornar mais acessível o arcabouço teórico greimasiano.

No decorrer da análise dos contos, demonstramos como os desdobramentos estudados por Clément Rosset, Anatol Rosenfeld, João Luiz Lafetá, Ana Maria Lisboa de Mello e Ivone Daré Rabello¹ relacionam-se com os procedimentos discursivos de *debreagens* da Semiótica Greimasiana e como estas geram efeitos de sentido nos contos. Consideramos cada conto analisado como algo marcado por uma linguagem simbólica e metafórica. A linguagem poética será descrita e analisada por causa das contribuições teóricas que articulam forma e conteúdo textuais, possibilitando a determinação de efeitos de sentido.

Nosso trabalho apresenta-se em três capítulos:

- 1) Literatura, História e Crítica: a escrita de Mário e a escrita sobre Mário;
- 2) Realidade exterior e realidade interior: a estruturação do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade;
- 3) A jungla de Mário de Andrade: estudo sistemático de alguns contos.

Cada capítulo apresenta subdivisões a serem descritas a seguir.

O primeiro situa a produção literária de Mário de Andrade no panorama cultural brasileiro da primeira metade do século XX e resgata alguns dos importantes estudos

¹ A indicação completa dos livros desses autores encontra-se na Bibliografia.

realizados sobre sua ficção breve. Neste capítulo, são examinadas as condições de produção do discurso de Mário de Andrade, sobretudo no que se refere à inclusão ou à exclusão de contos em cada uma das obras analisadas, bem como as temáticas predominantes em cada conjunto de contos. Encerrando o capítulo, são descritos os pressupostos teórico-medológicos presentes nos estudos que se referem diretamente à proposta deste trabalho. Na segunda parte do capítulo, as discussões teóricas em torno do projeto estético-ideológico do escritor, do primitivo e do civilizado, e da articulação entre as culturas popular e erudita, são realizadas por meio dos pressupostos críticos de João Luiz Lafetá, Eduardo Jardim de Moraes, Florestan Fernandes e do próprio Mário de Andrade,² nas cartas que escreveu entre 1927 e 1945, sobre o processo de construção de *Macunaíma*. Como há relativamente poucas cartas que contêm referências a *Os contos de Belazarte*, como *Contos novos* é obra póstuma e *Balança, Trombeta e Battleship* é ficção inacabada, o estudo do discurso epistolar acerca de *Macunaíma* fornece subsídios para o estudo dos contos que fazem parte do *corpus* deste trabalho.

O segundo capítulo apresenta três subdivisões. A primeira, intitulada “A realidade exterior opressora: identidade e patriarcado na sociedade brasileira da primeira metade do século XX”, investiga os processos de construção identitária no âmbito quer do nacional, quer no do intersubjetivo. A construção das identidades intersubjetivas não se dá de forma harmoniosa, encontrando um poderoso entrave nos valores patriarcais, que estabelecem um poder normativo e um poder repressivo castradores das vontades humanas. Respaldados em teóricos que fornecem elementos para a discussão do patriarcado, analisamos o conto “O poço”, centrando nosso foco de atenção nas emanções da autoridade do patriarca. Interessa neste momento, antes da análise dos contos selecionados, verificar como se constrói a identidade da figura situada no paradigma da opressão.

A segunda subdivisão do segundo capítulo intitula-se “A fuga da realidade exterior opressora: a realidade interior do sujeito e o duplo na literatura de Mário de Andrade” e estuda as condições do sujeito oprimido pelo sistema patriarcal. Esse sujeito encontra na categoria do duplo, enquanto elemento de deslocamento da realidade exterior opressora, o mecanismo de fuga em relação à sociedade patriarcal. Nesse item, centrado na abordagem filosófica de Clément Rosset e nos estudos de Anatol Rosenfeld, João Luiz Lafetá, Ana Maria Lisboa de Mello e Ivone Daré Rabello, problematizamos o

² As referências completas desses estudos encontram-se na Bibliografia.

duplo enquanto elemento de construção identitária na medida em que se convive com dois lados do indivíduo: o lado imanente, escondido por detrás da máscara, e o lado manifesto, presente no convívio social.

Na terceira e última subdivisão, são descritos os conceitos semióticos úteis para as análises dos contos selecionados. Tomando como exemplo o conto “O peru de Natal”, por acreditarmos ser uma narrativa paradigmática das relações entre a opressão e a liberdade, salientamos a importância da análise imanentista, sem deixar de lado, porém, os elementos sócio-históricos que constituem o processo da enunciação. Embora haja o famoso postulado de Algirdas Julien Greimas de que “fora do texto não há salvação”, estudos semióticos recentes de Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin e Luiz Tatit³ consideram a enunciação como importante elemento para a obtenção dos fatores sócio-históricos que permeiam a construção do discurso.

O terceiro capítulo centra-se no estudo sistemático da construção das identidades das personagens dos contos de Mário de Andrade. Nossa pesquisa focaliza-se na análise dos contos

“Nízia Figueira, sua criada”, “O besouro e a Rosa”, “Túmulo, túmulo, túmulo”, inseridos no livro *Os contos de Belazarte*;

“Tempo da camisolinha” e “Frederico Paciência”, da coletânea *Contos novos*;

“Brasília”, da *Obra imatura*; e

Balança, Trombeta e Battleship.

Destaca-se, no subcapítulo “As múltiplas identidades de Belazarte: ‘Túmulo, túmulo, túmulo’”, a necessidade de um estudo detalhado do conto “Briga das pastoras” (*Obra imatura*), do poema “Cabo Machado” (*Losango cáqui*), e das crônicas “Meu engraxate” e “O diabo”, ambas inseridas n’*Os filhos da Candinha*, como forma de conhecermos a identidade do que Telê Ancona Lopez chama de “filão memorialista” ou ainda “cronista do eu”. A articulação entre esses textos permite entrever a configuração das identidades raciais e homossexuais presentes na ficção breve de Mário de Andrade.

No subcapítulo “Do estrangeiro ao Brasil: o descobrimento da alma brasileira”, a proposta de relacionar as identidades intersubjetivas dos demais contos com a construção da identidade nacional permite-nos outras duas subdivisões. Uma delas intitula-se “O descobrimento do Brasil: estudo do conto ‘Brasília’” e introduz a necessidade da cultura brasileira se definir pelo olhar do estrangeiro. Já a segunda,

³ A indicação desses estudos está na Bibliografia.

intitulada “O ritual das águas e o encontro da unidade perdida: *Balança, Trombeta e Battleship*”, centra-se no estudo do que se convencionou chamar de “ficção inacabada”, articulando, além dos textos críticos pioneiros sobre esse conto, poemas da série “O rito do irmão pequeno”, do *Livro azul*.

Como já foi descrito anteriormente, no conjunto da produção de Mário de Andrade há três livros de contos e um publicado postumamente em edição genética: *Balança, Trombeta e Battleship*. E os demais contos? Do conjunto de 28 narrativas, sendo 11 da *Obra imatura*, sete de *Os contos de Belazarte*, nove de *Contos novos*, e uma intitulada *Balança, Trombeta e Battleship*, optamos por apenas sete. Em seu trabalho de análise dos poemas de Mário de Andrade, Lafetá lamenta não percorrer, de modo claro e detalhado, as várias facetas e determinações da produção poética do escritor. Fazemos nossas as palavras do crítico: “[...] mais uma vez a diversidade da poesia de Mário escapou a um crítico. Só posso exhibir o esqueleto rudimentar exposto acima, e a tentativa de esquadrihar melhor uma das máscaras”.⁴

Onde se lê “poesia de Mário”, leia-se “contos de Mário”, de forma que optamos por analisar as narrativas que, a nosso ver, apresentam uma estrutura narrativo-discursiva e simbólico-figurativa de maior complexidade, tanto na sua estrutura interna como nas relações que estabelecem com os demais textos ficcionais do autor. Dessa forma, julgamos pertinente esquadrihar seis momentos da produção ficcional do autor de *Macunaíma*, tomando a passagem do não-saber para o saber e do saber para o eterno retorno ao universo mítico, ausente de pecado. Os demais contos serão referidos como recursos de intratextualidade dentro de cada processo de construção identitária, como pertencimento às categorias propostas em cada etapa desse construto e como possibilidade de estabelecimento de correlações com outros textos da produção literária de Mário de Andrade.

⁴ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.33.

1. LITERATURA, HISTÓRIA E CRÍTICA: A ESCRITA DE MÁRIO E A ESCRITA SOBRE MÁRIO

1.1. Do primeiro andar ao Juízo Final: a trajetória histórico-literária de Mário de Andrade na sua ficção breve

O primeiro conjunto de contos de Mário de Andrade intitula-se *Primeiro andar*, publicado em 1926. Embora relegadas à sua *Obra imatura*, essas narrativas apresentam o embrião dos textos posteriores. Já na “Advertência” inicial do livro, o autor afirma se tratar de um “livro sem outros valores que esses: carinho e enganos bem iludidos de aprendiz”. Como forma de se libertar dos “namoros artísticos”, da “muita literatice” e da “muita frase enfeitada” recorrentes no seu passado de aprendiz, o autor considera essa coletânea um “primeiro andar de casa crescendo”, em que “ninguém põe reparo nele, o que passou passou”.

Na “Nota para a 2.^a edição”, Mário de Andrade ressalta que é “quase um livro novo”, uma vez que muitos dos contos foram retirados. Chama-nos a atenção o “Conto do Natal”, de 1914, não destruído pelo seguinte motivo: “por curiosidade o (conto) mais antigo que não destruí, feito lá pelos vinte e um anos”. Nas edições que se seguem publicando da *Obra imatura*, segundo uma das notas do editor, a inclusão do “Conto do Natal” nessa antologia se dá pelos seguintes argumentos:

Foram encontradas, nos apontamentos de trabalho de Mário de Andrade, duas notas contraditórias a respeito deste conto: ora para ser, ora para não ser incluído nesta edição de “Obras completas”. Na impossibilidade de verificar qual a nota mais do gosto do Autor, fazemos esta inclusão para apreciação final dos leitores.¹

A mesma nota aparece em “Briga das pastoras”, escrito em 1939, reiterada no final da narrativa por uma observação do próprio Mário de Andrade, que considera esse trabalho “conto muito mais fraco que os demais”, “muito ‘literário’ por demais, embora a sua melhor ‘reussite’ seja talvez a descrição da noite, justo a passagem que parecerá mais literária, mais cuidada” (p.188). Mesmo “essa atitude de inteligência nacional”, o autor considera “eminentemente cafajuste”. Devido a esses fatores, Mário acredita que

¹ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. 3.ed. São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980. p.49. Toda vez que fizemos referências aos contos de Mário de Andrade indicaremos apenas as páginas no corpo do texto.

esse conto não deva ser publicado, embora faça uma pequena ressalva: “Mas como já foi publicado duas vezes, que fique, por aí, esta versão retocada” (p.188).

Com exceção de “Cocoricó”, considerado por Mário “uma vergonha” e “várias outras vergonhas”, os demais contos foram mantidos da primeira para a segunda e as demais edições: “Caçada de macuco” (1917), “Caso pansudo” (1918), “Galo que não cantou” (1918), “Eva” (1919), “Brasília” (1921), “História com data” (1921), “Moral cotidiana” (1922), “Os Sírios” (1930). Sobre este último, fragmento de um projeto de romance intitulado *Café*, Mário faz uma provocação aos teóricos que afirmariam não ser conto, talvez pela estrutura próxima ao romance.

A preocupação artesanal de Mário de Andrade em escolher o lugar certo para cada conto manifesta-se na troca de “O besouro e a Rosa” (1923) por “Caso em que entra bugre” (1929). O autor justifica a inclusão do conto de 1923 na primeira edição de “Primeiro andar”, da *Obra imatura*, pois tinha “o intuito de oferecer aos seus leitores a evolução que tivera no gênero” (p.7). Na “Nota para a 2.^a edição” do referido conjunto de contos, o autor assim se posiciona: “Quanto a ‘O besouro e a Rosa’, primeira história que Belazarte me contou, desligou-se prazerosamente deste livro e tomou o seu justo lugar no *Belazarte*” (p.47). Por outro lado, o autor comenta ter acrescentado outros contos que foram sendo compostos durante sua trajetória literária e cita “O caso em que entra bugre”, “que já andou imiscuído falsamente entre *Os contos de Belazarte* a que não pertencia” (p.47-8).

Do exposto até aqui, verificamos um conjunto de contos cuja escritura se concentra nos anos de 1917 a 1922, anteriores à experimentação poética e as rupturas com os valores preestabelecidos que teve na Semana de Arte Moderna de 1922 um marco histórico no projeto do modernismo brasileiro. É dessa fase a publicação em 1922 do conjunto de poemas intitulado *Paulicéia desvairada*. Nesse livro, o poeta denomina-se um “tupi tangendo um alaúde”, representando o projeto nacionalista de incorporação dos elementos urbanos e primitivos (“O trovador”), ou ainda o Arlequim, vestido de “Trajes de losangos... Cinza e ouro.../ Luz e bruma... Forno e inverno morno...” (“Inspiração”), marcando a euforia da fase heróica do primeiro modernismo, bem como a louvação à urbe, que aparece no mesmo poema: “São Paulo! comoção de minha vida”.

Conforme podemos ver na estrutura dos poemas que compõem a *Paulicéia desvairada*, o Modernismo não buscava apenas destruir tudo o que viesse de fora, mas aglutinar os elementos exteriores na configuração da identidade nacional. O exterior não

se refere, nessa perspectiva, apenas ao que vem da cultura européia, mas principalmente a tudo o que é estranho à cultura branca, como é o caso do negro e do índio. Nesse sentido, o movimento modernista articula-se com rupturas e tradições, como propõe Eneida Maria Souza:

O estreito vínculo entre ruptura de modelos estrangeiros e a descoberta de uma tradição cultural do País foi por muito tempo esquecido, ao se privilegiar, no Modernismo, a leitura apenas pelo viés da destruição e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição.²

Os contos escritos após a fase de experimentação poética da *Paulicéia desvairada* foram “O caso em que entra bugre” (1929), “Os Sírios” (1930) e “Briga das pastoras” (1939). Além dessas três narrativas, destacam-se *Os contos de Belazarte*, escritos de 1923 a 1926. Até pela concentração das datas em que foram escritas as narrativas que compõem esse livro, podemos perceber uma maior coerência de propósitos do escritor. Sobre esses contos, Maria Célia de Almeida Paulillo assim se posiciona: “[...] fica patente a busca modernista de Brasil através da fixação de um painel dos bairros operários que então emergiam em São Paulo e da criação de uma linguagem literária experimental a partir da fala do povo brasileiro.”³ Desse modo, é a São Paulo em processo de urbanização e industrialização que se configurará como o espaço em que se concentram essas histórias de Belazarte. Ao todo, são sete narrativas: “O besouro e a Rosa” (1923), “Jaburu malandro” (1924), “Caim, Caim, e o resto” (1924), “Menina do olho no fundo” (1925), “Nízia Figueira, sua criada” (1925), “Túmulo, túmulo, túmulo” (1926) e “Piá não sofre? Sofre.” (1926).

Embora *Os contos de Belazarte* já apontassem para a problemática das identidades individuais e sexuais, como veremos durante o presente estudo, a ênfase desses contos é dada à descrição dos bairros operários de São Paulo e à concomitante denúncia e compadecimento do narrador em relação às personagens marcadas pela inércia, pelo imobilismo, pelo desenraizamento e pela alienação. Essas características das personagens belazartianas, marcadas pela expressão “sem letras nem cidade”, são descritas minuciosamente em *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário de*

² SOUZA, Eneida Maria. O discurso crítico brasileiro. In: *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p.55.

³ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. “Contos da plenitude”. In: ANDRADE, Mário de. *Contos novos.* São Paulo: Klick Editora, 1997.p.10.

Andrade, estudo que Raquel Illescas Bueno empreende a respeito do narrador belazartiano e das personagens desenraizadas, enfocadas por esse narrador. Para Bueno,

Outra expressão paradigmática da inconsciência das personagens aparece no primeiro conto “O besouro e a rosa” [...]. Trata-se da expressão “era muito sem letras nem cidade” (que apresenta o padeiro João), a qual diz respeito tanto à falta de saber letrado como ao isolamento dos bairros periféricos de São Paulo.⁴

São desse período fértil da criação literária de Mário de Andrade os livros de poesia *Paulicéia desvairada* (1922), *Losango cáqui* (1926) e *Clã do Jabuti* (1927). Enquanto os dois primeiros são marcados pelo experimentalismo poético e pelas preocupações cosmopolitas do autor, no último se realiza o mergulho no conhecimento exato do Brasil e de suas potencialidades como nação. Vale lembrar que, em maio de 1927, Mário de Andrade faz uma viagem pela Amazônia, no intuito de realizar seus estudos etnográficos e folclóricos das danças dramáticas do Norte do país. A viagem durou três meses e o autor registrou seus estudos em um diário que se transformaria em um livro de crônicas de viagem intitulado *O turista aprendiz*. Sobre essa viagem, assim se posiciona Telê Porto Ancona Lopez:

A viagem à Amazônia, a julgar-se pelos textos de 1927 e 1928 que dela resultaram, foi claramente marcada pela preocupação etnográfica, com Mário de Andrade procurando entender uma particularidade do Brasil através da observação da vida do povo. Ela teria também lhe mostrado a necessidade de pôr logo em prática seu velho projeto de visita ao Nordeste, desejando agora realizar uma pesquisa mais sistemática em uma região que se oferecia tão rica em tradição musical popular.⁵

Na viagem ao Nordeste, realizada entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, Mário de Andrade, na qualidade de correspondente do *Diário Nacional*, registrou seus apontamentos nas crônicas publicadas diariamente no jornal, entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929, e depois passaram a compor a segunda parte de *O turista aprendiz*. Na dúvida quanto ao valor do livro, Mário de Andrade não o publicou, apenas transformou alguns dos seus textos em crônicas que fizeram parte da antologia intitulada *Os filhos da Candinha*, publicada em 1942: “O grande cearense”, “Tempos de dantes”, “Bom Jardim”, “Ferreira Itajubá” e “Guaxinim do banhado”, veiculadas com outros títulos no *Diário Nacional*, entre 25 de dezembro de 1928 e 28 de março de

⁴ BUENO, Raquel Illescas. *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1992, p. 71.

⁵ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Viagens etnográficas de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 19.

1929. Além da escrita dessas crônicas, essa viagem possibilitou a Mário de Andrade o encontro com amigos nordestinos, como Jorge de Lima, Luís Câmara Cascudo, Cícero Dias, e com o cantador Chico Antônio, que se transformou em protagonista de “Vida do cantador”, texto publicado no rodapé do *Diário de S. Paulo*, em 1943. Além de todas essas contribuições, Telê Ancona Lopez destaca que

Além das crônicas de *O turista aprendiz*, a viagem ao Nordeste terá outros resultados também bastante significativos. Mário reunirá fartíssimo material de pesquisa sobre danças dramáticas, sobre melodias do Boi, sobre música de feitiçaria, religiosidade popular, crenças e superstições, poesia popular. No decorrer de sua vida irá aproveitando muitos elementos dessas pesquisas em artigos, ensaios e conferências.⁶

Não seria leviano afirmar que muito desse material serviu para a configuração narrativo-discursiva do romance *Macunaíma*, escrito em 1928, exatamente no intervalo entre as duas viagens, à Amazônia e ao Nordeste. Obra que mistura os códigos popular e erudito, *Macunaíma* empreende, segundo Alfredo Bosi, o “cruzamento de perspectivas que enforma a rapsódia”.⁷ Dito de outra forma, há dois olhares no romance: o do civilizado, que vê com sátira o primitivo, e o do primitivo, que ri dos ridículos da burguesia. Em uma estrutura de paródia, de inversão de pontos de vista, aqui não é o civilizado que descobre o primitivo, mas sim o contrário – é o mundo amazônico e primitivo que descobre a vida urbana de São Paulo. Essa rapsódia incorporaria, conforme o crítico, “não só as estridências da nova metrópole como também os ritmos encantatórios da pajelança e do candomblé”.⁸ Ora, temos aí o aproveitamento das pesquisas feitas por Mário de Andrade em seus mergulhos nas culturas amazônica e nordestina.

A estrutura de *Macunaíma* dialoga com o verso emblemático “Sou um tupi tangendo um alaúde”, da *Paulicéia desvairada*, necessário à compreensão do que Eneida Maria Souza denomina “processo de transculturação”⁹. Dito de outra forma, a autora explica que “o conceito de nacional constrói-se pela defesa do indígena [...] reinterpretado pelo Modernismo como desprovido da roupagem européia, branca, etnocêntrica”.¹⁰ *Macunaíma* seria, nesse sentido, uma obra que desconstrói a falsa

⁶ Idem, ibidem, p. 21.

⁷ BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: _____. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988, p. 138.

⁸ Idem, ibidem, p. 132.

⁹ SOUZA, Eneida Maria. O discurso crítico brasileiro. In: *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 54.

questão de uma identidade indígena pura, pois o “herói sem nenhum caráter” “atinge dimensões transnacionais que permitem sua inserção na cena latino-americana”.¹¹

Prossigamos à década de 1930. As mudanças estruturais ocorridas a partir de 1930 levaram a produção literária de Mário de Andrade a vários rumos, como se observa na estrutura dos poemas que compõem *Remate de Males* (1930), *A costela do Grão Cão* (1941), *Livro azul* (1941), *O carro da miséria* (1945), *Lira paulistana* (1945) e *Café* (1945) – os três últimos do ano do falecimento do escritor. Depois da Revolução de 1930, as mudanças estruturais na sociedade brasileira podem ser observadas, segundo Ianni, como elementos do contexto amplo da

criação da Ação Integralista Brasileira (1932) como partido de direita de conotação fascista; fundação da Aliança Nacional Libertadora em 1934, como movimento político de esquerda, de tendência socialista; a Revolução paulista em 1932, tentando recuperar o poder federal; a nova Constituição Nacional, em 1934; o levante comunista, em 1935; e o levante integralista, em 1938. Era o contexto político em que o grupo reunido à volta de Getúlio Vargas deu o Golpe de Estado de 10 de novembro de 1937 e instalou a ditadura, sob a denominação de Estado Novo.¹²

As sucessivas crises da hegemonia do Estado, descritas por Ianni e metaforizadas no discurso poético dos livros de Mário de Andrade supracitados, vão pouco a pouco operando a passagem da euforia dos anos de 1920 para uma época de angústia e melancolia sofridas pelo escritor de *Macunaíma*. A demissão do Departamento de Cultura de São Paulo, em novembro de 1937, e a conseqüente mudança de Mário de Andrade ao Rio de Janeiro, em julho de 1938, podem ser vistas como dados biográficos relevantes no estudo da produção literária do escritor nesse momento de desencanto. Para Eduardo Jardim, a saída de São Paulo foi uma maneira de enfrentar o trauma da demissão do cargo de diretor do Departamento de Cultura.¹³ Jardim prossegue seu ensaio, descrevendo, por meio de cartas do próprio Mário de Andrade, a situação do poeta na capital fluminense. Uma situação marcada pelo desconforto, a saudade do ambiente familiar que deixara em São Paulo e seus conflitos íntimos, alguns de natureza sexual:

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 54.

¹² IANNI, Otávio. A Revolução de 1930 e o novo Estado. In: _____. *Estado e planejamento econômico no Brasil: 1930-1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.20.

¹³ JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 15.

É possível que a vinda para o Rio tenha representado uma liberação dos constrangimentos de um cotidiano muito regrado e a oportunidade de exercer o que o poeta chamou de sua “assombrosa e quase absurda” sensualidade. A produção poética dessa época é rica em sugestões nesse sentido.¹⁴

Nessa época de “exílio voluntário” no Rio de Janeiro, Mário de Andrade examinou muitos dos contos que vinha escrevendo desde 1924 e que viriam a fazer parte de *Contos novos*. Muitas dessas narrativas tiveram várias reescritas e outras nem chegaram a ser concluídas. Entre os papéis do escritor, foi encontrado um plano que previa 12 contos. Por se tratar de uma obra póstuma, os editores optaram por publicar os contos acabados e os com necessidade de apenas um retoque final, deixando de lado as narrativas inacabadas ou em projeto. Fazem parte da coletânea os contos

- 1) “Vestida de preto”, escrito em 1939 e retocado em 17 de fevereiro de 1943;
- 2) “O ladrão”, com três escritas, em 1930, 1941 e 1942, e publicado no *Diário Nacional* em 1931, sob os pseudônimos de Luís Pinho e Luís Antônio Marques;
- 3) “Primeiro de maio”, escrito em 1934 e 1942;
- 4) “Atrás da Catedral de Ruão”, cujos primeiros esboços ocorreram na viagem à Amazônia, entre julho e agosto de 1927, a primeira versão escrita em janeiro de 1943, a segunda versão completa em março de 1944 e a versão definitiva em julho do mesmo ano;
- 5) “O poço”, cuja terceira versão se deu em 26 de dezembro de 1942;
- 6) “O peru de Natal”, com versão definitiva elaborada entre 1938 e 1942;
- 7) “Frederico Paciência”, com elaboração artesanal de 18 anos, entre 1924 a 1942;
- 8) “Nelson”, com três versões datadas de abril de 1943, e ausente de uma última revisão, como se vê nos apontamentos do escritor;
- 9) “Tempo da camisolinha”, com versão definitiva entre 1939 e 1943.¹⁵

Nas nove narrativas que compõem *Contos novos*, tanto faz se “sem letras nem cidade” ou “com letras e com cidade”, as personagens entrarão em combate com o mundo, vivendo situações de conflito pelas situações impostas pela sociedade. Para Maria Célia de Almeida Paulillo,

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

¹⁵ As informações referentes às datas de escrita das narrativas que compõem *Contos novos* podem ser obtidas no final de cada um desses contos, sendo de autoria do próprio Mário de Andrade.

Nos *Contos Novos*, a tônica é a dimensão psíquica e afetiva da relação indivíduo/mundo. As nove narrativas do livro, apesar da diversidade de registros e técnicas empregadas, são atravessadas pelo mesmo gosto da análise introspectiva. Mesmo em um conto de claro contorno sócio-histórico como “O poço”, a sondagem psicológica é determinante no desenrolar da ação.¹⁶

Ao examinar aspectos biográficos de Mário de Andrade no momento em que o escritor se encontrava no Rio de Janeiro, Eduardo Jardim aponta para questões que poderiam ser relevantes para a compreensão das temáticas presentes em *Contos novos*. De certa forma, o fato de ainda serem desenvolvidos temas sociais nesses contos se deve ao período conturbado da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Jardim menciona a problemática da frustração sexual e do amor homossexual irrealizado quando estabelece a localização cronológica de *Contos novos* no período de Mário de Andrade no Rio de Janeiro.

Nesse exílio no Rio, Mário de Andrade trabalhou como professor de Estética na Universidade do Distrito Federal. Também elaborou o projeto de uma Enciclopédia Brasileira no período em que trabalhou no Ministério da Educação, bem como continuou a escrever textos jornalísticos e de crítica literária. Apesar disso, não se adaptou à capital federal e voltou a São Paulo em 1940, onde finalizou muitos dos *Contos novos*, trabalhou no Serviço do Patrimônio Histórico e escreveu ensaios sobre o movimento modernista de 1922 – “A elegia de abril” (1941) e “O movimento modernista” (1942), ambos inseridos posteriormente em *Aspectos da literatura brasileira*. Desgostoso com a Segunda Guerra Mundial e com a ditadura do Estado Novo (1937-1945), escreveu *O carro da miséria*, *Lira paulistana* e *Café*, em que se fazem presentes a luta de classes, já anunciada nos contos “Primeiro de maio” e “O poço”. Esses poemas foram publicados em um único volume, postumamente, em 1947, tal como os *Contos novos*, pois em 25 de fevereiro de 1945 Mário de Andrade foi vítima de um ataque cardíaco que o levou à morte.

Elaborado esse rápido panorama histórico da produção literária de Mário de Andrade, falta-nos descrever a produção bibliográfica referente às suas narrativas breves e propor alguns comentários sobre o estado da arte do nosso objeto de estudo. Apesar da ênfase maior aos estudos sobre a poesia de Mário de Andrade e seus romances, vários estudiosos se preocuparam com a problemática do lugar da ficção

¹⁶ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. “Contos da plenitude”. In: ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p.10.

breve no seu projeto estético-ideológico. Os estudos mais significativos resultaram de pesquisas de Anatol Rosenfeld, Telê Porto Ancona Lopez, Maria Célia de Almeida Paulillo, Ivone Daré Rabello e Raquel Illescas Bueno.

Inserido no livro *Texto e contexto I*, o artigo de Anatol Rosenfeld é o ponto de partida do nosso estudo investigativo, pois o crítico afirma que a busca da identidade nacional seria uma maneira de mascarar a busca que Mário fazia de si mesmo. Rosenfeld formula suas hipóteses interpretativas considerando o ensaio “Do cabotismo”, de Mário de Andrade, datado de 23 de julho de 1939 e inserido em *O empalhador de passarinho*. De sua acurada análise das teorias do autor de *Macunaíma*, Rosenfeld chega a algumas conclusões. As duas sinceridades de que fala Mário de Andrade podem ser assim divididas: a que transmite a “paisagem profunda” e a que trabalha no nível artesanal da comunicação. Para Rosenfeld, “às duas sinceridades correspondem os dois cabotinos (do artigo mencionado)” – um feio, dos motivos “inconfessáveis” ou “perniciosos”, e o outro, o da máscara, dos “móveis aparentes”, do que seria oficialmente confessável.¹⁷ Rosenfeld aplica essa teoria das duas sinceridades e dos dois cabotinos às narrativas de *Contos novos*, enfatizando as realidades duplicadas do sujeito.

Além de Anatol Rosenfeld, uma das pioneiras nos estudos sobre Mário de Andrade é Telê Porto Ancona Lopez. Seu ensaio intitulado “Um contista bem contado”¹⁸ aponta três concepções de mundo nos contos de Mário de Andrade. A primeira estaria ligada ao “modo Belazarte de ser”, marcado pelo pessimismo e pelo compadecimento com os infortúnios e misérias das personagens. Belazarte seria, pois, o cronista do outro. Essa perspectiva belazartiana estaria presente em *Os contos de Belazarte* e no conto “Briga das pastoras”. A segunda perspectiva seria representada por Malazarte, personagem-autor das “Crônicas de Malazarte”, irônico, “louco”, “cabotino”, cujo lado anti-social e de enfrentamento da sociedade aproxima-se muito do narrador inominado de “Tempo da camisolinha” e do narrador Juca, de “Vestida de preto”, “Frederico Paciência” e “O peru de Natal”. Já a terceira seria a postura híbrida dos lados Belazarte e Malazarte condensados em um mesmo narrador: nos seus embates contra a sociedade opressora, a figura de Malazarte esconderia, atrás de seus comportamentos anti-sociais, a generosidade de Belazarte. Essa perspectiva se

¹⁷ ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotismo”. In: _____. *Texto. contexto*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

¹⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um contista bem contado. In: _____. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. 6.ed. São Paulo: Global, 1988. (Os melhores contos). p.5-14.

manifestaria nas narrativas de terceira pessoa de *Contos novos*, como “O ladrão”, “Primeiro de maio”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “O poço” e “Nelson”, além de “Foi sonho”, crônica de *Os filhos da Candinha*, mas com estrutura narrativa de conto. Esses cinco textos incorporam o estilo Malazarte com aprofundamento psico-social das análises sem tanta ênfase nas intrigas, no trecho da narrativa, típico do estilo de Belazarte, desse narrador incorporando o compartilhar da miséria dos excluídos.

Orientada por Telê Ancona Lopes em seu mestrado, Maria Célia de Almeida Paulillo apresenta-nos *Mário de Andrade contista*¹⁹ (1980), dissertação que propõe a problemática do desdobramento dos narradores dos contos. Dito de outra forma, a autora analisa as concepções de Mário de Andrade como Belazarte e sua fixação de um painel dos bairros operários de São Paulo dos anos 1920, e como Malazarte, sua dimensão psíquica e afetiva na relação indivíduo/mundo. Ao tratar da questão do desdobramento do narrador Belazarte, a autora assim se posiciona: “Belazarte é, pois, um narrador dividido entre dois mundos opostos, entre a consciência da dificuldade de captar a realidade narrada e um anseio de identificação”.²⁰

Na vertente psicanalítica, encontramos Ivone Daré Rabello, cujo livro – *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*²¹ – é fruto de sua dissertação de mestrado orientada por João Luiz Lafetá. Nesse trabalho, a autora propõe uma análise psicanalítica desses contos, centrando-se em questões como as vozes narrativas, a consciência do narrador, os desejos das personagens, a construção da alteridade, a fratura do eu e a sua busca no outro, muito próxima da temática do desdobramento, que será descrita, sob outro viés, no presente trabalho. Do livro de Rabello, vale ressaltar que a autora analisa os pontos de intersecção que há entre os contos em primeira pessoa (“Vestida de preto”, “Frederico Paciência”, “O peru de Natal” e “Tempo da camisolinha”) e deles com os contos em terceira pessoa (“O ladrão”, “Primeiro de maio”, “Atrás da catedral de Ruão”, “O poço” e “Nelson”).

Nos anos 1990, destaca-se Raquel Illescas Bueno com a dissertação de mestrado sobre *Os contos de Belazarte*. Esse trabalho centra-se na focalização narrativa dos contos “O besouro e a rosa”, “Jaburu Malandro”, “Nízia Figueira, sua criada” e “Piá não sofre? Sofre?”. Além disso, esclarece vários trechos dos contos com minuciosas

¹⁹ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. *Mário de Andrade contista*. Dissertação. São Paulo: FFLCH-USP, 1980.

²⁰ Idem, ibidem, p. 27.

²¹ RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

abordagens de outros textos de Mário, tais como cartas, depoimentos, poemas e crônicas. Partindo da teoria da focalização narrativa proposta por Norman Friedman e divulgada no Brasil por Lígia Chiappini Leite, a autora procura enfatizar a duplicação do foco. Tem-se o narrador inominado, distante da matéria narrada, que enuncia sua narração com a fórmula “Belazarte me contou”, servindo de espelho e voz ao Belazarte, narrador próximo da matéria narrada. Além disso, na esteira do estudo de Maria Célia Paulillo, Raquel Bueno mostra as maneiras como Belazarte representa as personagens “sem letras nem cidade”: ora irônico diante da inércia e da apatia das personagens, ora compadecido de suas misérias. Tudo isso se dá por meio das estratégias do foco narrativo.

Muito presentes nas décadas de 1980 e 90, os estudos sobre Mário de Andrade continuam a comparecer no panorama dos estudos literários. Neste início de século XXI, no Brasil se destacam trabalhos dos pesquisadores citados acima, além de muitos estudos de Telê Porto Ancona Lopes. A autora tem orientado várias pesquisas realizadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), órgão da Universidade de São Paulo (USP). Grande parte dessa produção se relaciona com o estudo crítico e genético da vasta correspondência de Mário de Andrade com artistas e intelectuais de sua época. Os resultados desses trabalhos permitiram uma melhor indexação das cartas do autor de *Macunaíma* e o acurado estudo de algumas temáticas presentes em sua obra.

Recentemente, publicou-se pela Editora Agir uma nova edição de *Os contos de Belazarte*.²² Orientada por Telê Ancona Lopez, Aline Nogueira Marques organizou a edição, que faz o estabelecimento do texto dos contos, cotejados com os manuscritos do autor, e fornece na íntegra o “Prefácio inédito” de Mário de Andrade a essas narrativas, que se encontrava apenas nos arquivos do IEB. É de autoria de Aline Nogueira Marques o ensaio “Uma história que Belazarte não contou”, também inserido na edição, no qual a pesquisadora aborda todo o percurso histórico do livro, desde os primeiros contos publicados na revista *América Brasileira* até a publicação pela Livraria Martins Editora em 1947, em segunda edição. A primeira edição foi publicada sob o título de *Belazarte*, em 1934, pela Editora Piratininga de São Paulo e foi bem acolhida pela crítica, como se pode notar por artigos de Sérgio Milliet, Plínio Barreto, Agrippino Grieco, Rosário Fusco, Odorico Tavares, Lívio Xavier. Esses artigos foram recolhidos por Diléa Zanotto

²² ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. Embora se trate de uma publicação mais recente, optamos pela edição do Círculo do Livro, pois quando tivemos acesso àquela, o nosso trabalho já estava praticamente concluído.

Manfio e alguns deles comentados por Tatiana Longo Figueiredo no ensaio “Belazarte bem mais que modernista”, inserido na edição da Agir.

Somam-se a esse trabalho as edições genéticas estabelecidas por Telê Ancona Lopez, sobretudo a que se refere à ficção inacabada *Balança, Trombeta e Battleship*. Objeto do presente estudo, esse conto foi escrito em 1927, durante a viagem à Amazônia, publicado parcialmente como romance na revista *Presença*, do segundo modernismo português, em fevereiro de 1940, e relegado por Mário de Andrade ao abandono, tendo sido publicado apenas postumamente na edição genética e crítica de Telê Lopez, em 1994.²³ Sobre esse último conto, há poucos estudos analíticos. Citam-se “Um idílio século XX”, de Telê Ancona Lopez, inserido na edição genética e crítica coordenada pela pesquisadora; “O que se oculta no mais fundo”, de Davi Arrigucci Júnior²⁴; e “*Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade: uma apreciação sem juízo final”, de Raquel Illescas Bueno²⁵.

1.2. O “remeleixo melado melancólico” e a construção do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade

Brasil...
Mastigado na gostosura quente do amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo
melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas
Pelos meus dentes bons...
Molham meus beiços que dão beijos
Alastrados
 (“O poeta come amendoim”. In: *Clã do jabuti*)

A poetização da temática da identidade na obra ficcional de Mário de Andrade se dá de diversas maneiras em alguns momentos de sua produção artística – o que denominaremos *fases de produção*. Do início da década de 1920 até a morte do autor, em 1945, podemos perceber diferentes posições, tanto no campo estético como no campo ideológico. Essas oscilações foram assim definidas por João Luiz Lafetá:

Assim, é possível concluir que, a despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a

²³ ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: IMS/IEB, 1994.

²⁴ ARRIGUCCI JR. Davi. O que se oculta no mais fundo. In: Folha de São Paulo, Caderno Livros, domingo, 28.ago.1994.

²⁵ BUENO, Raquel Illescas. *Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade: apreciação sem juízo final. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 mar. 1995. Caderno G, p. 2.

complementariedade desses dois aspectos mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão entre eles [...] Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).²⁶

Para Lafetá, a ênfase na ideologia de esquerda ocorrerá na segunda fase do modernismo. Podemos pensar em obras de autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, dentre outros, que apontam, embora muitas vezes de forma velada e metafórica, para a necessidade de uma revolução proletária. No primeiro modernismo, isso não ocorre. “Se há denúncias das más condições de vida do povo, não existe, todavia, consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária.”²⁷. Podemos pensar, nesse contexto, em *Os contos de Belazarte*, que, embora busquem a complementariedade dos aspectos estético e ideológico, não se posicionam a partir de uma ideologia de esquerda. Essa obra apresenta a denúncia das más condições de vida do povo na periferia da sociedade paulistana, sendo personagens “sem letras nem cidade”.

Tomemos como exemplo o conto “O besouro e a rosa”, cuja problemática da identidade será discutida mais adiante. A princípio, interessa-nos ressaltar nesse conto o uso criativo que Mário de Andrade faz do léxico, gerando efeitos de sentido no texto. Além de palavras como *mocetona*, *velhuscas*, *pecadão*, *gritadinho*, que são utilizadas na linguagem popular, a oposição entre as palavras com sufixo – inho e –inha, e –ao e –ona, revelaria, em uma análise estilística do conto, o aflorar da sexualidade de Rosa, o que veremos mais adiante. Já no conto “Piá não sofre? Sofre.”, temos recorrências da linguagem popular da periferia paulistana no uso abusivo de palavrões, tais como *maldiçoada do diabo*, *carcamana porca*, *égua*, em um embate entre as personagens Teresinha e sua sogra.

Segundo Florestan Fernandes, Mário de Andrade defendia o projeto de renovação da literatura brasileira a partir de elementos oriundos da tradição popular. Se considerarmos o contexto histórico-literário em que se insere a poética do autor de *Macunaíma*, percebemos que tanto ela como o modernismo brasileiro opõem-se à arte pela arte, ao rigor formal, à estrutura metrificada e às formas passadistas e européias da estética parnasiana. Enquanto o parnasianismo buscava a erudição da língua portuguesa,

²⁶ LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 12.

²⁷ Idem, ibidem, p. 17.

o primeiro modernismo centrou-se justamente no enorme abismo existente entre língua escrita e língua falada.

Mário de Andrade vê no problema da língua algo crucial para a construção do seu projeto estético-ideológico. O autor de *Macunaíma* via no uso do português castiço da estética parnasiana uma espécie de alienação, de impedimento para as vivências autênticas dos poetas. Conforme Rosenfeld, “Usando essa língua ‘alienada’, falsificamos as nossas vivências autênticas. Ela se torna máscara rígida, borrando nossa verdadeira identidade; é mera aparência, forma fixa que não corresponde à vida fluida”.²⁸ O posicionamento teórico-crítico de Rosenfeld alcança grande relevância na medida em que ele afirma ser a criação do idioma particular de Mário de Andrade algo que “se liga ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade através da procura da identidade nacional. Ambas as coisas, aliás, são interdependentes”.²⁹

Vendo dessa forma, é lícito afirmar que Mário perseguiu a idéia de diminuir consideravelmente a distância entre arte popular e arte erudita, conforme esclarece Florestan Fernandes: “Porque é como um problema psicológico pessoal que Mário de Andrade enfrenta e resolve a questão. Isso torna-se evidente à medida que se penetra no significado ativo de sua obra poética e de sua novelística.”³⁰ Dessa forma, tanto o discurso de Florestan Fernandes (um dos pioneiros na crítica sobre Mário) como o de Anatol Rosenfeld (um dos que mais soube formular o problema da relação das identidades nacional e intersubjetiva) apontam o processo de construção do Brasil relacionado à construção do sujeito.

Florestan Fernandes propõe uma interessante abordagem sobre a construção da identidade nacional, por meio da transposição de elementos folclóricos para a arte erudita. No entanto, o autor afirma categoricamente que Mário de Andrade “só como poeta alcançou resultados positivos”³¹ e cita o poema “Carnaval carioca”, de *Clã do Jabuti*, e as narrativas de Belazarte como “tentativas até certo ponto incompletas”³².

O discurso teórico-crítico de Fernandes apresenta-se como um dos textos fundadores no que concerne ao folclore presente na literatura de Mário de Andrade. O crítico faz uma importante ressalva no que se refere ao esquecimento, por parte de Basílio Magalhães, grande folclorista da época, do nome de Mário de Andrade na lista

²⁸ ROSENFELD, Anatol. Op. cit. p. 188.

²⁹ Idem, ibidem, p. 187.

³⁰ FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: *Revista do Arquivo Municipal.*, São Paulo, v. 198, 1990 (ed. fac-similar do n. 106, de 1946), p. 141.

³¹ Idem, ibidem, p. 143.

³² Idem, ibidem, p.143.

dos estudiosos do folclore brasileiro. Além disso, apresenta quatro modalidades para a transposição para o plano erudito do material folclórico coletado por Mário de Andrade em seus estudos e em suas viagens à Amazônia e ao Nordeste:

1) aproveitamento dispersivo, que vem desde a preocupação pelo exótico do romantismo, consistindo no emprego dispersivo dos elementos folclóricos, que podem ser elementos lexicais de formação de palavras tipicamente brasileiras;

2) intersecção do folclórico e do popularesco, com aproveitamento de provérbios populares na obra;

3) assimilação de técnicas e formas populares, como os ritmos das danças dramáticas, dos cocos, das modas, dos lundus, das formas escritas da poética popular; e

4) estilização, considerado o modo mais original, em que há o aproveitamento livre dos motivos folclóricos.

Como consequência dessa última modalidade, ocorre

desaristocratização de temas, processos e formas eruditos, por meios de formas e processos populares [...] É a manifestação típica do *caráter nacional* a que Mário de Andrade aspirava e defendia para a nossa literatura e para a nossa música, mostrando que não existe paradoxo no *abrasileiramento* da arte erudita através da arte popular.³³

Essa quarta forma pode ser encontrada, segundo Fernandes, em *Macunaíma*, pois a narrativa é elaborada por meio de “formas e processos populares”. *Macunaíma* seria, portanto, “uma síntese do folclore brasileiro levada a efeito na forma do romance picaresco”.³⁴

Considerando a proposta teórico-metodológica de Fernandes, percebemos o aproveitamento dispersivo de elementos lexicais populares em narrativas como *Amar, verbo intransitivo*, em que o olhar do estrangeiro percebe o nacional como exótico. Também encontramos esse olhar de fora na construção (ou pelo menos tentativa) de uma identidade nacional no conto “Brasília”, de *Obra imatura*, ou ainda a integração do estrangeiro com o nacional em *Balança, Trombeta e Battleship*.

A intersecção do folclórico e do popularesco aparece em *Os contos de Belazarte*, nas expressões populares como “Quem espera sempre alcança” e “Macaco, olhe seu rabo”, em “Nízia Figueira, sua criada”; “Muito branco empregado e filho da mãe” e “Moleza chegou ali, parou”, em “Túmulo, túmulo, túmulo”; “E ficou tal e qual um

³³ Idem, *ibidem*, p. 147.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 147.

jenipapo”, em “Menina do olho no fundo”; “As paredes têm ouvidos”, em “Jaburu malandro”. Encontramos nesses contos vários exemplos de uso freqüente da comparação, negativa dupla, uso do *que* com função expletiva, do *mas* na acepção de “sim”, adjetivo com função de advérbio, do verbo *ter* no lugar de *haver*, da repetição de adjetivos e advérbios na mesma frase, do prefixo *des*, do artigo definido antes de nomes próprios, de frases feitas, de termos populares, de brasileirismos, bilingüísmos, de uma grafia original para acompanhar o ritmo da fala, dentre outros procedimentos estudados por Paulillo.³⁵

Com base no estudo de Paulillo, questionamos a afirmação de Fernandes de que *Os contos de Belazarte* e os poemas de *Clã do Jabuti* seriam tentativas incompletas da incorporação de elementos populares na arte erudita. Ambas as realizações apresentam o direcionamento de uma linguagem de vanguarda (presente na *Paulicéia desvairada* e em *Losango cáqui*) para uma linguagem popular, com as técnicas de incorporação dos ritmos das danças dramáticas, dos cocos, das modas, dos lundus em *Clã do jabuti*, técnicas essas consideradas a terceira modalidade proposta por Fernandes.

Em *Os contos de Belazarte*, há a incorporação dos procedimentos lingüísticos estudados por Paulillo, bem como a técnica popular utilizada para contar os “causos” de Belazarte. Ao leitor, é apresentada uma história de Belazarte por um narrador inominado que o conduz a um mundo de misérias e opressões, em um ritmo marcado pela oralidade e pela conversa com esse leitor. Esse é transportado para a chácara de Nízia, o porão onde se encontra Ellis, a vendinha do seu Costa, a loja de tecidos, a casa do seu Lemos – enfim, toda essa pluralidade de espaços populares que parecem mais “saborosos” na maneira como cada uma dessas histórias é contada.

Além disso, embora anterior à fase que Lafeté chama de “máscara do poeta aplicado” nos estudos folclóricos e etnográficos para a construção do retrato do Brasil, *Os contos de Belazarte*, ainda que presos a um lugar e um tempo definidos (os bairros operários do Brás e da Lapa no início dos anos 1920), já anunciam o mergulho no popular que Mário de Andrade fará após 1927, com as viagens que darão origem a narrativas de *O turista aprendiz* e à sua obra-prima *Macunaíma*.

Conforme Eduardo Jardim de Moraes, “o Modernismo, ao longo do seu segundo tempo, persegue a definição do elemento nacional através de um discurso analítico que tem por função caracterizar aquele elemento como parte distinta a ser integrada no

³⁵ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. Op.cit. p. 27, 52-57.

concerto internacional”.³⁶ Para o crítico, “o motivo que orienta a pesquisa do material folclórico é a busca dos traços constitutivos da vida nacional”.³⁷

Nas discussões em torno do primitivo e do civilizado, outra obra que figura na produção de Mário de Andrade é *Macunaíma*, síntese desses dois pólos. Embora não seja objetivo deste trabalho fornecer mais uma das tantas leituras já realizadas sobre essa obra, convém discutirmos alguns aspectos referentes à interdependência do primitivo e do civilizado como elementos necessários à construção das identidades nacionais e intersubjetivas no projeto estético-ideológico de seu autor, sobretudo sua posição teórico-crítica nas muitas cartas que escreveu sobre *Macunaíma*, as quais acreditamos poderem suprir, de certo modo, a quase ausência do discurso epistolar sobre *Balança, Trombeta e Battleship*, o último conto analisado neste trabalho. Teremos assim a análise do discurso de (e sobre) uma obra acabada, tentando preencher os silêncios discursivos da obra inacabada.

Na “rapsódia”, é o primitivo que chega a São Paulo e se depara com estranhamento com a civilização da máquina. Porém, em pouco tempo ele incorpora os traços civilizados à sua identidade, chegando a “botar Jiguê na máquina telefone” e a escrever a “Carta pras icamiabas”. As intenções de Mário de Andrade com esse texto emblemático são explicitadas em carta a Manuel Bandeira, de novembro de 1927, um ano antes da publicação da “rapsódia”.³⁸ Nessa missiva, o autor cita o seu “milhão de intenções”:

a) crítica ao pedantismo do português acadêmico e jurídico, então em voga em autores como Rui Barbosa;

b) constatação de que muitos brasileiros que vivem no exterior escrevem para pedir dinheiro a seus parentes;

c) desmascaramento dos disfarces que esses brasileiros, tal como Macunaíma, usam para deslocar suas verdadeiras intenções financeiras, fingindo que o objetivo das cartas seria descrever a cidade em que estão;

³⁶ MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, (Cadernos Ensaios, 4), p. 88.

³⁷ Idem, ibidem, p. 82.

³⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. crítica coord. por Telê P. Ancona Lopez. Paris, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília, CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 6). Toda vez que fizermos referência às cartas de Mário de Andrade, recorreremos a essa edição e indicaremos no corpo do texto apenas o número da página da obra supracitada.

d) sátira aos nossos cronistas do século XVI, “contadores de monstros nas plagas nossas e mentirosos a valer”, e o “estado atual de São Paulo”, por meio da linguagem que Macunaíma utiliza, marcada pela abundância de preocupações carnavais (p. 397).

Conforme Eduardo Jardim de Moraes, a terceira via de acesso à construção da identidade nacional no projeto estético-ideológico é representada pelos estudos psicanalíticos relacionados ao totemismo e às configurações primitivas do ser humano. Para Bosi, existe uma forma selvagem de contracultura, relacionada aos símbolos do inconsciente. O crítico chega a citar *Clã do Jabuti* como o descobrimento do Brasil totêmico e *Macunaíma* como “a projeção livre de mitos e expressões indígenas”.³⁹ Segundo Bosi, ao tratar de *Macunaíma*,

O que se chama de “primitivismo estético” do período em que se gestou a rapsódia vem a significar uma reviravolta nos processos da mimesis literária. A busca intensa do sentido interno e das motivações selvagens e recalçadas, que ora se dão, ora se escondem na máscara dos atos e das palavras, é comum à psicanálise (de que há marcas evidentes na construção de *Amar, verbo intransitivo*), ao Surrealismo e ao Expressionismo.⁴⁰

Na fase do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade chamada por Lafetá de “máscara do poeta aplicado”, nos anos de 1927 a 1929, é possível entrever a busca desse “primitivismo estético” de que fala Bosi. Nesse processo, marcado pela coleta de elementos folclóricos e etnográficos na Amazônia e no Nordeste, pelos apontamentos no diário de viagens *O turista aprendiz* e pela composição de *Clã do jabuti* e *Macunaíma*, ocorre uma “busca intensa do sentido interno” e das “motivações selvagens e recalçadas”. Ora, se essas motivações encontram-se recalçadas, é de se pressupor que tenham sido escondidas no que chamamos de *lado imanente do eu*. Dessa forma, por detrás da máscara do manifesto, “máscara dos atos e das palavras” de que nos fala Bosi, existem “motivações selvagens e recalçadas” no lado imanente.

As motivações selvagens e recalçadas e as máscaras da civilização fazem de Macunaíma um herói contraditório. Isso é atestado por Mário de Andrade em carta de novembro de 1927 a Manuel Bandeira, quando comenta que, embora o livro tenha lógica, o herói não a tem, “e é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica [...] É fácil provar que estabeleci bem dentro de todo o livro que Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutra” (p. 388). Essas contradições são mencionadas também em outra carta sem data

³⁹ BOSI, Alfredo. Op. cit. p.132.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 130.

a Manuel Bandeira. Nela, o autor da rapsódia acentua que “Macunaíma como brasileiro que é não tem caráter. Isso eu falava no prefácio da segunda versão e mostrarei pra você aqui” (p. 396). Exemplifica que a ausência de caráter se refere à ausência de sistematização das características psicológicas ou étnicas da personagem, além das ações do herói que oscilam entre a coragem e a covardia.

Já nas cartas anteriores à publicação da “rapsódia”, Mário de Andrade sugere a aproximação do herói com o brasileiro. Todavia, o escritor faz várias ressalvas quanto à aproximação simbólica de Macunaíma com o retrato do Brasil. No percurso histórico da recepção crítica de *Macunaíma* a que nos propusemos neste capítulo, comentaremos as posições teóricas de Mário de Andrade nas seguintes cartas: a de 7 de novembro de 1927 a Manuel Bandeira, a de 16 de julho de 1928 a Augusto Meyer, a de 20 de abril de 1929 a Ademar Vidal e a de 26 de abril de 1935 a Souza da Silveira.

Na carta a Manuel Bandeira, o escritor ainda reluta em afirmar a aproximação simbólica do herói com o brasileiro. No início da carta, Mário revela estar ciente de que “é moda não gostar de símbolos” (p. 398) e ressalta que os empregará em livro futuro que se chama *Vento*. Vale ressaltar que esse romance, tal como *Quatro pessoas*, não chegou a ser publicado, ficando os originais arquivados no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros. Esses projetos de romances inacabados tiveram suas edições genéticas estabelecidas em pesquisas de mestrado e doutorado orientadas por Telê Ancona Lopez.

Mário abandonou a escrita de romances relacionados a questões psicológicas e individuais para se preocupar mais com as relações sócio-históricas e políticas ao longo das décadas de 1930 e 40, após coroar sua fase de “poeta aplicado” com *Macunaíma*. A escrita de *Quatro pessoas* foi interrompida em 1940, com o recrudescimento da Segunda Guerra, conforme Mário atesta em entrevista:

Eu o estava escrevendo no Rio de Janeiro quando a notícia da queda de Paris me estarreceu. Não era mais possível preocupar-me com o destino de quatro indivíduos – envolvidos em dois casos de amor – quando o mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo. Desisti.⁴¹

Dessa forma, a preocupação simbólica não fazia parte do seu projeto estético-ideológico naquele momento. No entanto, essas questões não são deixadas de lado, como se vê pela construção identitária das personagens de *Contos novos*: o menino

⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: TA Queiroz, 1983. p.96.

aprendendo a amar em “Vestida de preto”, o eu que vai crescendo de forma dolorida em “Tempo da camisolinha”, a angústia do adolescente diante de um amor homossexual, dentre outros aspectos que serão abordados neste estudo. Claro está que as décadas de 1930 e 1940 assumem para a arte um caráter mais social e político. Para Mário, essa orientação sócio-política de sua arte não a reduz a nenhuma forma de militância. Arte e sociedade, consciência de classe e linguagem se interligam na feitura dos contos “O poço” e “Primeiro de maio”, de *Contos novos*, e nos conjuntos de poemas intitulados *Lira paulistana*, *O carro da miséria* e *Café*.

Retornando aos anos de 1920, ainda na dimensão mítica de Macunaíma e na pesquisa de elementos folclóricos e etnográficos para a construção identitária do Brasil, percebemos, pelo discurso epistolar de Mário de Andrade, uma recusa de assimilar as figuras de Macunaíma e de Piaimã aos respectivos símbolos de brasileiro e europeu:

Macunaíma não é símbolo do brasileiro como Piainã não é símbolo do italiano. Eles evocam “sem continuidade” valores étnicos ou puramente circunstanciais de raça. Se Macunaíma mata Piainã nunca jamais em tempo algum não tive a intenção de simbolizar que brasileiro acabará vencendo italiano (idéia que só me veio agora escrevendo), mata porque de fato mata na lenda arecuná. (p. 398).

Curioso observar que Mário de Andrade se utiliza de várias negações (*nunca, jamais, em tempo algum, não tive*) para justificar sua ausência de intenção de criar personagens que pudessem simbolizar questões étnicas. Entre parênteses, o escritor menciona que essa idéia lhe veio no momento de escrita da carta a Bandeira. Ora, existem muitos aspectos no processo de enunciação que escapam ao próprio enunciador do discurso. Um desses aspectos não poderia ser justamente o processo de simbolização meio temido na arte literária do começo do século XX, como foi mencionado em outra carta ao mesmo Bandeira? Simbolizar estaria relacionado apenas à estética simbolista finissecular, ainda não totalmente superada na literatura brasileira do século XX? E a própria lenda arecuná que Mário de Andrade conheceu pelas leituras de Koch-Grünberg, mencionada na carta em análise, não seria um processo de simbolização inerente às necessidades do ser humano para compreender o mundo?

Como todo escritor, Mário de Andrade tem essa necessidade e capacidade de simbolizar. Quando menciona suas leituras de Koch-Grünberg, parece ter a intenção de estender para si mesmo a compreensão do processo simbólico:

Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter. Foi mesmo a observação disso, diante das conclusões a que eu chegara, no momento em que lia Koch-Grünberg, a respeito do brasileiro, do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais, que me entusiasmou pelo herói. (p. 398)

Tirar todos os valores nacionais do brasileiro não seria um processo de simbolização? Embora não admita nessa carta, quando escreve a Augusto Meyer no ano da publicação da “rapsódia” Mário de Andrade pondera que, embora Macunaíma não seja símbolo do brasileiro, “ninguém poderá negar que ele é *um* brasileiro e bem brasileiro por sinal” (p. 403). O artigo indefinido cumpre a função, aqui, de destacar a identidade individual do herói, e no entanto a expressão “bem brasileiro por sinal” parece indicar a identidade nacional dessa personagem. Na mesma carta, ainda nega a simbolização: “[...] não tive a intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro” (p. 403). Todavia, esboça a configuração do herói como representante de uma raça em formação: “um herói ameríndio tão sem caráter e a convicção de que eu chegara de que o brasileiro não tinha caráter moral, além do incharacterístico físico duma raça em formação” (p. 403). Dessa forma, a identidade individual do herói parece confundir-se com toda uma “raça em formação”, revelando, assim, a preocupação etnográfica de Mário de Andrade na configuração do retrato do Brasil.

Na carta a Ademar Vidal, no ano seguinte à publicação da obra, essa preocupação etnográfica, acentuada após a viagem ao Nordeste entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, ganha destaque no projeto estético-ideológico do escritor. Na carta em análise, Mário deixa entrever a gênese de Macunaíma relacionada a um tempo mítico de formação da raça, “produto mesmo do caos humano, mexendo-se no abismo brasileiro” (p.408), caracterizado por elementos diversos. Essa diversidade fazia parte da construção do retrato do Brasil.

Os traços constitutivos da vida nacional, apontados por Eduardo Jardim de Moraes, também estariam relacionados com a formação da raça, entrevista na cena do banho dos irmãos Macunaíma, Jiguê e Maanape, que passam a representar simbolicamente o branco, o índio e o negro. Como foi possível observar nas demais cartas analisadas, o que existe é uma “raça em formação”, resultante da miscigenação, da mistura de vários “traços constitutivos da vida nacional”. Antes mesmo de os estudos culturais estarem em voga na crítica literária brasileira, Mário de Andrade já se posicionava contra a crença nas identidades fixas e imutáveis: “[...] Macunaíma saltando com todos os desesperos da raça nos fixados caracteres” (p.409). Se a raça é algo em

formação e a personagem-título da obra oscila em contradições, os “fixados characters” são negados. Apesar da preocupação com os estudos etnográficos e com a busca da definição do elemento nacional como parte distintiva no concerto internacional, Mário de Andrade ainda não admite o processo de simbolização como necessário na construção do retrato do Brasil.

Somente em carta a Souza da Silveira, em 1935, em uma espécie de balanço analítico de sua obra, Mário de Andrade deixa entrever o processo de simbolização. Inicialmente, explica o seu nacionalismo não como algo xenófobo: “Tenho horror das fronteiras de qualquer espécie, e não encontro em mim nenhum pudor patriótico que me faça amar mais, ou preferir, um brasileiro a um hotentote ou francês.” (p. 415) Longe de ser xenófobo, o nacionalismo de Mário é algo inerente ao seu projeto estético-ideológico, marcado pela construção do retrato do Brasil, da consciência de classe, e da missão do artista em resgatar aspectos folclóricos e etnográficos que dessem conta de entender um país em formação:

Se trabalho pelo Brasil, é porque sei que o homem tem de ser útil e a pena tem de servir. E eu seria simplesmente inútil e sem serviço, se com minhas forças poucas, sem nenhuma projeção internacional, eu trabalhasse pela Conchinchina, ou agora, pela Etiópia. Essa é a razão do meu nacionalismo. Na verdade sou um homem-do-mundo, só que resolvido a aproveitar suas possibilidades (p. 415-16).

Feitas as ponderações sobre o projeto nacionalista, Mário de Andrade cita *Clã do Jabuti* como obra de construção da identidade nacional. Por fim, afirma ser *Macunaíma* o “coroamento de período”. Temos assim, para utilizar Lafetá, a “máscara do poeta aplicado”. E, marcado pela coroação, o encerramento de uma etapa só poderia ter resultado numa obra-prima, que Mário de Andrade chama de “poema herói-cômico”. Para o autor, essa obra caçoa “do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais” (p. 416). São as “motivações selvagens e recalçadas” explicadas por Alfredo Bosi. Além do primitivismo, há em *Macunaíma* outros aspectos comentados por Mário de Andrade na carta em análise: “O real e o fantástico fundidos num mesmo plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre, fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão de características regionais. Um Brasil só, e um herói só” (p. 416).

Esse trecho da carta é elucidativo no que diz respeito ao processo de simbolização. Em 1935, anos após o encerramento da “máscara do poeta aplicado”, o distanciamento do autor em relação ao processo de construção de sua obra permite-lhe

entrever aspectos que lhe escaparam das intenções tão propagadas em sua correspondência. De acordo com seu discurso na carta em análise, percebemos a “desgeografização”, marcada pela “ausência de regionalismos pela fusão de características regionais” (p. 416). Assim, são incorporados nos capítulos da obra elementos folclóricos e etnográficos provenientes de várias regiões do Brasil. No capítulo “Macumba”, por exemplo, o ritual apresenta características tanto da macumba como da pajelança.

Em crônica de 22 de dezembro de 1928 que integra *O turista aprendiz*, Mário de Andrade explica as diferenças entre as manifestações da feitiçaria brasileira.⁴² A macumba seria a designação dos rituais que vão do Rio de Janeiro à Bahia, enquanto a pajelança se refere à ritualística do norte do Brasil. Para o cronista aprendiz, a espacialização desses rituais relaciona-se à influência predominantemente africana na macumba e ameríndia na pajelança. Em regiões de Pernambuco ao Rio Grande do Norte, “essas influências raciais misturam”.⁴³ Logo, “palavras, deuses, práticas se trançam”.⁴⁴ Essa “fusão de características regionais” permitiu a construção de “um Brasil só”, percebido na figura de “um herói só”, na configuração do “símbolo”, agora admitido por Mário de Andrade.

⁴² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.242.

⁴³ Idem, *ibidem*, p.242.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.242.

2. REALIDADE EXTERIOR E REALIDADE INTERIOR: A ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO DE MÁRIO DE ANDRADE

2.1. A realidade exterior opressora: identidades nacional e intersubjetivas e o patriarcado na sociedade brasileira da primeira metade do século XX

Uma das preocupações centrais de Mário de Andrade em seu projeto estético-ideológico refere-se à questão da identidade. Durante toda a sua produção literária e ensaística, Mário de Andrade se viu questionado pelas relações identitárias, tanto em seus aspectos gerais como específicos. Nos aspectos gerais, a identidade brasileira parece algo de difícil estruturação. E nos aspectos específicos, as identidades raciais, sociais e sexuais apresentam-se relevantes em muitos textos produzidos pelo escritor de *Macunaíma*. Acreditamos que, justamente pela dificuldade em se estabelecer um conceito para identidade, Mário sempre perseguiu essa temática ao longo de sua obra.

Conforme salienta Ciampa, “uma identidade concretiza uma política, dá corpo a uma ideologia”¹ ao mesmo tempo em que constitui a sociedade. A narrativa de um personagem nos ajuda a compreender o tempo histórico em sua relação com o particular, o que nos permite investigar a história dos homens no tempo, compreendendo a criação artística enquanto porta-voz de realidades exteriores que muitas vezes estão para além de sua própria intencionalidade.

No âmbito das relações entre a literatura (particularização da realidade exterior) e a sociedade (tempo histórico que vai além da intencionalidade do autor), Antonio Candido² estabelece um estudo diacrônico dos períodos histórico-literários a partir da consolidação do sistema literário. Nesse estudo, proposto inicialmente como um “panorama para estrangeiros”, Candido parte da dialética do local e do cosmopolita na nossa literatura. Estabelece, inicialmente, as concepções estéticas e ideológicas do Naturalismo pós-1880, do Regionalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo, caracterizando o período que vai de 1900 até 1922 como “literatura de permanência”, pois essas tendências conservam e elaboram questões desenvolvidas no Romantismo, sem dar origem a novos direcionamentos na arte³.

¹ CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973

³ Idem, *ibidem*, p.113.

Interessante observar nesse ensaio a preocupação de Antonio Candido com o que Ciampa estabelece sobre a criação artística enquanto porta-voz de realidades exteriores que, no caso do nosso estudo, referem-se às identidades nacionais e intersubjetivas. Em cada tendência dessa literatura de permanência, Candido explica o tratamento dado na questão identitária:

a) No Naturalismo pós-1880, desaparece a convicção determinista de Aluísio Azevedo, dando lugar a um “romance ameno, picante, feito com alma de cronista social para distrair e embalar o leitor”, ao mesmo tempo em que se destacam produções marcadas por um “sexualismo frívolo”⁴;

b) no Regionalismo, destaca-se o conto sertanejo, que cria um “sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país”⁵. Temos, nessa tendência, narrativas marcadas pelo olhar europeu para a nossa realidade típica, tratando “o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético”⁶;

c) no Parnasianismo, que “pouco trouxera de essencial à nossa poesia”, há uma tendência para a retórica e à linguagem ornamental, com um academicismo que lembra os neoclássicos⁷;

d) no Simbolismo, entendido como “projeção final do espírito romântico”, há as manifestações espiritualistas contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos⁸.

É dessa época de permanência a elaboração de muitos dos contos que comporiam o “Primeiro andar”, na *Obra imatura* de Mário de Andrade. Maria Célia de Almeida Paulillo reconhece nesses contos o que Antonio Candido chamou de “literatura de permanência”, afirmando que essas narrativas apresentariam as seguintes características: o preciosismo estilístico parnasiano em alguns contos, a preocupação documental na fixação dos costumes, a despersonalização do indivíduo reduzido à sua condição de animal, o enfoque em agrupamentos humanos marcados pela violência e luxúria, o que aproximaria da estética naturalista⁹.

Além disso, a autora reitera que muitos desses contos, especialmente “Caso pançudo” possuem “uma visão pessimista do sertão, já presente nos enredos de

⁴ Idem, *ibidem*, p.113.

⁵ Idem, *ibidem*, p.113.

⁶ Idem, *ibidem*, p.114.

⁷ Idem, *ibidem*, p.114.

⁸ Idem, *ibidem*, p.114.

⁹ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. *Mário de Andrade contista*. Dissertação. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. p.5-10.

vingança, castigo e morte”¹⁰. A paisagem sertaneja, “além de introduzir episódios fundamentais no desenrolar da ação, chega a acirrar a tensão íntima das personagens”, o que a autora chama de “abordagem romântica da natureza”, marcada por uma imagética sombria: “crepúsculos e noites, paisagens desérticas, pássaros de mau-agouro”¹¹. Para a autora, o pessimismo de Mário de Andrade abrange uma “percepção do atraso econômico do caipira até um certo fatalismo, como se o sertão, por sua paisagem solitária e melancólica, fosse um lugar predestinado a tragédias e desgraças”¹².

Não pretendemos, nesse estudo, avaliar as relações interdiscursivas e sociais dos autores desse período com os contos do “Primeiro andar”. Entretanto, é necessário ressaltar que a visão pessimista do sertão precisa ser relativizada, uma vez que a obra de Mário de Andrade apresenta oscilações entre o otimismo do eu civilizado que vê o primitivo como elemento recalcado e necessário para a formação da cultura brasileira, e o pessimismo do civilizado que vê o primitivo e o espaço rural como elementos de atraso econômico. Há, pois, o Mário racional e moderno, que escreve a *Paulicéia desvairada*, e o Mário que busca olhar para os aspectos recalcados da identidade brasileira¹³. Um não exclui o outro, por isso consideramos de fundamental importância a percepção dos contos do “Primeiro andar” como o primeiro alicerce da construção do retrato do Brasil no bojo do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade.

No ensaio sobre o Modernismo, Antonio Candido afirma ser a literatura produzida nesse período caracterizada pela libertação dos recalques históricos, sociais e étnicos. Como se sabe, a geração de 22 do Modernismo Brasileiro se opunha às estéticas passadistas, consideradas, de certa forma, uma reprodução dos modelos europeus. Para Candido, no Romantismo e na prosa regionalista, nossos traços índios e negros se resolviam pela idealização ou pelo ato de simplesmente ignorar a mestiçagem.

Já no Modernismo, “o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo”¹⁴. Na produção modernista, “o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais impecilho (sic) à elaboração da cultura”¹⁵. E Mário de Andrade buscava encontrar esses traços primitivos que comporiam a identidade nacional, o que resultou em suas pesquisas folclóricas e etnográficas, como meio de

¹⁰ Idem,ibidem, p.10.

¹¹ Idem,ibidem,p.10.

¹² Idem,ibidem,p.11.

¹³ BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*. In: _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p.138.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. . Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973. p.120

¹⁵ Idem,ibidem, p.120.

encontrar os traços peculiares da cultura brasileira como elementos distintivos da mesma no cenário internacional¹⁶.

Considerando a valorização do primitivismo estético, parte da literatura brasileira produzida nos anos vinte, tal como *Os contos de Belazarte*, apresenta uma valorização do experimento, da novidade, do estranhamento pela linguagem, preocupação diferente da postura vanguardista da *Paulicéia desvairada*. Há sim uma linguagem marcada por formas experimentais nas narrativas belazartianas. No entanto, diferente de certo hermetismo apontado por Lafetá nos textos da *Paulicéia*, *Os contos de Belazarte* apresentam uma linguagem não de vanguarda, mas popular, incorporando elementos do discurso oral. Soma-se essa preocupação de experimentalismo d'*Os contos de Belazarte*, como parte do projeto estético de Mário de Andrade, ao projeto ideológico de descrever as misérias das personagens “sem letras nem cidade” da capital paulista.

É fácil apontar em Belazarte a sedução pela “modernidade”, pela São Paulo arlequinal, postura que caracterizou a “fase heróica” do Modernismo. Mas, se quanto a esse aspecto, a obra se encaixa bem no espírito modernista voltado para o novo, o dinâmico, dele se afasta na medida em que tende a explorar o lado menos brilhante e espetacular dessa nova civilização.¹⁷

Dessa forma, *Os contos de Belazarte* se situam na transição do que Lafetá chamou de “máscara arlequinal” para a “máscara do pesquisador”, pois embora haja o dinamismo de uma São Paulo que se urbaniza e se industrializa, também há o pessimismo de um narrador que se afasta do centro e busca representar a periferia, os bairros proletários, o “lado menos brilhante e espetacular dessa nova civilização”. Até mesmo na *Paulicéia desvairada*, quando se representava a “sedução pela ‘modernidade’, pela São Paulo arlequinal”, o sentimento de opressão da cidade em relação ao eu-lírico se faz presente, a ponto de não permitir que ele seja sincero: “Ali em frente... _ Mário, põe a máscara! _ Tens razão, minha Loucura, tens razão”. Esses versos da Paisagem N.3 marcarão a estrutura de muitos dos *Contos novos*, elaborados, principalmente, durante os anos trinta e quarenta, após muitas mudanças no plano histórico e político do Brasil e no interior do próprio Mário de Andrade.

¹⁶ MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade / hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio, 4).

¹⁷ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. “Contos da plenitude”. In: ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997. p.24

Mário de Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Foi na contramão dos interesses do governo, propiciando a remodelação da Biblioteca Municipal de São Paulo, hoje Biblioteca Mário de Andrade em sua homenagem, a criação de parques infantis em zonas populares, a criação de bibliotecas ambulantes para os muitos dos bairros paulistanos. Enfim, Mário via na cultura não algo restrito a pequenos grupos burgueses, mas uma importante atividade destinada ao povo. Sobre a democratização da cultura na gestão de Mário de Andrade enquanto chefe do Departamento de Cultura, Antonio Candido, ao relacionar os direitos humanos ao direito à leitura, comenta

Nas sociedades de extrema desigualdade, o esforço dos governos esclarecidos e dos homens de boa vontade tenta remediar na medida do possível a falta de oportunidades culturais. Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vistas ao público mais amplo possível.¹⁸

De base populista e demagógica, o Estado Novo não tinha interesse em democratizar a cultura. As preocupações do prefeito Prestes Maia estavam mais relacionadas aos projetos urbanistas de construção de grandes avenidas, em outras palavras, sua prática coadunava com os interesses burgueses. Dessa forma, os projetos culturais de Mário de Andrade conflitavam com os ideais do Estado Novo. Especialmente com relação ao prefeito Prestes Maia, que chegou a instaurar uma sindicância no Departamento de Cultura, alegando irregularidades administrativas. Embora não se mencione nada contra a pessoa de Mário de Andrade, acredita-se, considerando testemunhos de muitos intelectuais da época, que a atuação do escritor, por ser inconveniente às práticas do Estado Novo, rendeu-lhe o exílio no Rio de Janeiro¹⁹.

Observamos então, que os fatores históricos tornam-se relevantes para a compreensão do modelo patriarcal em nossa cultura e para entendermos as formas como ele se manifesta no particular e no coletivo. O azar de duas supersafras (1927-1928 e 1929-1930), para ficarmos num exemplo, fez acumular-se o café que se tornou invendável. Devido a essa crise, a economia hegemônica cafeeira ruía e se iniciava uma

¹⁸ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. ver. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995, p.258.

¹⁹ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.p.49.

nova fase na economia brasileira²⁰. De 1930 a 1945, o governo Brasileiro adotou medidas econômicas e institucionais que reconfiguraram as relações entre Estado e sistema político-econômico.

Compreendemos que as mudanças individuais e simbólicas acima referidas, como as que se dão no conto “O poço”, são diferentes formas de representação de uma mesma configuração histórica. Essas mudanças denotam uma transição tanto mundial com a crise de 1929, quanto nacional com a instauração do Estado Novo (enquanto processo), quanto particular nas relações dentro dos latifúndios.

Os anos posteriores à Revolução de 30 caracterizam-se pelas condições favoráveis para a criação do *Estado burguês* em lugar do *Estado oligárquico*, bem como representam uma vitória, ainda que parcial, da cidade sobre o campo. O país tinha uma economia primária exportadora baseada quase que somente na cafeicultura, que representava 80% do valor global das exportações brasileiras. Note-se que foi neste contexto urbano, caracterizado por Ianni como mais complexo e relativamente independente da cultura agrária e da hegemonia da burguesia industrial e a conseqüente queda da burguesia ligada à cafeicultura, que o movimento modernista brasileiro surgiu com a Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo. Nesse movimento, Mário de Andrade aparece como um dos maiores nomes, agregando elementos da cultura brasileira no seu projeto estético-ideológico.

Conforme assinala Jaime Ginzburg, dentre os eixos temáticos comuns encontrados n’*Os contos de Belazarte* e nos *Contos novos*, o problema do patriarcado, enquanto elemento de configuração das relações sócio-afetivas, merece destaque, pois Mário de Andrade constrói, em oposição ao sistema patriarcal, um discurso libertário e emancipatório²¹. Na produção ficcional de Mário, podemos “encontrar focos de ruptura em meio à dominação patriarcal, e expor as fragilidades e contradições do sistema”²².

Na produção literária de Mário de Andrade referente aos anos 30 e 40, sobretudo nos *Contos novos*, encontramos algumas personagens que representam o modelo patriarcal de dominação e subordinação não só das mulheres, mas também de toda uma classe operária. Neste capítulo sobre a conjuntura histórica presente na obra do autor de *Macunaíma*, optamos pela análise do conto “O poço” para percebermos como se

²⁰ CANO, Wilson. *Ensaio sobre a formação econômica regional do Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002. p.66.

²¹ GINZBURG, Jaime. A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003. p.39-45.

²² Idem, *ibidem*, p.41.

constrói o modelo patriarcal. No entender de Rosenfeld, essa narrativa propicia o entendimento dos demais textos de *Contos novos*. Considerado pelo crítico um conto central, não apenas na posição que ocupa na coletânea como também pelo fato de representar as estruturas de poder com as quais as personagens buscam uma ruptura²³.

Como se sabe, todo discurso apresenta uma construção ideológica, sendo impossível afirmar sua neutralidade. Nessa dimensão, podemos afirmar que na base de toda estrutura social há um discurso do poder e outro do anti-poder. Para Ana Colling, “o poder que nos constitui, nasce outorgador de ordem, sentido, valor e verdade e todo o outro será desordem, sem sentido, sem valor e falsidade”²⁴. O discurso do poder estaria representado pelo homem branco, adulto, heterossexual, com posses. “Todos os outros segmentos sociais devem, em termos sócio-políticos, estar em uma posição submissa”²⁵. Esses segmentos representariam a desordem por constituírem uma ruptura ao poder preestabelecido, o que advém a nomenclatura “sem sentido, sem valor”, isto é, a qualificação negativa desses elementos por recusarem se adequar a um modelo de identidade que o poder político institui como unitário, enquanto norma a ser seguida. Para Ginzburg,

No Brasil, o patriarcado configurou uma das expressões mais presentes do autoritarismo, articulando macropoderes e micropoderes. Latifundiários, fazendeiros, políticos, senhores de escravos, além de organizarem a vida econômica e o mercado, exerciam autoridade sobre mulheres, negros, crianças, delimitando os graus variados de liberdade de conduta, e constituindo, na vida privada, estruturas de obrigação e obediência.²⁶

Em “O poço”, o autor retrata a realidade de um fazendeiro (Joaquim Prestes) “mais cioso de mando que de justiça, tinha a idolatria da autoridade” (p. 72), homem de atitudes contraditórias, ao mesmo tempo autoritárias e paternalistas. No contexto em que foi produzido o conto de Mário de Andrade, a sociedade brasileira estava centrada na família e na autoridade pessoal do grande proprietário “que tudo absorvia”, padrão que advinha da tradição rural e escravista.

As relações de poder e de hierarquia são socialmente construídas²⁷. Ao considerarmos o padrão da sociedade brasileira do início do século XX, percebemos a

²³ ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. In: _____. Texto. Contexto I. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.p.198.

²⁴ COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, N. M., CABEDA, S. T. L., PREHN, D. R. *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.25.

²⁵ Idem, ibidem. p.25.

²⁶ GINZBURG, Jaime. Op. cit. p.40.

²⁷ COLLING, Ana. Op.cit. p.24.

continuidade dessas relações. Dito de outra forma, os fazendeiros detinham o poder econômico e a configuração da sociedade revelava-se como uma permanência dos modelos escravistas e patriarcais do século XIX.

Ainda no entender de Ana Colling, “o patriarcado é um sistema de dominação e subordinação das mulheres que tem perdurado através das culturas e das épocas históricas, convivendo com os diferentes modos de produção”²⁸. Como vimos em Ginzburg, a autoridade exercida pelo sistema patriarcal não recai apenas sobre as mulheres, como também negros e crianças, tanto na dimensão do público, nas relações de trabalho presentes n’ “O poço”, como no privado, no ambiente familiar d’ “O peru de Natal”, para ficarmos em exemplos analisados neste capítulo.

No conto “O poço”, observamos as emanções do autoritarismo de Joaquim Prestes nas seguintes expressões: “idolatria da autoridade”, “autoridade no assunto”, “mandava nos homens e todos obedeciam”, “mandara abrir um poço”, “decidindo uma lei”, “o busto dele foi se erguendo impressionantemente agudo”, “se endireitou rijo”, “ele decidira tudo”, “ordenou”, “dando umas ordens”, “Joaquim Prestes estava árido”, “aquela decisão primária”, “censura tirânica”. Essas expressões fazem parte do paradigma da ordem, da ordem pré-estabelecida, figuração do patriarca que abarca tudo e todos.

Essas características fazem de Joaquim Prestes muito semelhante a outra personagem da literatura brasileira, Paulo Honório, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Este romance encontra-se próximo do conto de Mário de Andrade em valores ideológicos, o que podemos perceber no discurso crítico de João Luiz Lafetá, no ensaio “O mundo à revelia”, publicado como posfácio do romance de Graciliano. Assim como Joaquim Prestes, Paulo Honório seria uma personagem que “governa o mundo e imprime-lhe seu ritmo”.²⁹ Para Lafetá

O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas, eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força dos tempos novos que surgem, vencendo a inércia e quebrando os obstáculos (...) Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador.³⁰

²⁸ Idem, ibidem, p.37.

²⁹ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. p.199.

³⁰ Idem, ibidem, p.200.

Considerando o fragmento supracitado, no lugar de “Paulo Honório”, podemos ler “Joaquim Prestes”; no lugar de “sertão brasileiro”, é possível ler “zona rural paulista”. Dessa forma, as tantas histórias individuais de que vínhamos falando se correlacionam na estrutura do Brasil da Era Vargas, governante empreendedor, cruel (por que não?), dinâmico e transformador. Paulo Honório e Joaquim Prestes funcionariam como figurações ou emanações de Getúlio Vargas, na medida em que ambos regem seu comportamento com autoritarismo, com mando, com resquícios ainda do patriarcalismo oligárquico e com força de dinamismo e transformação das estruturas sociais e econômicas. Sobre esse último aspecto, o narrador de “O poço” assim se refere a Joaquim Prestes: “Fora o introdutor do automóvel naquelas estradas, e se o município agora se orgulhava de ser um dos maiores produtores de mel, o devia ao velho Joaquim Prestes, primeiro a se lembrar de criar abelhas ali.” (p.73).

Ao contrário de Paulo Honório, que vem de baixo e se apropria das terras de São Bernardo, Joaquim Prestes provem de uma família “desbravadora de terras” e “desbravava pesqueiros na barranca fácil do Mogi. Não tivera que construir a riqueza com a mão, dono de fazendas desde o nascer, reconhecido como chefe, novo ainda. Bem rico, viajado, meio sem que fazer, desbravava outros matos” (p.73). Dessa forma, Joaquim Prestes é caracterizado pelo verbo “desbravar”, ação integrada ao componente psicológico deste patriarca, que espalha seu mando pela sua propriedade rural, dominando a tudo e a todos. Tal como dissera Lafetá a respeito de Paulo Honório, Joaquim Prestes “é, ali, o dínamo que gera energia e arrebatava tudo, provocando uma completa e incessante modificação das relações globais daquele mundo. Ação, transformação, sentimento de propriedade- a analogia é forte”³¹. Analogia que se refere a um dínamo, responsável pelo desenvolvimento capitalista e pela manutenção da ordem.

O progresso fica evidente nas figuras dos automóveis de propriedade de Joaquim Prestes. Vale lembrar que é ele quem introduz o automóvel naquela região, possuindo ele mesmo três veículos, sendo um deles “aquela marmon de luxo pra o levar da fazenda à cidade, em compras e visitas”, o outro “uma “rolls-royce” de encomenda, com dois assentos na frente que pareciam poltronas de hol, mais de cem contos”, feito para que sua esposa gorda coubesse no assento da frente. E, finalmente, o terceiro, um “fordinho cabritante” usado por ele por causa do pesqueiro que se estava construindo em Mogi.

³¹ Idem,ibidem, p.206.

Se por um lado, Joaquim Prestes traz o dinamismo ao campo, é ele que exerce a autoridade nesse espaço. Como vimos, as expressões “lei”, “rijo”, “ordenou”, “censura tirânica”, dentre outras já citadas, configuram seu perfil psicológico opressor. Essa opressão também pode ser vista na descrição do espaço em que ocorre a narrativa:

O frio estava por demais. O café queimado, servido pela mulher do vigia, não reconfortava nada, a umidade corroía os ossos. O ar sombrio fechava os corações. Nenhum passarinho voava, quando muito algum pio magoado vinha botar mais tristeza no dia. Mal se enxergava o aclave da barranca, o rio não se enxergava. Era aquele arminho sujo da névoa, que assim de longe parecia intransponível (p.80).

Temos nesse fragmento o palco onde ocorrerá a ação do conto: espaço opressor, marcado por muito frio, um “frio terrível esse fim de julho”, frio que “se tornara feroz” Espaço também marcado por “umas chuvas diluviais” que “alagavam tudo, o couro das carteiras embolorava no bolso e o café apodrecia no chão” (p.76). Vista pelo narrador disforicamente, essa paisagem de “ar sombrio”, de “mais tristeza no dia” e de “arminho sujo da névoa” demonstra, já na sua configuração espacial, o ponto de vista que vai ser delineado no conto, ou seja, o narrador se compadece dos excluídos e estabelece julgamentos de valor disfóricos sobre a opressão que emana do patriarca e do espaço sombrio em que se desenrola a narrativa.

No âmbito da teoria literária, o espaço e o tempo podem ser entendidos como componentes sintático-semânticos de um texto e se definem pelas personagens a que se referem. Ao mesmo tempo em que servem para dar referencialidade aos textos e situá-los na enunciação, instauram o mundo do imaginário quando se distanciam dessa enunciação³². Em “O poço”, o espaço e o tempo da enunciação são próximos do enunciado narrativo na medida em que instauram no discurso elementos da opressão patriarcal da sociedade brasileira dos anos trinta.

Os espaços podem ser verticais quando se referem ao alto (deuses superiores) e ao baixo (entidades infernais), e horizontais quando se situam na esfera do humano. Neste caso, podem ser tópicos, atópicos e utópicos. O primeiro refere-se ao espaço da segurança, do conhecido, o segundo, ao lugar estranho e hostil e o terceiro, à idealização³³. No conto em análise, as emanações do autoritarismo de Joaquim Prestes estão intimamente relacionadas ao espaço. Essa categoria é de fundamental importância para o estudo dos contos deste trabalho, pois existe uma articulação entre a realidade

³² D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.p.82

³³ Idem, *ibidem*, p.82-3.

exterior opressora e a configuração das identidades intersubjetivas das personagens. Essa realidade exterior atua como força normativa, opressora e castradora das vontades dessas personagens.

Ao retomar conceitos de Foucault, Ana Colling define o poder repressor como algo que “proíbe, nega, mata e anula”, e poder normativo como algo que “nos incita a atuar, a produzir, a falar, gerando uma rede de dominação, um entramado saber/poder”. Sobre as relações de poder, assim se posiciona Colling.

o poder que nos constitui, nasce outorgador da ordem, sentido, valor e verdade e todo o outro será desordem, sem sentido, sem valor e falsidade. O dono do discurso condena a ruído ininteligível toda dissidência e anula o múltiplo e as diferenças para que o mesmo triunfe³⁴

Em “O poço”, fica muito clara a posição central do patriarca, como se tudo girasse em torno dele, tanto geograficamente quanto temporalmente. Podemos perceber que a narrativa é ambientada num espaço rural e latifundiário, mas marcada por elementos urbanos (como se o rural fosse se urbanizando no decorrer do conto), denota uma realidade de transição, (conforme já comentamos relacionando ao apodrecimento do café), um período caracterizado por intensos atritos antagônicos campo-cidade, cultura agrária-burguesia industrial.

Conforme observa Jessé dos Santos Maciel, “a contestação da figura patriarcal nos contos de Mário, em geral, aconteceu com o recurso a elementos da experiência cotidiana para criticar a figura autoritária nas pequenas práticas sócio-afetivas”³⁵. No conto em análise, a queda da caneta-tinteiro de Joaquim Prestes no poço desencadeia todo o conflito do conto: o fazendeiro exige que os trabalhadores lhe tragam de volta a caneta, sem se preocupar com as condições climáticas desfavoráveis à descida ao poço e que poderiam ser prejudiciais à saúde de quem tivesse que descer ao fundo do poço. Um dos trabalhadores, Albino, propõe trazer de volta a caneta de Joaquim Prestes, no entanto, por ser debilitado fisicamente, é impedido por seu irmão José, que contesta o discurso autoritário do fazendeiro.

Para Ana Colling, sem falar em “consentimento”, não é possível falar em relações de dominação, porém, pensamos ser necessário ver nessa sujeição, não a

³⁴ COLLING, Ana. Op.cit..p.25

³⁵ MACIEL, Jessé dos Santos. Momentos do homoerotismo. Atualidade: homocultura e a escrita pós-identitária. In: *Terra Roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Londrina: UEL, 2006, v.7. p.31.

escolha livre e passiva, logo consentida, mas o consentimento daquele que cala pela imposição ideológica, da naturalização das relações, da mesmice enquanto lógica imutável, do consentimento-produto de uma “máquina bem azeitada”: a máquina do patriarcado. No conto, podemos estabelecer algumas inferências interpretativas acerca das relações trabalhistas dos três principais personagens e as relações sociais e patriarcais mais amplas. Dito de outra forma, Joaquim Prestes, José e Albino são um modelo, uma aliança que envolve consentimento e violência.

Enquanto Joaquim representava a dominação, Albino representava o consentimento, o apagar-se, a perda da cor: “Albino comeu terra, teve tifo, escarlatina, disenteria, sarampo, tosse comprida” (p. 79). Essa citação mostra a personagem enquanto fraco, doente e simboliza a sua posição perante a ordem estabelecida. José, seu meio-irmão mulato, de algum modo pode ser considerado representativo de certa discordância em relação a essas imposições, porém uma discordância engessada, atada pela dependência que Joaquim, “o pai dos pobres”, exercia sobre todos no latifúndio. Tal situação pode ser observada nos trechos nos quais José discorda da descida do irmão ao poço para buscar a caneta e Joaquim Prestes, depois de muito tempo, acaba concordando, mas não sem justificar o ato que se deu não por piedade ou atenção, mas porque Albino era incapaz, ou seja, quase como uma mulher “Mas que diacho rapaz! vista saia!” (p. 93) e adverte a José: “... doutra vez veja como fala com seu patrão!” (p.94).

Que autoritarismo pode ser esse que envolve essa caneta? Para Joaquim Prestes, “honra, dignidade, autoridade não tinha gradação, era uma só: tanto estava no custear a mulher da gente como em reaver a caneta tinteiro” (p. 85-6) Claro está que a caneta simbolizava neste episódio estes três substantivos, mas talvez com mais propriedade o atributo “autoridade”, centralidade, poder. Nesta perspectiva, Joaquim Prestes busca na recuperação da caneta legitimar o status de poder que lhe foi atribuído “desde sempre” na manutenção de seu mando. Para essa personagem, os outros, enquanto falsidade, enquanto sem valor, não passam de ferramentas de trabalho que precisam de manutenção (remédio, cuidados paliativos) e se assemelham em sua função ao serrilho do poço que geme ou a boca aberta do poço, assim como a caneta simboliza o poder místico e imutável do patriarca em sua dominação falocêntrica. Ressalta-se que a caneta representa a concepção ideológica de Joaquim Prestes. Este a vê como superior à pá e à picareta, figuras representativas dos operários do poço.

No entanto, esse patriarca apresenta uma “rachadura” em seu poder de dominação, figurativizada na caneta retirada do poço pelos trabalhadores mas que, devido a uma rachadura, já não escrevia. A contestação desse modelo feita por José desmorona esse mundo de opressão. Tem-se nesse conto uma solidariedade de classe, possibilitando, no conto em análise, o compromisso de buscar a caneta: “Albino foi correndo. Os camaradas vieram imediatamente, solícitos, ninguém sequer lembrava de fazer corpo mole nem nada. Para eles, era evidente que a caneta-tinteiro do dono não podia ficar lá dentro” (p.82).

A solidariedade soma-se à consciência da opressão, representada pela atitude de um operário de se demitir e no enfrentamento de José ao patriarca. No clímax do conto, há o embate entre a voz diminuída do empregado e a voz do poder do fazendeiro, levando, segundo Rosenfeld, à derrota de Joaquim Prestes. Essa derrota pode ser entendida não do patriarca enquanto pessoa, mas da pessoa como patriarca.³⁶ Essa relação indivíduo e papel social atribuído pela estrutura de poder é assim explicada por Rosenfeld

Como pessoa teria resistido, não lhe falta fibra moral e nervo de aço. Mas a história, o “espírito universal” não o sustentam, o tempo engoliu-lhe o chão debaixo dos pés. Diante disso, a força e autoridade de Joaquim transformam-se em mera aparência e máscara de quem está sem face, sem “perfil mais”. Ante o processo impiedoso da história um patrão como Joaquim Prestes revela-se uma ficção superada.³⁷

O poço foi construído pelos trabalhadores para servir aos propósitos do patriarca. Portanto, podemos considerá-lo uma representação de certa organização social em prol de um objetivo mais ou menos comum, na medida em que o sustento dos trabalhadores e a ostentação do poder patriarcal de Joaquim culminam na sua construção, o que torna o poço, para esse patriarca, um lugar bastante mistificado, escuro, desconhecido, símbolo da passividade dos trabalhadores, mas ao mesmo tempo, símbolo de seu poder de organização. A queda da caneta (símbolo do poder patriarcal) no poço (símbolo da falta de “poder” dos que estão sujeitos a essa opressão) pode sinalizar essas relações de poder e a luta entre a permanência e a mudança.

³⁶ ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.199.

³⁷ Idem, *ibidem*, p.200.

2.2. A fuga da realidade exterior opressora: a realidade interior do sujeito e o duplo na literatura de Mário de Andrade

“Todas essas infelicidades que nunca sentira,
e que doem tanto pra quem não pode ter outras:
era a voz de seu Lemos que trazia,
pondo como espelho diante dela,
o corpo do companheiro”
(Mário de Andrade, “Nízia Figueira, sua criada”)

“O olho, o procuro nos olhos, lhe devorando os olhos internados,
mas o olho com tal ansiedade, com toda a perfeição do ser,
implorando me tornar sincero, verdadeiro, digníssimo (...)”
(Mário de Andrade, “Frederico Paciência”)

“Recusava os espelhos em que me diziam bonito”
(Mário de Andrade, “Tempo da camisolinha”)

O tema do duplo aparece em diversos momentos da produção artístico-cultural e se relaciona ao processo de construção da identidade. Se essa se constrói numa relação de alteridade, é comum encontrarmos jogos de espelhos e busca no outro daquilo que o eu precisa para se construir enquanto sujeito. As estruturas duplicadas aparecem, desde a Antigüidade, no discurso bíblico e no discurso filosófico, porém, é na literatura que esse discurso ganhará aspectos que merecerão uma visada mais crítica no presente trabalho.

Interessa-nos, neste trabalho, investigar as duplicações na enunciação e no enunciado textual. O eu que narra ora se distancia ora se aproxima da matéria narrada, como veremos adiante. Destaca-se a estruturação do discurso narrativo. Dito de outra forma, ao falarem do outro (personagens ficcionais), os narradores revelam muito de si, ao mesmo tempo em que ao proporem falar de si, buscam se esconder nas malhas do texto, mas deixam entremeados os fios que possibilitam a nossa análise.

No discurso literário, o tema do duplo aparece freqüentemente no gênero fantástico, mais particularmente no Romantismo, “momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paroxismo do racionalismo ocidental”³⁸. Para Clément Rosset, o duplo implica na recusa do real e no deslocamento desse real em outro lugar.

De modo análogo, a recusa do racionalismo presente na Era Clássica faz com que o sujeito volte ao seu próprio eu, explorando os meandros de sua personalidade,

³⁸ MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na Literatura. In. INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p.117

inclusive seu lado mais oculto e tenebroso. Na transição da Era Clássica para a Era Romântica, o *locus amoenus* dá lugar ao *locus horrendus*, por isso encontramos uma atmosfera mais noturna tanto no espaço exterior como no interior das personagens. No entender de Lisboa de Mello

A imagem do desdobramento, como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos, que a representam através de um companheiro do herói que encarna sua outra face, que pode ser a mais autêntica, a mais espontânea ou até a mais vergonhosa.³⁹

Na obra de Edgar Allan Poe, o lado desconhecido do homem configura-se na estrutura discursiva de seus textos, marcados pela exploração da “outra face” do herói, a qual pode ser a mais autêntica expressão dos seus desejos reprimidos. Em “William Wilson”, todas as tentativas do narrador de agir em detrimento de um código ético são frustradas por um outro William Wilson, companheiro do narrador desde a época do colégio, que encarna sua face mais autêntica e mais espontânea. A referida autora comenta sobre esse conto de Poe

No conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe, por exemplo, o narrador relata como entra em conflito com seu duplo e dele foge até eliminá-lo no último encontro. Neste, fica explícito que a diferença instituída pelo Outro é necessária à integridade do Eu. Sem o Outro, William Wilson perde sua identidade e se destrói, tal como enunciam as palavras do seu duplo no desenlace do conto: “Você venceu, e eu pereço. Mas daqui para o futuro também você estará morto. Morreu para o mundo, para o céu e para a esperança. Existia em mim. Olhe bem para a minha morte, e nessa imagem, que é a sua – você será o seu suicídio”⁴⁰

No entender de Clément Rosset, “o real – neste gênero de perturbação – está sempre do lado do outro”⁴¹. Ora, se o real está do outro lado, podemos afirmar que a recusa do outro William Wilson representa, na psicologia do narrador, uma negação do seu lado autêntico, espontâneo e altruísta. Esse lado quer se manifestar por meio de várias tentativas. Em todas, aparece no escuro, fica preso ao sombrio, quer corrigir o sujeito de seu lado maquiavélico, egoísta, quer levá-lo novamente das trevas para a luz, mas não obtém sucesso. Termina por desmascarar esse sujeito, no momento em que este tentava trapacear no jogo de cartas. Cai a máscara, mas o sujeito parece não ter

³⁹ Idem, *ibidem*, p.117.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.114.

⁴¹ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.p.78.

aprendido a lição do Outro, pois recusa de todas as formas a aceitar esse real que quer se mostrar. Resolve matar o duplo, e aí se encontra o erro fatal:

E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julgar ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria matar o seu “duplo”. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser⁴²

Diferente de contos como “O barril de Amontillado”, em que o narrador não demonstra nenhum sentimento de culpa ao arquitetar uma vingança a Fortunato, que o teria ofendido, os narradores de “William Wilson” e “O gato preto” oscilam em seus lados benéfico e maléfico. No caso de “William Wilson”, encontramos, ao longo do conto, tentativas de mudança, de tentar ser como seu duplo, de agir de forma honesta. No entanto, como não consegue sair da sombra e atingir a luz, perece com a morte do outro, que estava ali para restaurar-lhe a ética.

Em “O gato preto”, o narrador, que sempre fora altruísta e demonstrava bons sentimentos em relação aos animais, exerce uma série de torturas a um gato de nome Pluto pelo qual demonstrava ter grande afinidade. Arranca um olho do gato e, por fim, enforca-o. No entanto, misteriosamente, a casa do narrador é queimada no mesmo dia da morte do gato. Apenas resta da casa a cabeceira da cama do narrador, com uma imagem grafada: a figura de um gato enforcado. Tempos depois, o narrador encontra outro gato, semelhante a Pluto, sem um olho, mas com uma mancha branca no peito que será vista como a imagem de uma forca. O bicho causa-lhe grande pavor, até que um dia o narrador tenta matá-lo, é impedido por sua esposa e acaba por matá-la e emparedá-la. Só que acaba por emparedar também o gato, que acaba denunciando o crime aos policiais por meio de um gemido longo.

João Luiz Lafetá realiza uma interpretação sobre esse conto e afirma que “a personagem de Poe projeta num objeto tudo o que dentro dela é condenável. O bicho infernal é tudo aquilo que sua consciência não lhe permite ser”⁴³. Para o referido autor, matar o gato seria, simbolicamente, dar expansão às tendências condenadas ou eliminá-las. No conto em questão, a tortura e o assassinato são maneiras de se controlar os instintos agressivos. Se pensarmos no gato como o duplo do narrador, destruir esse outro, que simbolizaria os instintos agressivos, seria destruir o lado odioso da

⁴² Idem, *ibidem*, p. 78.

⁴³ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.80.

personalidade. O narrador destrói o gato, pois este seria seu duplo, isto é, o que não aceita em sua personalidade.

Para Lafetá, “a culpa por ter matado mistura-se com a necessidade de matar de novo”⁴⁴. No entanto, o gato volta sob duas formas: no fogo que destrói a casa do narrador e o leva à miséria e na aparição de outro gato preto. Lafetá faz uma descrição minuciosa sobre a simbologia do fogo e afirma que este representa as pulsões sexuais do indivíduo. Sobre o álcool, composto por água e fogo, o autor supracitado afirma que ela rompe a repressão, permitindo o afloramento dos instintos reprimidos. E, finalmente, sobre o emparedamento, afirma que essa imagem, obsessiva nos contos de Poe, simbolizaria o recalque dos instintos mais perniciosos. Conclui sua análise, salientando que a morte da mulher do narrador no lugar do segundo gato revelaria uma estrutura duplicada: “o alvo consciente é o gato; o alvo inconsciente e afinal tocado é a mulher; o ato dirigido contra a máscara manifesta acaba tragicamente por atingir o conteúdo mascarado”⁴⁵

Interessante observar que essa análise do conto de Poe encontra-se em livro acerca da máscara na poesia de Mário de Andrade. Ao analisar os poemas “Vinte e nove bichos”, “Os gatos”, de *A costela do Grão Cão*, e “Tu”, de *Paulicéia desvairada*, o crítico percebe as relações intertextuais desses poemas com o conto de Poe. Em “Tu”, as referências são explícitas, como vemos na quarta estrofe do poema:

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
 Tu és o meu gato preto!
 Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!
 Este sonho medonho!...

O verso “Incendiária dos meus aléns sonoros” volta a se repetir no poema “Os gatos”. Esse fogo é reprimido pelo elemento água, representado pelas enxurradas que varrem o amor dos gatos: “Penso que vai chover sobre os amores dos gatos (...) Ai, que beijos que eu dava... / Guardados na chuva... / Boiando nas enxurradas/ Nosso corpo de amor”. Para Lafetá, os gatos representariam as projeções das pulsões sexuais, enquanto “a chuva que o “eu” gostaria que desabasse sobre eles os faz fugir, isto é, reprime sua atuação e assim espanta os terrores que eles representavam”.⁴⁶

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.81.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p.83.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p.76.

Embora haja o poder outorgador da ordem na espacialização dos contos e poemas de Mário de Andrade, existe o desejo que se opõe a esse poder de forma velada. Ora, se o sujeito não pode infringir todo um conjunto de valores preestabelecidos, a estratégia de um duplo parece a medida paliativa mais viável. Dito de outra forma, se o mundo, representado simbolicamente pela Paulicéia, quer se apresentar desvairado, cheio de interdições aos desejos do eu-lírico, o mecanismo mais apropriado de proteção é o que se enuncia na “Paisagem n.3” da *Paulicéia desvairada*: “_ Mário, põe a máscara!”.

O espaço do desejo perturba o eu-lírico d “Os gatos”, assim como esses animais noturnos perturbam Mademoiselle, a preceptora francesa do conto “Atrás da Catedral de Ruão”: “E pressentira uma vergonha que a inundava de remorsos felizes. Praquê contara o seu olhar na janela enfrestada do quarto, o ouvido, a cara toda enfim na umidade de setembro, aprendendo o esperanto fácil dos gatos da noite” (p.55). A figuração desses animais se dá em vários momentos da narrativa. “Les chats me suffisent” (p.55), é o que diz a preceptora ao negar a necessidade de sonhos. São eles que preenchem os seus vazios (“nunca desejara”), o seu sentimento de fracasso, diante da vida: “Nos seus quarenta e três anos, Mademoiselle estava tomada por um vendaval de mal de sexo” (p.55-6).

O amor irrealizado parece tema recorrente na produção literária de Mário de Andrade. Tal como propõe Lafetá, ao longo das análises dos poemas do escritor de *Macunaíma*, a intimidade é algo que surge sempre mascarado, devido às coerções sociais, representativas dos modelos patriarcais presentes na sociedade brasileira do início do século XX. Esse “dúbio mascarado”⁴⁷ que foi Mário de Andrade pode ser formulado enquanto pessoa, contista, cronista, romancista, folclorista, equilibrista do palco da vida, cujos interditos se apresentam e são driblados pela máscara do duplo.

Para termos acesso às máscaras do duplo, optamos por selecionar uma teoria que mapeasse as diferentes manifestações das estruturas duplicadas na literatura. Uma visada mais filosófica e literária, embora não exclua as contribuições da crítica psicanalítica de Sigmund Freud e Otto Rank, apresenta-se mais coerente com o nosso campo de trabalho, que tem na análise do discurso literário a meta para compreendermos o projeto estético-ideológico de Mário de Andrade.

⁴⁷ A expressão “dúbio mascarado” encontra-se no poema “Aqueloutro”, do escritor português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

O discurso filosófico de Clément Rosset relaciona o fenômeno do duplo com a recusa do real: “Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *outro lugar*”.⁴⁸ O filósofo francês aponta várias maneiras em que essa recusa ocorre: suicídio, loucura, cegueira voluntária e ilusão. Cada uma dessas maneiras de recusa do real apresenta figurações na literatura ocidental.

A primeira maneira de recusa do real refere-se ao suicídio: “Posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas, ainda que, apesar de tudo, um minúsculo coeficiente de incerteza pareça veiculado a ela” (p.12). Esse coeficiente de incerteza é mostrado em Hamlet, que teme a morte, vista como região inexplorada de onde ninguém retorna. Apesar de haver um tanto de incerteza em Hamlet, exemplo fornecido por Rosset, encontramos outros exemplos em que o suicídio demonstra ser a mais segura de todas as formas de se aniquilar o real: *Macário*, de Álvares de Azevedo pode ser um bom exemplo para essas discussões.

Otto Rank afirma que o tema do duplo, enquanto figuração da dupla personalidade, surgiu na literatura, no final do século XVII e floresceu na Alemanha, durante a era romântica. Ora, na peça *Macário*, do romântico brasileiro Álvares de Azevedo, autor que apresenta uma dinâmica do ser dividido, encontramos conflitos de concepções de vida: enquanto Penseroso demonstra esperança no tocante ao amor, Macário se revela descrente e obcecado pela morte. Penseroso acredita em um Deus, já Macário se volta ao material e faz um pacto com o diabo para entrar em conjunção com o amor de uma mulher. A presença do diabo faz com que a situação de esperança de Macário e de descrença de Penseroso se inverta, de forma que Macário passa a freqüentar orgias e Penseroso, ao descobrir que não é amado, suicida-se. O suicídio de Penseroso pode ser visto como a incapacidade de suportar a realidade, em que havia um amor que o frustrara.

Outra maneira segura de suprimir o real é a loucura, em que a vida é salva ao preço de uma ruína mental. Todavia, essa fórmula não está ao alcance de qualquer um. Para Rosset:

Em troca da perda de meu equilíbrio mental, obterei uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real: afastamento provisório no caso do recalçamento descrito por Freud (subsistem vestígios do real em meu inconsciente), ocultação total no caso da forclusão descrita por Lacan⁴⁹.

⁴⁸ ROSSET, Clément. Op.cit. p.11.

⁴⁹ Idem,ibidem, p.12.

Encontramos a forclusão no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Nessa estória rosiana, o pai do narrador, que sempre fora um homem “cumpridor, ordeiro, positivo”⁵⁰, isto é, não possuía excessos, resolve, repentinamente, preparar uma canoa, entrar nela e não voltar mais. Há muitas possibilidades de leitura desse conto; dentre elas: uma relaciona-se à possível morte desse pai, outra, a um enlouquecimento, a uma “doideira”. O narrador, entretanto, não consegue tomar o lugar do pai na canoa, entra em falência enquanto sujeito que deseja entrar nesse universo do pai, que poderia se relacionar à loucura. A atitude desse pai de entrar na canoa e não voltar mais representa uma ruptura com o mundo real, a construção de um outro mundo, em que se dá uma ruína mental, mas que salva o sujeito do suicídio. Se não é louco quem quer, o filho não consegue entrar nesse universo, por isso sente-se culpado no final da narrativa.

Sobre o afastamento provisório do real, o recalçamento descrito por Freud aparece em personagens de muitas narrativas, tais como “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield e “Vestida de preto”, de Mário de Andrade. Essas duas narrativas apresentam vários aspectos comuns, tais como a passagem do não-saber ao saber, a iniciação das personagens e a opressão figurativizada nas tias solteiras dos dois contos. Esse último aspecto nos interessa no momento, uma vez que tanto tia Beryl, do conto de Mansfield, como tia Velha, do conto de Mário de Andrade, afastam-se de seus reais problemas interiores (solidão, ausência de maridos) para projetá-los nas crianças dos contos. Em “A casa de bonecas”, ao ver as meninas Kelveys brincando na casa de bonecas de suas sobrinhas, tia Beryl as expulsa com frieza. O que está oculto nesse jogo de máscaras é o fato de Beryl esconder um amante, ao mesmo tempo em que defendia um mundo de aparências, no qual crianças pobres não podiam manter relações com crianças ricas.

A tarde fora terrível. Chegara uma carta de Willie Brent, aterrorizante, ameaçadora, na qual ele dizia que se ela não fosse encontrá-lo naquela mesma tarde em Pulman’s Bush, ele viria até a porta de entrada da casa e perguntaria o motivo! Mas agora que ela assustara as miseráveis das Kelveys e depois de passar um bom pito em Kezia, seu coração estava mais leve. Aquela desagradável pressão desaparecera. Ela voltou para casa cantarolando ⁵¹

⁵⁰ ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. São Paulo: José Olympio, 1974. p.51.

⁵¹ MANSFIELD, Katherine. A casa de bonecas. In: _____. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Casac Naifg, 2005. p.199.

Em “Vestida de preto”, Juca e Maria são expulsos do quarto por Tia Velha, momento após terem se beijado: “Tia Velha, nunca gostei de Tia Velha, abriu a porta com um espanto barulhento. Percebi, muito bem, pelos olhos dela, que o que estávamos fazendo era completamente feio” (p.26). Assim como Beryl fizera com as Kelveys, Tia Velha reprime as crianças no conto de Mário de Andrade.

Tia Velha – eu sempre detestei Tia Velha, o tipo da bondade Berlitz, injusta, sem método – pois Tia Velha teve a malvadez de escorregar por mim todo um olhar que só alguns anos mais tarde pude compreender inteiramente. Naquele instante, eu estava só pensando em disfarçar, fingindo uma inocência que poucos segundos antes era real (p.11).

O olhar que Tia Velha lança sobre Juca, por um lado, demonstra ser um olhar de censura, por outro, revela, por trás da máscara da aparência da condenação do ato sexual, a estrutura de recalque, o adormecimento dos desejos sexuais que passam a ser guardados, recalcados. Esse olhar que condena, ao mesmo tempo, revela certos vestígios do real guardados na estrutura do inconsciente, um lado imanente que fica escondido, recalcado.

O terceiro modo de recusa do real, descrito por Rosset, é denominado cegueira voluntária.

Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob um outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga⁵²

A cegueira voluntária, oriunda da atitude de Édipo de furar os olhos para não ver o real, aparece em várias narrativas, quando as personagens, insatisfeitas com algum aspecto da realidade, passam a usar álcool ou drogas, na tentativa de não ver esse real que teima em se mostrar. Em Edgar Allan Poe, encontramos, pelo menos, dois contos cujos narradores-protagonistas utilizam-se do álcool para fugir de aspectos detestáveis de suas personalidades, quais sejam “O gato preto” e “William Wilson”, inseridos em *Histórias extraordinárias*.

Nos contos de Mário de Andrade, o álcool aparece em algumas narrativas. Em “O poço”, por exemplo, ao descrever o pai de José e Albino, o narrador afirma: “Mas a mulher morrera dando à luz o Albino, e o espanhol, gostando mesmo de variar, se casara mas com a cachaça.” (p.79). O pai dos dois órfãos ausenta-se do mundo real e,

⁵² ROSSET, Clément. Op.cit. p 13.

num mecanismo de cegueira voluntária por não suportar a perda da esposa, “bebia mais” (p.79). Outro aspecto que merece destaque nessa narrativa, e que se relaciona à cegueira voluntária, refere-se à orfandade de Albino: “tratado só quando as colonas vizinhas lembravam, Albino comeu terra, teve tifo, escarlatina, desintéria, sarampo, tosse comprida” (p.79). De forma análoga ao contato de Albino com a terra, no conto “Piá não sofre? Sofre.”, Paulino realiza um disfarce da fome ao mesmo tempo em que encontra na terra uma forma de superar a ausência materna, um mecanismo de ilusão para suportar as vicissitudes da vida: “Foi assim o princípio dum disfarce da fome por meio de todas as coisas engulíveis do matinho” (p.92).

Clément Rosset salienta que essas três formas de recusa do real (suicídio, loucura e cegueira voluntária) são radicais e relativamente excepcionais. Para o filósofo, a atitude mais comum fica a meio-caminho entre a admissão e a expulsão da coisa desagradável. Trata-se da ilusão, em que o sujeito parece não ver o real, pois o desloca. Seria essa a forma mais corrente de afastamento do real.

Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro. Esta verdade aparentemente paradoxal se torna perceptível a partir do momento em que pensamos no que se passa com a pessoa cega, tal como nos mostra a experiência cotidiana, ou ainda o romance e o teatro.⁵³

Como exemplos do mecanismo de ilusão, Rosset cita o capítulo “Um amor de Swann”, de *No caminho de Swann*, de Marcel Proust. O amor faz Swann se esquecer provisoriamente que conhecera Odette como uma mulher sustentada. Dessa forma, como destaca Rosset, Swann transforma um único fato em dois fatos divergentes, uma mesma idéia em duas idéias distintas, sendo uma desagradável (mulher paga) e outra agradável (mulher amada). Essa cegueira estabelece o vínculo entre a ilusão e a duplicação.

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupada com a coisa, dirige seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece.⁵⁴

⁵³ Idem, *ibidem*, p.14.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p.20.

A proposta de Rosset visa a esclarecer o vínculo entre a ilusão e o duplo, “mostrar que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura fundamental do duplo”.⁵⁵ Dessa forma, tanto a ilusão como o duplo implicam em ser ele próprio e outro. Rosset aponta três mecanismos de ilusão relacionados ao duplo: ilusão oracular, ilusão metafísica e ilusão psicológica.

A ilusão oracular consiste no desdobramento de um acontecimento, ou seja, ele é o mesmo e um outro, o que refere à exata definição do duplo. Para Rosset, ao tentar evitar um acontecimento, o herói trágico acaba tendo a responsabilidade de fazer esse acontecimento tomar lugar.

Em tais casos, aquele que procura impedir o acontecimento temido se torna o agente de sua própria desgraça, e o destino, por elegância ou por preguiça, delega aqui às vítimas a responsabilidade de fazer todo o trabalho em seu lugar.⁵⁶

Em *Édipo Rei*, um oráculo prediz a Laio e Jocasta que seu filho Édipo mataria o pai e se casaria com a mãe. A criança é, então, abandonada e é criada por Pólibo e Mérope, que o adotam como filho. Temendo que a profecia se cumpra, Édipo deixa os supostos pais para tentar escapar do seu destino trágico. No entanto, o acontecimento temido por Édipo (matar o pai e se casar com a mãe) acaba por se realizar de forma diferente (mata Laio no caminho e se casa com Jocasta em Tebas). O oráculo tem o dom de anunciar o acontecimento por antecipação para que o herói possa se preparar para ele ou até mesmo impedir sua realização. Na tragédia de Sófocles, o acontecimento esperado e o efetuado apresentam uma sutil diferença. Ocorreu o acontecimento esperado, qual seja, o assassinato de Laio e o casamento com Jocasta, no entanto, este acontecimento é, inexplicavelmente, outro.

O herói trágico é um brinquedo nas mãos do destino, é este quem rege as relações presentes no discurso da tragédia. Para Rosset, “é o próprio ato de evitar o destino que acaba por coincidir com sua realização”.⁵⁷ Dito de outra forma, “o acontecimento, ao se realizar, eliminou uma outra versão do acontecimento, aquela mesma que precisamente se esperava”. Ora, Édipo temia que o acontecimento se realizasse com Pólibo e Mérope, seus supostos pais, no entanto essa versão foi eliminada, pois o destino se cumpre com outra versão do acontecimento, mais precisamente envolvendo Laio e Jocasta.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p.21.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p.24.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.25.

Vale ressaltar, no entender de Rosset, que “ao realizar-se, o acontecimento não fez outra coisa senão realizar-se. Ele não tomou o lugar de um outro acontecimento”.⁵⁸ Em *Édipo Rei*, a profecia foi cumprida: Édipo mata o pai e se casa com a mãe.

Trata-se apenas de compreender que esta ambigüidade não consiste no desdobramento de uma sentença em dois sentidos possíveis, mas, ao contrário, na coincidência dos dois sentidos que só depois se vê que são dois em aparência, mas um na realidade.⁵⁹

Assim, a tragédia de Sófocles está ligada à coincidência e não à ambigüidade. “O acontecimento esperado acaba por coincidir com ele próprio, daí precisamente a surpresa: porque se esperava algo de diferente, embora semelhante, a mesma coisa, mas não exatamente desta maneira”.⁶⁰ Rosset conclui que a estrutura oracular refere-se à estrutura do único, pois há uma ilusão de que o acontecimento esperado seja diferente do acontecimento ocorrido. Ele pode, sim, assumir feições diferentes, mas é o mesmo em essência.

A verdade ou o acontecimento está sempre situado num agora. Num sentido profundo, o oráculo não prediz o futuro, mas exprime a asfixia do presente. “A predição antecipada tem um valor sobretudo simbólico: mera projeção no tempo daquilo que aguarda o homem a cada instante de sua vida presente”⁶¹.

No conto “Caçada de macuco”, de Mário de Andrade, os prenúncios da tragédia aparecem diluídos em todo o conto. O espaço do campo, visto de maneira disfórica por Maria, é retratado pelo narrador onisciente neutro por imagens crepusculares, como vemos em: “crepúsculo sobre o campo”, “desolação trágica de sol-pôr” (p.66), “crepúsculo assoprava” (p.67), “um ambiente de tragédia e solidão” (p.67), “cor curiosa da treva, meia avermelhada, meia loira...” (p.72), “noite negra”, “noite feia”, “noite muda” (p.73).

Além disso, a constante presença do pio do macuco reforça o caminho trágico da protagonista, que é assassinada pelo marido no meio da floresta, quando este descobre que sua esposa mantinha um caso com seu filho. Há várias recorrências do pio do macuco diluídas ao longo do texto: “às nove horas o macuco piou” (p.69), “primeiro chamado do macuco”, “terceiro pio”, “outro pio”. Nesse conto, a predição antecipada refere-se ao piar do macuco, o enunciatório do texto pressupõe um final trágico, pois os

⁵⁸ Idem, ibidem, p.36.

⁵⁹ Idem, ibidem, pp.36-7.

⁶⁰ Idem, ibidem, p.38.

⁶¹ ROSSET, Clément. op. cit. p.45.

encontros furtivos de Maria e de Tônico poderiam apresentar o desenlace trágico a qualquer momento. Esse desenlace, para retomar as palavras de Rosset, aguardava os protagonistas do conto a cada instante de suas vidas presentes. A morte do marido traído, um pouco depois do desenlace trágico, é marcada por delírios representados por “enormes macucos de asas espalmadas saltitando em redor do leito” (p.77).

Dessa forma, o trágico nos ensina que o homem não pode fugir de seu destino. Na hora da morte, Macbeth pronuncia as famosas palavras: “A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, que não significa nada”.⁶² Isso mostra que até mesmo no último instante o sujeito quer que o acontecimento não seja o que é. Nhô Pires, para não enxergar o acontecimento real (a traição de sua esposa e de seu filho), prefere ver no leito da morte o acontecimento duplicado (acreditar que os pios dos macucos eram realmente pios de macuco, recusando a possibilidade de que esses ruídos se refiram aos gritos dos amantes).

Clément Rosset acrescenta que a idiotia da realidade, proposta por Macbeth, é fato sustentado pelos metafísicos, que “repetem que o ‘sentido’ do real não poderia ser encontrado aqui, mas sim em outro lugar”.⁶³ Para Rosset, “A dialética metafísica é fundamentalmente uma dialética do aqui e do alhures, de um aqui do qual se duvida ou que se recusa e de um alhures do qual se espera a salvação”.⁶⁴ Assim, passa para o segundo tipo de ilusão, a chamada ilusão metafísica, que duplica o mundo. Aqui, não é mais o acontecimento que é desdobrado, nem as percepções temporais ligadas a ele, mas sim o mundo em suas coordenadas espaciais. Para o filósofo francês, é na teoria das reminiscências de Platão onde podemos encontrar uma correlação com o tema da duplicação do único.

Dessa forma, o mundo das idéias de Platão seria a duplicação do mundo sensível, por isso a dificuldade em percebê-lo, já que este se apresenta dissimulado pelo seu duplo. Baudelaire e outros poetas simbolistas consideravam o mundo sensível como mera imitação do mundo inteligível, marcado pela perfeição. Já, Rosset posiciona-se ao contrário, afirmando ser o mundo dos sentidos o duplo do mundo das idéias, este último apenas uma ilusão do real, criada para se evitar infelicidade. Leitor de filósofos materialistas como Lucrécio, com forte influência de Nietzsche, percebida em obras como *A lógica do pior* (1971) e *A anti-natureza* (1973), Rosset postula a visão do único,

⁶² Idem, ibidem, p.46.

⁶³ Idem, ibidem, p.47.

⁶⁴ Idem, ibidem, p.47.

da singularidade do que existe, vendo no duplo um mecanismo de ilusão, de recusa do real. Dessa forma, considera o pensamento metafísico como uma recusa da realidade imediata. Para ele, a metafísica busca um sentido além das aparências, sendo então, a metafísica do outro.⁶⁵

Muitas vezes, o mundo sensível é negado, pois se apresenta demasiadamente cruel a determinadas pessoas. Em determinadas narrativas, tais como muitos dos contos de Guimarães Rosa, em especial “A menina de lá”, de *Primeiras histórias*, as personagens encontram no mundo inteligível, representado pelo forte sentimento de religiosidade, a possibilidade de redenção. No conto supracitado, a menina não pertence ao espaço do aqui, mas sim de um lá; ela é frágil fisicamente, mas é capaz de realizar milagres. Sobre os contos de Guimarães Rosa, assim se posiciona Alfredo Bosi:

No contexto de uma cultura fechada, onde o pobre conhece de antemão o pouco que lhe é dado obter com o próprio esforço, e o muito que vem das forças naturais e do arbítrio dos poderosos, fica sempre aberta a possibilidade de sonhar com um tempo de libertação, que, se Deus quiser, um dia chegará.⁶⁶

Numa análise realizada sobre o referido conto, sugerimos que a religiosidade presente nas estruturas discursivas de textos de Guimarães Rosa apresenta-se como medida de salvação das personagens, pois, a carência material é suprida pela busca da transcendência⁶⁷. Para Bosi, “os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade”⁶⁸. O mesmo se dá no processo de auto-conhecimento operado nos contos de Mário de Andrade, centro do nosso estudo, pois as narrativas evoluem de histórias de misérias e necessidades, como em *Os contos de Belazarte* para a projeção para o “reino da liberdade” de que nos fala Bosi, no último conto a ser analisado, *Balança, Trombeta e Battleship*.

No entanto, urge mencionar nossa posição crítica em face da ilusão metafísica proposta por Clément Rosset. Como foi visto, o filósofo apresenta uma formação materialista, vendo o mundo inteligível como um duplo do mundo sensível. Rosset relaciona a estrutura metafísica aos mecanismos de ilusão, pois acredita que não exista

⁶⁵ Idem, ibidem, p.65.

⁶⁶ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998. p.24-5.

⁶⁷ BARROS, Tania Sturzbecher de; GEBRA, Fernando de Moraes. Rastos do trágico no conto “A menina de lá”, de Guimarães Rosa. In: Anais do XVI CELLIP - Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná. Londrina: UEL, 2003.

⁶⁸ BOSI, Alfredo. Op. cit. p.22-3

o duplo, mas sim o único, que nós desdobramos os acontecimentos e os mundos em dois, pela ilusão, que nos protege do real.

A teoria de Rosset, baseada na filosofia de Nietzsche, embora difira do embasamento de Bosi, permite-nos avançar nos estudos sobre o duplo espacial, para que entendamos as duplicações de espaço presentes nas narrativas de Mário de Andrade. Para nosso trabalho, porém, acreditamos que o posicionamento de Alfredo Bosi contribui, de maneira eficaz, para entendermos que o mundo inteligível, duplo do mundo sensível, apresenta algo compensatório, que seria algo melhor do que a realidade cotidiana em que o sujeito está inserido.

O terceiro tipo de ilusão descrito por Clément Rosset em seu ensaio é denominado ilusão psicológica. Aqui não é um acontecimento nem um objeto do mundo exterior que será duplicado, mas sim o próprio sujeito, o próprio eu. Para Ana Maria Lisboa de Mello, o desdobramento do sujeito relaciona-se com o processo de construção da identidade, ou melhor, com as crises de identidades, conceito central dos Estudos Culturais, que nega a concepção essencialista ou fixa da identidade como propunha o Iluminismo. Essa concepção acaba sendo substituída pelo caráter cambiante das múltiplas identidades, fruto das mudanças estruturais nas sociedades modernas, as quais geram fragmentações nas identidades de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Perdemos, assim, nossas identidades pessoais e não nos vemos mais como sujeitos integrados.

As identidades contraditórias ou ainda as fragmentações que ocorrem na modernidade encontram correlações com a estrutura do desdobramento da personalidade, na medida em que a imagem do ser duplicado permite o encontro dele com o Outro, chamado por Lisboa de Mello de o “estrangeiro íntimo que habita o homem”⁶⁹ Se o homem é formado por identidades contraditórias, o desdobramento do eu, proposto pelos teóricos que estudam o fenômeno do duplo, aponta para essa contradição.

Relacionados à ilusão psicológica, encontramos o duplo referente a fenômenos físicos, em que a ótica entre em jogo, resultando nos fenômenos da sombra e do espelho. Sobre a sombra, Lisboa de Mello cita a novela *A incrível história de Peddro Schlemihl* (1814), de Adalberto von Chamisso, e o conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen. Na novela de Chamisso, a perda da sombra significa a perda da alma, há um

⁶⁹ MELLO, Ana Maria Lisboa de. Op. cit. p.117

pacto com o diabo, como ocorre em *Fausto*, de Goethe. No conto de Andersen, “a sombra é persecutória e sua perda é um perigo muito grande, porque significa a perda do controle da alma”⁷⁰

Sobre o espelho, Lisboa de Mello destaca os contos “As aventuras da noite de São Silvestre”, de Hoffmann e as duas versões de “Horla”, de Maupassant. Para a referida autora,

Nesses contos, o duplo é um ser que passa a habitar o mesmo espaço do protagonista e revela-se através do espelho, ao encobrir a imagem da personagem quando essa se contempla. O invasor representa um grande perigo, pois é um ser que devora a psique do protagonista.⁷¹

Da literatura brasileira, a autora também cita os contos “O espelho”, de Machado de Assis, e “O espelho”, de Guimarães Rosa. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência e fornece uma imagem invertida da realidade exterior”.⁷² Clément Rosset relaciona o espelho com o desdobramento da personalidade.

Porque o espelho é enganador e constitui uma "falsa evidência", quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo (...) É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho: assim a obsessão da simetria sob todas as formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato.⁷³

Nos contos de Mário de Andrade, a metáfora do espelho apresenta grandes recorrências. Em “Tempo da camisolinha”, por exemplo, o narrador adulto reconstrói episódios significativos da sua infância por meio de um retrato que, tal como um espelho, remete a outro retrato e, assim, pelo viés memorialístico, tem acesso ao tempo do enunciado, como veremos na análise do referido conto.

No poema “Reconhecimento de Nêmesis”, que apresenta relações intratextuais com “Tempo da camisolinha”, encontramos um sofrimento interior do eu-lírico ao se deparar com seu duplo, o “garoto feioso” que ele foi. Esse menino apresenta

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.115.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p.116.

⁷² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, AlaIn. *Dicionário de símbolos*. 19.ed. (Coord. Carlos SussekInd). Trad. Vera da Costa e Silva et alli. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.393-4.

⁷³ ROSSET, Clément. *op. cit.* p.80.

características muito próximas do desdobramento do narrador de “Tempo da camisolinha”: “Eu era/ Olhos e cabelos só”, “tão vulgar que fazia dó”, “Cabelos só,/ (...) Me ondulavam na cabeça” (primeira estrofe), “Possui a vida sem vida / Das sombras. É assombração”, “(...) se o reconheço/ É porque sofro agreste”, “E o vulto do curumim/ Sem piedade, me recorda/ A minha presença em mim” (segunda estrofe). Esse “garoto feioso” apresenta o percurso temático da pureza, figurativizada pelos cabelos longos. No entanto, pelo discurso do enunciador, parece haver uma auto-censura da pureza, no verso “tão vulgar que fazia dó”. Por que “vulgar”? Logo de início, encontramos o tema do duplo, também estudado por Anatol Rosenfeld⁷⁴.

O sujeito do poema “Reconhecimento de Nêmesis” encontra-se em uma realidade duplicada. Na Dissertação de Mestrado *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*, ao tratarmos do percurso narrativo do sujeito produtor do discurso durante o ritual esotérico de busca do auto-conhecimento, utilizamos a proposta de Clément Rosset. Ao tratarmos das duplicações de ator, tempo e espaço na poesia, elementos também presentes nos textos narrativos, entendemos o desdobramento como

a duplicação do eu, em dois lados de sua personalidade, um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, aquele que é escondido nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que este lado se manifeste.⁷⁵

Ao relacionarmos essa definição de desdobramento com a proposta de Rosenfeld, podemos depreender alguns aspectos fundamentais no conto “Tempo da camisolinha” e na obra de Mário de Andrade, em geral. Inicialmente, poder-se-ia dizer que as duas sinceridades de Mário (os motivos inconfessáveis e as razões oficialmente confessadas), correspondem à duplicação do sujeito (lado imanente e lado manifesto). Os motivos inconfessáveis corresponderiam ao lado imanente do sujeito, ao passo que as razões oficialmente confessadas, ao lado manifesto.

No poema “Reconhecimento de Nêmesis”, o conflito encontra-se no centro do próprio eu, desdobrado no lado manifesto, que “procura uma nova espécie de tábua salvadora na rotina (máscara) do trabalho”⁷⁶, como pode ser visto na quarta estrofe: “É

⁷⁴ Remetemos o leitor à página 25 deste trabalho, onde se encontra a explanação do discurso de Anatol Rosenfeld, no ensaio “Mário e o cabotinismo”.

⁷⁵ GEBRA, Fernando de Moraes. *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*. Londrina: UEL, 2003. Dissertação de Mestrado. p.143.

⁷⁶ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.52.

tarde. Vamos dormir / Amanhã escrevo o artigo, / Respondo cartas, almoço/ Depois tomo o bonde e sigo/ Para o trabalho/”. E assim, o poema finaliza com uma reiteração da palavra “depois”, sobretudo no verso “Depois o mesmo ... Depois”, que instaura de novo a ordem aparente. A desordem do conflito psíquico começa a desaparecer na máscara das aparências. Para Lafetá, “o poeta simplesmente busca anular um conteúdo ameaçador da consciência, por meio da repressão. Mas a anulação é automutilação, já que uma parte do próprio eu é amputada⁷⁷”. Há, dessa forma, o recalque, pois o sujeito opta por não lidar com sua própria ambivalência, recusa o duplo e se fecha em seu mundo social, equilibradamente organizado.

Da mesma forma que existem as personagens masculinas desarranjadoras dos universos aparentemente ordenados de personagens femininas, n’*Os contos de Belazarte*, em “Reconhecimento de Nêmesis” e “Tempo da camisolinha”, o duplo temporal, se por um lado aponta para uma realidade superior à da próprio sujeito, por outro indica a impossibilidade de se recuperar o passado pleno da infância, figurativizada pelos cabelos ondulados do menino de “Tempo da camisolinha”. Para Lafetá, “a infância, imagem inarredável da vida mansa e inocente, é irreduzível à experiência atual da vileza humana⁷⁸”. Em “Reconhecimento de Nêmesis”, a essa “vileza humana” se opõe o “curumim/ Que eu já fui”.

A sombra do curumim vem criar aí um efeito de contraste; sua presença no quarto é um deslocamento macio e silencioso que, sendo “vida sem vida”, assombração, ocupa assim mesmo todo o espaço e impõe-se, volta-e-meia tocando com a mão morena o braço de seu “outro”⁷⁹

No estudo de Lafetá sobre “Reconhecimento de Nêmesis”, a duplicidade do conflito entre a infância e o mundo social, entre o eu presente e seu duplo passado vai além da conhecida cisão do eu consigo mesmo. Nesse poema, segundo o crítico, a infância ora aparece a favor do eu presente e contra o mundo, ora contra esse eu, impedindo sua vida equilibrada e harmoniosa. Tal como os retratos de “Tempo da camisolinha”, que trazem uma certa aprendizagem ao narrador, ao mesmo tempo em que desestruturam seus valores atuais, o “garoto feioso” do poema funciona como um duplo de efeito espelho, pois lança o eu-lírico num turbilhão de sensações descentradas. Tão descentradas como sua própria identidade que está sendo continuamente construída.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p.52.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.50.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, p.49.

Se o duplo atua como mecanismo de construção de identidade ou fuga da realidade opressora da sociedade patriarcal, por outro lado, essa ambivalência do eu pode levá-lo à sua despersonalização. Em situações extremas, sua identidade é tão descentrada, ou até mesmo, tão mutilada, conforme podemos perceber em contos como “Nelson”. Nesse conto, a personagem estranha é observada por todos no bar da seguinte maneira: “ar esquisito”, “ar antigo”, “cara encardida”, “palidez absurda”, “olhos pequenos”, “mancha cinzenta”, “brancura sem sombra do rosto”, “olhar furtivo”, “angustiado”, “meio implorante”. Para Ivone Daré Rabello, “esse homem, que só o título do conto pode nomear, é sócia do herói mutilado. Nesse sentido, pode-se pensar que Nelson dá representação a uma espécie de “duplo”, sombra que pode anunciar a morte ou prometer a vida”.⁸⁰

Na leitura psicanalítica que a autora faz de “Nelson”, é citado o posicionamento de Freud no ensaio “O estranho”. Freud postula o fato de o duplo aparecer como sombra no espelho, como rosto que não é perfeitamente identificável, provocando a sensação de algo não familiar ao sujeito, embora apresente um conteúdo latente relacionado a algo familiar, sobretudo o recalque de sensações desagradáveis.

Na construção teórica deste ensaio, Freud parte da análise do conto “O Homem de Areia” de Hoffmann para definir a presença do estranho na literatura. A ambigüidade estranho-familiar refere-se ao fato de haver, no nosso inconsciente, aspectos que de tão familiares e íntimos soam como estranhos e clandestinos, próximos da estrutura paradoxal do duplo estudado por Rosset. Na base da teoria do estranho, podemos encontrar a configuração da teoria do duplo proposta por Freud:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens pelo que chamaríamos telepatia, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*).⁸¹

Seguindo o viés da crítica psicanalítica, Ivone Rabello afirma ser o homem estranho do bar o agente responsável por despertar em todos os observadores aquilo que

⁸⁰ RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. p.188.

⁸¹ FREUD, Sigmund. “Volume XVII” In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 292.

não queremos ver, pois se relaciona a antigos complexos e ao temor da castração. O narrador onisciente neutro desse conto sai do bar para perseguir essa estranha figura com o intuito de reconhecer a si mesmo, tal como fizera o eu-lírico adulto do “Reconhecimento de Nêmesis” ao se ver no “garoto feioso” que foi. Tão feioso como a mão mutilada do homem do bar, pelo fato de trazer a esses enunciadores possibilidades de lidar com seus próprios conflitos de identidade.

Enfim tirava a mão esquerda do bolso e enxugava com algum sossego o suor do rosto. A mão era mesmo repugnante de ver, a pele engelhada, muito vermelha e polida. E assim, justamente por ser o polegar que faltava, a mão parecia um garfo, era horrível (p.147).

Com exceção dessa cena em que o narrador consegue visualizar a mão do desconhecido, esse órgão mutilado pouco aparece, vive escondido: “mas a esquerda se escondera preventivamente no bolso da calça” (p.141), “enfiava a mão esquerda no bolso” (p.147), “tornou a esconder a mão no bolso” (p.147). Essa mão escondida desperta a curiosidade de todos, principalmente a do narrador, que o segue pela rua. No entender de Rabello, esse narrador “inscreve suas descobertas com a imagem da visão da mão mutilada, dos olhos espreitadores e do isolamento e trancamento da personagem”.⁸²

Na leitura da autora, essa personagem poderia ser o duplo do narrador, coerente possibilidade de análise, uma vez que esse narrador onisciente neutro, por ter essa focalização privilegiada, deveria saber tudo sobre a personagem. No entanto, o objeto de curiosidade desse narrador, isto é, seu lado obscuro, é construído por uma colcha de relatos dos observadores do bar e não se define como isto ou aquilo. Pode ser tanto o fazendeiro onipotente que perdeu o juízo ao ser abandonado pela mulher como também o revolucionário da Coluna Prestes, como pode ser apenas um duplo fantasmático que assombra o narrador na construção da sua identidade.

Essa automutilação ou castração simbólica, tão presente em “Nelson”, é imagem recorrente na produção literária de Mário de Andrade. Em “Caim, Caim e o resto”, a personagem castrada é Aldo. No apogeu da briga dos dois irmãos, Tino arranca com uma mordida o dedo de Aldo: “Tino puxou, que eu disse, e de repente a mão dele sem mais resistência riscou um semicírculo no ar. Foi bater no chão aberta ensangüentada, atirando pra longe o dedo arrancado de Aldo” (p.47). A amputação do dedo de Aldo simboliza a castração simbólica de que é vítima, bem como a vitória do seu irmão sobre

⁸² RABELLO, Ivone Daré. Op. cit. p.191.

sua masculinidade, pois este o subjuga e o domina pela força. É a dominação do falo masculino sobre outro sujeito falocêntrico. A disputa dos dois irmãos por Teresinha, no plano do simbólico, só poderia levá-los mesmo ao desfecho trágico: duas mortes e a prisão de Alfredo, marido traído. O “resto” dessa disputa será Paulino, será a sobra dos infortúnios de Teresinha.

Na estrutura simbólica de “Piá não sofre? Sofre.”, ocorre a disjunção da personagem Paulino de seu objeto de desejo (terra como elemento figurativo da mãe, presente no simbólico), que passa a ser sobra na casa de Teresinha e, posteriormente, na casa de sua avó paterna. O ato de levar tudo o que encontra pela frente à boca poderia representar, simbolicamente, a compensação pela falta de carinho materno. Quando a avó paterna descobre que o menino comia terra, enfia-lhe um dedo na boca para comprovar suas suspeitas. Esse dedo representaria o poder outorgador da ordem, a castração das vontades.

Se de um lado temos o poder outorgador da ordem nos patriarcas dos contos de Mário de Andrade, por outro lado, encontramos o outro, o diferente, o mutilado, o castrado, interpretado pelo dominante como a desordem, o sem sentido, o sem valor, a falsidade. Esse castrado poderia ser:

- a) o conjunto das mulheres d’*Os contos de Belazarte*, que são encerradas no espaço doméstico, guardadas com “olho de Figueira pai”;
- b) o narrador inominado de “Tempo da camisolinha”, que tem seus cabelos brutalmente cortados pelo patriarca “numa de suas decisões irrevogáveis”;
- c) os empregados de Joaquim Prestes n’ “O poço”, que oscilam da submissão do “mando do chefe” para a contestação do poder normativo e repressivo do patriarca;
- d) o narrador Juca, de perfil psicológico próximo ao de Malazarte, contestador da ordem preestabelecida (“O peru de Natal”), mas que assume para dentro de si o modelo patriarcal, ao reprimir seus desejos homossexuais por Frederico Paciência.

Se há contos em que as relações assimétricas prevalecem, há outros em que essas assimetrias parecem diminuir quando a intimidade é, se não realizada, pelo menos esboçada. É o caso de “Nízia Figueira, sua criada”, em que a patroa Nízia e a criada Rufina se irmanam na bebida como fuga do real. É também o caso de Ellis e Belazarte, em “Túmulo, túmulo, túmulo”, em que patrão e empregado, embora tão distanciados no percurso da vida, parecem se irmanar na simbolização da morte. Em ambos os casos, o sujeito não se realiza plenamente, pois se prende a convenções sociais. Só em momentos de estesia (de fusão do sujeito com seu objeto de desejo) em “Tempo da

camisolinha” ou em *Balança, Trombeta e Battleship*, o sujeito parece se liberar das amarras sociais e lançar-se aos seus mais íntimos desejos.

2.3 Semiótica e Identidade: possíveis entrecruzamentos

_ Que rico escudo de ouro!
_ Que rico escudo de prata!
_ Como de prata? Não vê que é de ouro?
_ Como de ouro? Não vê que é de prata?
(...)

_ Pois, meus irmãos, observou o daroês, ambos tendes razão e nenhum a tendes (...) De ora em diante nunca mais entreis em pendência sem haverdes considerado todas as faces da questão.

José Júlio da Silva Ramos

Conhecer um objeto na sua plenitude requer a análise de várias perspectivas. O “Apólogo dos dois escudos”, de José Júlio da Silva Ramos, apresenta dois cavaleiros detentores de um saber parcial sobre o objeto “escudo”. Para um deles, o escudo era de prata, enquanto o outro afirmava ser de ouro, o que resultou numa contenda. Ambos tinham um saber parcial, pois viam apenas uma face do escudo. Já o daroês, após examinar o objeto sob mais de uma perspectiva, leva os cavaleiros a uma conciliação, ao fazer com que eles se coloquem em mais de uma perspectiva.

A passagem do não-saber para o saber⁸³, tema recorrente nos contos de Mário de Andrade, permitirá algumas discussões teóricas no tocante a essa modalidade, tanto no nível das personagens como, principalmente, na categoria do narrador, elemento fundamental para a apreensão do enredo de qualquer conto ou romance. É o narrador quem nos dá a saber algo. Analisar essa entidade ficcional é conhecer a partir de que ponto de vista foi engendrada a ficção.

Tal como o escudo, o texto é de ouro e de prata, ao mesmo tempo. Apesar de enfatizarmos os aspectos imanentes dos contos de Mário de Andrade, não deixaremos de lado as condições de produção do discurso do autor de *Macunaíma*, pois todo sujeito produz um discurso a partir de um espaço e de um tempo histórico.

⁸³ O *Dicionário de Semiótica* entende a dimensão do saber como “uma estrutura transitiva: é sempre o saber sobre alguma coisa, pois é Inconcebível o saber sem o objeto do saber. (...) Por outro lado, o saber apresenta-se igualmente como um objeto em circulação: falar-se-á, pois da produção, da aquisição do saber, de sua presença e de sua ausência (o não-saber), e, mesmo, de seus graus”. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Diana Luz Pessoa de Barros et al. São Paulo: Contexto, 2008. p.425. No presente estudo, trataremos da passagem da dimensão da ausência para a presença, pela aquisição do objeto saber.

Na articulação da análise dos aspectos históricos e imanentes do texto, em *Mimesis*, Auerbach traça um panorama da evolução das formas narrativas desde a Antigüidade até o romance moderno, procurando demonstrar, em cada análise empreendida, como a realidade é representada na obra literária. É o caso de vários capítulos, como “Na mansão de la Mole”, em que o autor descreve os procedimentos de representação literária da conjuntura política e econômica da sociedade parisiense do começo do século XIX. Para Auerbach,

os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas em torno da ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos propriamente ditos.⁸⁴

Neste capítulo, Auerbach estabelece relações entre as atitudes das personagens dos romances *O vermelho e o negro*, de Stendhal, *O pai Goriot*, de Balzac, e *Madame Bovary*, de Flaubert, com “as circunstâncias da história da época”, isto é, “as condições políticas e sociais da história contemporânea”, que são representadas no enredo desses romances de “uma forma tão exata e real”. Sobre *O pai Goriot*, Auerbach afirma que Balzac “não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária”⁸⁵

A ênfase na “moldura histórica e social perfeitamente determinada” aparece também nos comentários feitos sobre *Madame Bovary*, cujos acontecimentos cotidianos flagrados em uma camada social baixa remetem a uma contemporaneidade, isto é, à época da monarquia burguesa, em que os outros dois romances estão circunscritos. A análise de Auerbach parte sempre de um fragmento textual, localizando neste os elementos narrativo-discursivos (personagem, espaço, tempo, estilo) para chegar às estruturas da enunciação, relacionada aos acontecimentos sociais, econômicos e políticos que circundavam a obra analisada.

Posterior a Auerbach, em meados da década de sessenta, Roland Barthes revelava preocupação no tocante à busca de um método que se propusesse a analisar as inúmeras narrativas encontradas no mundo. O teórico francês, já nos pressupostos de sua teoria, recusou o método indutivo, pois julgava utópico o estudo de todas as

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p.408.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p.408

narrativas de um gênero, de uma época e de uma sociedade, no intuito de um esboço geral de uma teoria da ficção. Para o teórico francês,

A função da narrativa não é a de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma seqüência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz (...) A narrativa não faz ver, não imita, a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior de relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real) ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada⁸⁶

Para Barthes, o “espetáculo narrativo” acontece pela linguagem e não pela representação mimética. Essa “aventura da linguagem” permite que a literatura abarque diversos mundos. Isso não impede que o discurso literário tenha uma ancoragem em acontecimentos históricos.

Qual seria, então, segundo os autores estruturalistas do primeiro momento, o modelo lógico e coerente de análise de textos literários, em especial de textos ficcionais?

Retomamos novamente o próprio Barthes, cujo discurso fundador de uma teoria semiótica do discurso nos fornece elementos para uma análise da estrutura imanente do texto. Essa estrutura imanente é o lugar onde se engendram significações, o que gera a necessidade de uma semiótica que dê conta dos diversos mecanismos de produção desses diversos sentidos. Na tentativa de construir esse método, Barthes, como ficou dito, se opõe ao método indutivo, modelo utilizado nas ciências experimentais, mas que se revela ineficaz na análise literária. O método dedutivo, escolhido pelos lingüistas para descrever milhares de línguas, seria o mais apropriado, também, para a descrição das incontáveis narrativas.

O discurso fundador barthesiano e seu método dedutivo de análise de textos estão enraizados na construção de um modelo descritivo (uma teoria) para se chegar às narrativas que, ao mesmo tempo, podem participar e se afastar da teoria. Esse método foi apresentado minuciosamente e testado em algumas narrativas. Barthes parte do princípio de que, assim como a frase, o discurso possui também uma gramática, e por

⁸⁶ BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES et. al.. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971. p.57-58.

isso, pela análise estrutural, cada nível do discurso (assim como cada nível da frase – fonético, morfológico e sintático), é passível de uma descrição:

A teoria dos níveis (tal como enunciou Benveniste) fornece dois tipos de relações: distribucionais (se as relações estão situadas em um mesmo nível), integrativas (se elas são estabelecidas de um nível ao outro). Segue-se que as relações distribucionais não bastam para dar conta da significação. Para conduzir uma análise estrutural, é necessário pois em primeiro lugar distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas instâncias numa perspectiva hierárquica (integratória).⁸⁷

Os níveis propostos por Barthes seriam três: o das funções, o das ações e o da narração. Esses níveis apresentam correspondentes em várias teorias estruturais da narrativa, tais como a de Tzevan Todorov, Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette. Ao descrever as estruturas narrativas do texto literário, Todorov apresenta um discurso sobre o método da análise estrutural semelhante ao de Barthes, qual seja, o conhecimento da estrutura abstrata que possibilita entender várias estruturas concretas, as narrativas.⁸⁸ Além disso, centra sua atenção no que Barthes chama de ações, mais especificamente na estrutura do enredo, chamada por Todorov de “intriga”.

Algirdas Julien Greimas também propõe, nos anos iniciais da elaboração de seu método semiótico de análise, o exame minucioso das ações, nas relações entre sujeitos e objetos, para posteriormente, dedicar-se ao exame das estratégias do discurso, chamado por Barthes de nível da narração. Para o referido teórico, as relações de sentido estabelecidas em um texto são percebidas pelo percurso gerativo de sentido, que é uma sucessão de três patamares, mostrando como se produz e interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo: nível fundamental (profundo), nível narrativo e nível discursivo.

No início da produção científica de Greimas, priorizava-se o nível narrativo, uma vez que o semioticista tomava emprestados conceitos de Propp, para quem a seqüência narrativa era de fundamental importância. Quando se trata de texto literário, onde importa mais o “como” se diz e menos “o que” se diz, as “escolhas no modo de narrar do autor definem a significação do texto”⁸⁹. Assim, o percurso narrativo desprezava a ação do narrador, pois ainda não se estudavam os mecanismos discursivos de estabelecimento do sentido. A Semiótica, durante muito tempo considerada

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 24

⁸⁸ TODOROV, Tzevetan. “Análise estrutural da narrativa”. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 14). p.80.

⁸⁹ BALDAN, Ude; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre memórias. In: *Itinerários: Revista de Literatura*. Araraquara: Editora UNESP, 2003. n. especial. p. 209.

esquemática, por entender o texto como uma seqüência canônica de ações com ordem sintagmática, adquire uma importância capital nos dias de hoje enquanto corrente da crítica literária, por conceber alguns aspectos não previstos na teoria de Greimas dos anos setenta: a) a “análise da complexidade do texto, isto é, das correlações entre dispositivos e dimensões provenientes de diversos níveis do percurso gerativo”⁹⁰; b) a articulação entre o plano do conteúdo (visto como única preocupação da Semiótica dos anos setenta para o estabelecimento do percurso gerativo de sentido) com o plano da expressão; c) a inserção do texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem o sentido.⁹¹

Deixemos as observações do item a) para o exame do nível discursivo, descrito neste capítulo. Algumas ponderações dos itens b) e c) fazem-se necessárias neste momento de apresentação do quadro teórico do nosso estudo. Sobre as articulações previstas atualmente pela Semiótica no que concerne ao plano do conteúdo e ao plano da expressão, José Luiz Fiorin propõe

No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz (...) A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão.⁹²

No projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, o “modo como se diz” ganha importância na configuração discursiva. Lembremos Florestan Fernandes, sobretudo quando propõe as diferentes maneiras de apropriação dos elementos folclóricos e populares na obra do escritor de *Macunaíma*. Quando trata da assimilação de técnicas e formas populares, Fernandes menciona os ritmos das danças dramáticas, dos cocos, das modas, dos lundus, das formas escritas da poética popular na composição de muitos dos poemas do *Clã do Jabuti*. Na abordagem de Lafetá, expressão e conteúdo podem ser chamados, respectivamente, estético e ideológico. Como já visto, o exame de um movimento artístico, desde que busque os pontos de atrito e tensão entre o estético e o ideológico, revela-se um importante instrumento de análise. Assim, no Modernismo brasileiro, em especial na obra de Mário de Andrade, a renovação dos meios e a ruptura

⁹⁰ Idem, ibidem, p.210.

⁹¹ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001. p.83.

⁹² FIORIN, José Luiz. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: *Itinerários: Revista de Literatura*. Araraquara: Editora UNESP, 2003. n. especial. p. 78.

com a linguagem tradicional (estético) corresponde à consciência do país, da nacionalidade e de classes sociais (ideológico).

Sobre a inserção do texto no contexto das formações ideológicas, recorreremos aos pressupostos teórico-metodológicos de Diana Luz Pessoa de Barros e Carlos Reis. Para este último, a análise literária deve conter um equilíbrio entre “o extremo imanentista que recusa quaisquer conexões entre o mundo possível da narrativa literária e o mundo real” e o extremo imediatista, que entende o texto literário como “reflexo especular do real, projecção não modelizada de eventos e figuras empiricamente existentes”⁹³. Assim, devemos recusar os postulados imanentista de que “fora do texto, não há salvação” (Greimas) e de que a arte é uma representação mimética do real (Aristóteles e Auerbach), e proceder a análise de “dentro para fora, a partir das muitas pistas espalhadas pelo texto” e “de fora para dentro, por meio das relações contextuais-intertextuais do texto em exame”⁹⁴. Sobre essa segunda perspectiva, Diana Barros esclarece:

Pode-se caminhar nessa direção e executar a análise contextual, desde que o contexto seja entendido e examinado como uma organização de textos que dialogam com o texto em questão. Assim concebido, o contexto não se confunde com o “mundo das coisas”, mas se explica como um texto maior, no interior de que cada texto se integra e cobra sentido.⁹⁵

Além da abertura da Semiótica para o exame das relações contextuais, houve nos anos noventa o redimensionamento das categorias do nível fundamental. Destaca-se, nessa nova perspectiva, Luiz Tatit. Em seu estudo sobre a canção “Paciência”, de Lenine, o autor estabelece novas categorias de sentido a partir dos estudos da chamada “Semiótica Tensiva” e propõe uma articulação dos conceitos de tensão e relaxamento, fundamentais para entendermos as relações de alteridade entre as personagens dos contos em análise. As categorias de “intensidade” e “extensidade” são analisadas pela semiótica tensiva, em modelo proposto por Fontanille e Zilberberg, e adaptado por Luiz Tatit.

Para Tatit, “a semiótica de hoje considera que qualquer evento na cadeia discursiva pode ser focado como um ponto tensivo em que colidem forças antagônicas representadas pelas categorias (ou valências) intensidade /vs/

⁹³ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999. p.373.

⁹⁴ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001. p.83.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p.83.

extensidade”⁹⁶. Para o semiótico, as paixões humanas podem ser apresentadas nos textos ora inclinando-se para a intensividade ora para a extensividade. Conforme Tatit, na articulação entre a temporalização do texto e seus aspectos tensivos, podemos afirmar que enquanto a intensidade pressupõe apressamento do tempo ou antecipação de algo, a extensividade propõe o adiamento do tempo ou o retardar de algo⁹⁷

Consideramos o conto “O peru de Natal” uma narrativa paradigmática das relações de liberdade e opressão presentes nos *Contos novos* e em muitos outros textos de Mário de Andrade. Esse conto centra-se nas transformações que o narrador-protagonista realiza em seu opressivo ambiente familiar, marcado pelo luto e pela memória de um pai que era “o puro sangue dos desmancha prazeres” (p.95). A sua “esplêndida conquista contra o ambiente familiar” (p.96) se dá quando, numa de suas chamadas “loucuras”, pede que sua família prepare um peru de Natal.

Pelo viés memorialístico, o narrador descreve como eram os Natais em família quando seu pai era vivo: “uma imundície de parentes já preparados pela tradição, invadiam a casa por causa do peru, das empadinhas e dos doces. Minhas três mães, três dias antes já não sabiam da vida senão trabalhar...” (p.97). Ao romper essa tradição familiar, o narrador realiza um verdadeiro ritual de libertação das amarras sociais e patriarcais, tão arraigadas na sua mãe, na sua tia e na sua irmã, que ele chama de “minhas três mães”.

No entanto, a memória e a saudade daquele modelo opressor, representado pelo pai, desperta uma certa culpa nessas três mães, pelo fato de se permitirem terem prazer com aquela comida de Natal. Como forma de afastar a “imagem cinzenta” do pai da memória de sua família, Juca se utiliza uma estratégia argumentativa para afastar essa imagem: “Mas papai (...) papai lá no céu há de estar contente (...) contente de ver nós todos reunidos em família” (p.101). Temos aí nova transformação: a imagem saudosa do pai vai desaparecendo cada vez mais e o peru passa a operar a “felicidade gustativa” na família, que se liberta do modelo opressor e patriarcal: “O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso” (p.102).

No modelo greimasiano em vigor na década de 70, o nível mais profundo de articulação do sentido do texto é chamado de nível fundamental. Nesse nível, há categorias semânticas que estão na base da construção de um texto. Uma categoria semântica estará numa relação de oposição a uma outra se houver entre elas um traço

⁹⁶ TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.121.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, pp.119.27.

sêmico comum. Assim, /individual/ opõe-se a /social/ por apresentar o traço sêmico da /visão de mundo/. Essa oposição fundamental ou categoria de base de todo texto pode ser representada pelo quadrado semiótico. Em “O peru de Natal”, o quadrado semiótico se forma com base na oposição entre /liberdade/ versus /opressão/.

Cada um dos elementos da categoria de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ vs. /disforia/. "Eufórica é a relação de conformidade do ser vivo como o meio ambiente, e disfórica, sua não-conformidade"⁹⁸. No conto em análise, a /liberdade/ é vista como eufórico, com valor positivo, enquanto a /opressão/ como disfórico, com valor negativo. "Euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto."⁹⁹ Os termos da categoria semântica são axiológicos e virtuais por ainda não se relacionarem com o sujeito. "A atualização só ocorre na instância superior da semântica narrativa, quando tais valores são assumidos por um sujeito".¹⁰⁰

Em ensaio sobre a sintaxe fundamental intitulado “O jogo das restrições semióticas”, Greimas estuda as relações sexuais dos seres humanos do ponto de vista semiótico e elenca três modelos, a saber: o modelo social, o modelo econômico e o modelo individual¹⁰¹. Como o significado se dá pela diferença, se temos no quadrado semiótico o prescrito (dever-fazer), temos como termo contrário o interdito (dever não-fazer). O contraditório (negação de um termo) do prescrito é o não-prescrito (não dever-fazer), e o do interdito é o não-interdito (não-dever-não-fazer). Vale salientar que Greimas tomou como parâmetro de análise a sociedade tradicional francesa, de forma que encontramos os quatro elementos do quadrado desenhados da seguinte maneira: a) o prescrito refere-se às relações matrimoniais, b) o interdito, às relações homossexuais e ao incesto; c) o não-prescrito, ao adultério feminino; d) o não-interdito, ao adultério masculino.

Os termos da categoria semântica, que resultam na oposição fundamental do texto, ganham novas contribuições nos estudos da semiótica tensiva. Diferente da semiótica tradicional, a semiótica tensiva propõe a colisão de forças antagônicas representadas pelas categorias de /intensidade/ versus /extensidade/. Dessa forma, as

⁹⁸ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual Editora, 1988.p.24.

⁹⁹ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.p.20.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p.24.

¹⁰¹ GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. O jogo das restrições semióticas. *In: GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.p.126-43.

oposições não são categóricas, mas sim gradativas, isto é, há maior intensidade e menor extensidade, e vice-versa. Segundo Tatit

Ambas podem ser acentuadas com maior ou menor grau de tonicidade, de modo que as paixões humanas expressas nos textos inclinam-se ora para os aspectos sensíveis, ora para os aspectos inteligíveis; ora para as emoções que mobilizam o sujeito com *intensidade*, ora para as modalizações que instituem o sujeito narrativo (do *ser* ou do *fazer*) no eixo da *extensidade*.¹⁰²

Antes de descrevermos o nível narrativo do texto, convém definirmos narratividade como transformação. É o que ocorre com muitas personagens de *Os contos de Belazarte*, por exemplo. Podemos citar Rosa que, após o contato com o besouro, perde a sua inocência infantil e constrói, abruptamente, sua identidade de mulher. Em *Balança, Trombeta e Battleship*, após o contato com o banho, as personagens passam do estado do não-saber para o saber, construindo uma identidade. Em “O peru de Natal”, como já vimos, a transformação se refere ao peru, que representa a passagem das coerções do modelo patriarcal para os desejos do modelo individual.

Durante a transformação, podem ocorrer perdas e aquisições de objetos. Assim, podemos determinar dois tipos de enunciados elementares: os enunciados de estado que estabelecem uma relação de junção (conjunção e disjunção) entre um sujeito e um objeto, e os enunciados de fazer, aqueles que mostram as transformações, as passagens de um estado a outro. Assim, quando no conto “O besouro e a Rosa”, ocorre a transformação da personagem feminina, há uma relação de disjunção entre o sujeito e o objeto “infância” e a conjunção com a “vida adulta”. No caso de *Balança, Trombeta e Battleship*, a cena do banho representa uma transformação, um estado inicial no qual as personagens passam de um estado de não-saber para um estado do saber, ocorrendo uma conjunção com esse saber, na constituição de suas identidades. Em “O peru de Natal”, Juca é o sujeito de fazer que opera a disjunção da família com as restrições do modelo patriarcal e a conjunção da mesma com as realizações pessoais.

No entanto, os textos não costumam ser narrativas mínimas, e sim complexas, em que os vários enunciados de estado e de fazer estão hierarquizados. Uma narrativa complexa estrutura-se em programas narrativos e apresenta uma seqüência lógica canônica que compreende quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

¹⁰² TATIT, Luiz. Op.cit. p.121.

No percurso do destinador-manipulador, responsável pela fase de manipulação, um sujeito (destinador-manipulador) leva outro a crer em seu ponto de vista e executar a ação principal. Pode ser de quatro tipos: 1) tentação, quando o manipulador oferece um objeto de valor positivo ao manipulado; 2) intimidação, quando o ameaça; 3) sedução, quando faz um juízo de valor positivo sobre a competência do manipulado; 4) provocação, quando exprime um juízo de valor negativo a respeito da competência do manipulado.

No discurso de Juca para convencer a família a se libertar das amarras patriarcais e se regozijar com o prazer proporcionado pela ceia de Natal, há uma manipulação por sedução. Ao fazer um juízo de valor positivo em relação ao pai morto, afirmando que este haveria de estar feliz em vê-los reunidos em família, Juca consegue afastar a imagem pesada do pai. Ao tomar “aparentemente o partido do pai” (p.93), Juca estabelece juízos centrados nos valores axiológicos do próprio pai: “Mas papai, que queria tão bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente (...) contente de ver nós todos reunidos em família” (p.101).

Ora, ressaltar as qualidades do pai, chegando até a exaltá-las e enfatizar a reunião de família, foi uma estratégia bem articulada para que a família se sentisse autorizada a obter o máximo de prazer na ceia de Natal. Se o pai autoriza e quer ver “todos reunidos em família”, por que não acatar essa ordem e aproveitar o momento da ceia para ficarem “alagados de felicidade”?

No percurso do sujeito, responsável pela fase da competência, o sujeito que vai operar a transformação (ou sujeito do fazer), precisa adquirir objetos-modais fornecidos muitas vezes por outro sujeito. São os seguintes objetos-modais: um querer, um dever, um saber e um poder para realizar a ação principal. Em “O peru de Natal”, é o querer que se sobrepõe ao dever, é o desejo de libertação que faz Juca realizar a performance (libertar a família das amarras patriarcais).

Após a performance, ainda parte do percurso narrativo do sujeito, ocorre o percurso narrativo do destinador-julgador que responde pela sanção do sujeito. Tal sanção pode ser caracterizada por apresentar a constatação de que a performance se realizou e mostrar o reconhecimento feito pelo destinador-julgador do sujeito que operou a transformação, recompensando-o pela sua ação ou punindo-o. Afastar a imagem do pai e obter prazer sem culpa na ceia familiar são ações que propiciam a “felicidade maiúscula, um amor de todos, um esquecimento de outros parentescos, distraídos do grande amor familiar” (p.102).

A operação cognitiva de reconhecimento do sujeito "consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito".¹⁰³ Os estados são definidos como verdadeiros (que parecem e são), falsos (que não parecem e não são), secretos (que não parecem, mas são) e mentirosos (que parecem, mas não são) e o destinador pode acreditar neles ou deles duvidar. Se o destinador reconhecer o sujeito, pode vir a recompensá-lo, caso o desmascare, pode vir a puni-lo. Reconhecimento e desmascaramento são formas de sanção cognitiva, enquanto recompensa e punição são formas de sanção pragmática.

Convém salientarmos que "essas fases não se encadeiam numa sucessão temporal, mas em virtude de pressuposições lógicas".¹⁰⁴ Ocorre, muitas vezes, de algumas fases ficarem ocultas. Neste caso, devem ser recuperadas a partir das relações de pressuposição. Convém salientarmos também que as narrativas realizadas podem conter um conjunto de seqüências canônicas, que não aparecem necessariamente na ordem proposta por Greimas.

A semântica narrativa ocupa-se dos valores inscritos nos objetos. Numa narrativa, encontramos dois tipos de objeto: os modais e os de valor. Os modais, que são o querer, o dever, o saber e o poder fazer, são elementos necessários para a realização da performance. Já os de valor, são objetos com que se entra em conjunção ou disjunção na performance. Um mesmo objeto concreto pode se caracterizar para um determinado sujeito como um objeto modal e para um outro sujeito como um objeto-valor. Um mesmo objeto concreto pode recobrir diferentes objetos-valor. No conto em análise, o objeto "peru" pode ser apenas um alimento de Natal, como ganha dimensões ritualísticas de transformação de todo um sistema familiar ordenado pela autoridade paterna.

A semântica narrativa ocupa-se também das paixões do sujeito. "As paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de *arranjos sintagmáticos de modalidades* ou *configurações passionais*."¹⁰⁵ Numa narrativa, o sujeito segue um percurso, ocupa diferentes posições passionais, passando de estados de tensão ou disforia para estados de relaxamento ou euforia, e vice-versa. As paixões podem ser simples ou complexas, de acordo com a presença de

¹⁰³ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001. p.33.

¹⁰⁴ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.p.24.

¹⁰⁵ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001. p.47.

um ou de vários elementos modais. Se houver apenas o querer, ou seja, o sujeito deseja ou não uma mudança de estado, haverá uma paixão simples. Se houver um encadeamento de situações ou de modalidades (querer, dever, saber e poder), haverá uma paixão complexa.

No nível narrativo, encontram-se estruturas abstratas como um sujeito que entra em conjunção ou disjunção com um objeto. Já no nível discursivo, essas mesmas estruturas são revestidas de termos que lhe dão concretude. Assim, os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso, por meio de "escolhas" de pessoa, tempo, espaço e figuras feitas por esse sujeito que "conta" a narrativa. "O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa "enriquecida" por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso".¹⁰⁶

Os efeitos de sentido do discurso podem ser obtidos por meio da coerência semântica do mesmo, ou seja, o sujeito da enunciação dissemina temas no ato discursivo que, nada mais são do que os valores assumidos pelo sujeito da narrativa. Barros ressalta que a recorrência de um tema no discurso depende da conversão dos sujeitos da narrativa em atores, com papéis temáticos, e da determinação das coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos¹⁰⁷. Para a Semiótica, ator seria a junção entre um papel actancial (da Sintaxe Narrativa) e uma projeção de um "eu" ou "ele" no discurso (Sintaxe Discursiva), aliado a um papel temático (Semântica Discursiva).

Os percursos temáticos podem ser recobertos por termos concretos, chamados figuras, que se organizam em percursos figurativos. Assim, o sujeito da enunciação do conto "Frederico Paciência" recobre o tema da impureza com o termo "lodo", e o da pureza com o termo "florada", como veremos mais adiante. Vale a pena enfatizar que uma figura isolada não tem significado em si mesma. É o seu encadeamento com outras figuras presentes no texto que definirá com que tema ela está associada num determinado contexto.

Em "O peru de Natal", o tema da opressão é recoberto pelo percurso figurativo composto pelas seguintes figuras: "natureza cinzenta de meu pai", "o puro sangue dos desmancha-prazeres", "memória obstruente do morto", "obrigação de uma lembrança dolorosa", "luto pesado", "ambiente familiar", "vasta parentagem", "ceia reles", "ceia

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*, p.53.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p.70.

tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo”, “castanhas e monotonias”, “imundície de parentes”, “preparadas pela tradição”, “peru resto de festa”, “leis de economia”, “pobreza sem razão”, “quotidianidade”, “imagem indesejável de meu pai morto”, “figura cinzenta”, “papai sentado ali gigantesco”, “incompleto”, “uma censura”, “uma chaga”, “uma incapacidade”.

Já o tema da liberdade, que começa a aparecer nos momentos de ruptura com os valores patriarcais, é representado pelo seguinte percurso figurativo: “tentação do Dianho”, “receita tão gostosa”, “loucura” (figura reiterada várias vezes ao longo do conto), “desejos enormes”, “Missa do Galo bem mal rezada”, nosso mais maravilhoso Natal”, “paixão de mãe”, “paixão de filhos”, “Jesus”, milagre digno de um Deus”, “fatias amplas”, “pedaço admirável da ‘casca’ cheio de gordura”, “vastas fatias brancas”, “manjar digno de Jesusinho nascido”, “completamente vitorioso”, “felicidade gustativa”, “grande amor familiar”, “amor novo”, “mais completo”.

Nos percursos figurativos acima estabelecidos, notamos a grande recorrência, no percurso da opressão, de termos marcados por prefixos negativos (“indesejável”, “incompleto”, “incapacidade”, em oposição aos termos ausentes desses prefixos e com adjetivos e advérbios de intensidade (“desejos enormes”, “mais completo”, “completamente vitorioso”). Além disso, muitas das figuras pertencentes ao percurso da opressão referem-se ao pai, marcado pelas “leis de economia”, “pobreza sem razão”, “quotidianidade”, “obrigação”, expressões marcadas pelo traço da ausência (ausência de liberdade, de fartura, de grandes paixões). Por outro lado, no percurso da liberdade, encontramos palavras que remetem à fartura: “desejos enormes”, “cheio de gordura”, “vastas fatias”, “manjar”, grande amor”.

O estabelecimento de percursos figurativos torna-se extremamente importante na análise textual, uma vez que a reiteração de temas e a recorrência de figuras no discurso, chamada isotopia, assegura as possíveis leituras de um texto. Embora o texto literário seja plurissignificativo, as possibilidades de leitura não são infinitas, elas são determinadas pelo exame dos traços semânticos, abstratos e figurativos que se repetem no discurso. Assim, entendemos as figuras relacionadas ao peru como pertencentes ao percurso da liberdade, pois é por meio desse alimento que a personagem Juca consegue romper com os valores patriarcais preestabelecidos e estabelecer a plenitude do amor familiar.

No nível discursivo de “O peru de Natal”, Juca apresenta dois papéis temáticos: o de ser a personagem que opera as transformações na rígida estrutura familiar, e o de

ser o narrador que conta a história de sua família. No entender de Salvatore D'Onófrío, ao descrever os diferentes procedimentos de focalização narrativa propostos por Norman Friedman, nas narrativas em que ocorre o modo “eu-protagonista”, um determinado ator ocupa esses dois papéis temáticos, por fidelidade ao foco narrativo¹⁰⁸. O narrador Juca, no plano da enunciação, já sabe de antemão como termina essa sua “loucura” ao operar mudanças na estrutura familiar, no entanto, narra os fatos sob a perspectiva da personagem Juca, de dezenove anos, que vai conhecendo as ações na medida em que elas acontecem no plano do enunciado.

O estudo do narrador, chamado pela Semiótica de enunciador¹⁰⁹, requer a descrição da teoria do foco narrativo, proposta por Norman Friedman. Em seu ensaio “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”¹¹⁰, Friedman descreve os procedimentos da ficção no tocante ao ponto de vista em que uma determinada história é narrada. Para o teórico, existem seis tipos de ponto de vista, que caminham de um nível de um saber absoluto para um saber cada vez mais relativo, para um desaparecimento do narrador. São esses tipos de focalização¹¹¹ descritos por Friedman: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera.

Sobre o enunciador, podemos dizer que este, além de enunciar por meio de várias focalizações, parte de um aqui e de um agora, definido por ser a enunciação ou o momento da produção do discurso, em que as motivações e conjunturas sócio-históricas podem figurar. É a partir desse marco instaurado na enunciação que podemos estabelecer as relações temporais, ora próximas ora distantes do momento de produção do discurso.

Em algumas narrativas, as relações enunciação e enunciado acabam não tendo limites tão precisos. Daí decorre a técnica do fluxo de consciência, uma das

¹⁰⁸ D'ONÓFRIO, Salvatore. Op. cit. p.53-4

¹⁰⁹ O enunciador ou a instância responsável pela enunciação será chamado nesse trabalho ora seguindo a terminologia da Semiótica ora com o uso corrente de narrador e eu-lírico, termos presentes nos manuais de Teoria Literária.

¹¹⁰ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *In: Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

¹¹¹ O *Dicionário de Semiótica* registra duas acepções para o termo focalização. A primeira refere-se a “um procedimento de debregagem actancial” e pode se apresentar de várias maneiras, tal como propõe Gerard Genette, citado por Greimas & Courtés nesse verbete, e Norman Friedman, trazido por nós para a discussão nesse capítulo. A segunda acepção do termo considera “não mais o sujeito focalizador, mas o objeto focalizado”, mediante o uso de um “procedimento que consiste em Inscrever (ou delimitar), por aproximações concêntricas sucessivas, um ator ou uma seqüência narrativa, em coordenadas espaço-temporais cada vez mais precisas”. *In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph*. Op. cit. p.214.

características principais de romances modernos, analisados por Anatol Rosenfeld. Para o teórico, diferente dos *flash-backs*, em que o passado é dado como passado, no fluxo de consciência, as associações da personagem misturam e confundem “fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo com força e realidade maiores do que as percepções ‘reais’”¹¹². Rosenfeld ressalta, nessa mistura de associação livre, a simultaneidade das experiências da personagem. Para ele, “A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.”¹¹³ O autor ainda destaca a radicalização do fluxo de consciência que leva ao monólogo interior.

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance¹¹⁴

Rosenfeld segue sua reflexão sobre monólogo interior, salientando que o desaparecimento do narrador, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, leva a conseqüências tais como: o desaparecimento da ordem lógica da oração e o esgarçamento das categorias de tempo, de espaço e de causalidade (lei de causa e efeito).

Para o estudo da produção ficcional de Mário de Andrade, mundo o qual nos propusemos apreender em suas múltiplas perspectivas, as reflexões de Friedman, Rosenfeld e, principalmente, as de Greimas, interessarão sobremaneira, uma vez que estas dão a dimensão, respectivamente, dos modos de narrar e da estruturação do texto ficcional do século XX.

Após descrever os processos de focalização narrativa, Friedman, nas considerações finais de seu texto se questiona: “Mas talvez toda a questão possa ser reformulada em termos de meios e fins: o romancista utilizou as técnicas disponíveis de maneira a produzir o efeito pretendido? ou ele deixou as oportunidades escaparem e surgirem obstáculos entre o leitor e a ilusão desejada?”¹¹⁵. Logo em seguida, conjectura: “A pressuposição básica, então, daqueles seriamente interessados pela técnica, como o

¹¹² ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.83.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p.83.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p.84.

¹¹⁵ FRIEDMAN, Norman. *Op.cit.* p.180.

próprio James apontou tempos atrás, é que a finalidade primordial da ficção é produzir a mais total ilusão possível pela estória.” E conclui, com sábia comparação: “Assim, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema”¹¹⁶. Comparação argumentada na seguinte lógica: “A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente.”¹¹⁷

Se uma determinada história requer um tipo de focalização narrativa para a obtenção de efeitos de sentido, no universo ficcional de Mário de Andrade, marcado pela pluralidade, perceberemos vários modos de narrar. Dentro da nossa proposta de análise, que é a de verificar os desdobramentos dos narradores como forma de auto-conhecimento e como esses seres se duplicam, na relação com o Outro (eles mesmos em outro tempo e outro espaço, ou outras personagens ou ainda outros sistemas sociais), concentrar nosso estudo na categoria do narrador torna-se um ponto de entrada para a ficção de Mário de Andrade. Como veremos nas análises dos contos, os narradores se duplicam em outros tempos e outros espaços ou travam relações de alteridade com outras personagens, o que leva a uma identificação com eles. É por meio da focalização narrativa que perceberemos com que personagem os narradores de terceira pessoa se identificam e como os de primeira se desdobram no tempo e no espaço anteriores à enunciação.

As relações entre enunciação e enunciado são analisadas pela Sintaxe Discursiva. De acordo com a Semiótica Greimasiana, a enunciação pode ser definida como o ato de produção do discurso, uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação), ou ainda uma instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas, que deixa marcas espalhadas no discurso que constrói. Cabe, então, à sintaxe discursiva, analisar essas marcas da enunciação deixadas no enunciado, bem como as relações entre o enunciador e o enunciatário do discurso produzido.

Como a enunciação se define a partir do eu-aqui-agora, ela instaura o discurso, projetando fora de si os atores do discurso e as coordenadas espaço-temporais, resultando em uma operação chamada de debreagem. Dessa forma, ao construir o discurso, a enunciação faz projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço, resultando, respectivamente, nos estudos da actoralização, temporalização e

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p.180.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 180.

especialização dentre de um texto, relacionadas à proximidade e ao distanciamento dessas categorias relacionadas à enunciação. "Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos"¹¹⁸

Encontramos três tipos de projeção da enunciação ou debreagem¹¹⁹, segundo os efeitos de sentido gerados. Quando se quer gerar um efeito de sentido de proximidade da enunciação ou de subjetividade, revelando um eu no interior do discurso, ocorre uma debreagem enunciativa (projeção do eu-aqui-agora). Se quisermos gerar um efeito de sentido de distanciamento da enunciação ou de objetividade, revelando um eu ausente no discurso, ocorre uma debreagem enunciva (projeção do ele-então-lá). Outro tipo de debreagem comum na construção de diálogos e no estabelecimento de interlocutores são as debreagens internas ou de segundo grau, que ocorrem quando o enunciador dá a palavra a uma das pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado, ou a ele mesmo (debreagem enunciativa interna) ou a outra pessoa (debreagem enunciva interna). Tal debreagem cria a ilusão de realidade ou referente, ou seja, tem-se a impressão de que os fatos contados realmente aconteceram.

Quando falávamos de estruturas duplicadas, estabelecemos os desdobramentos actanciais (desdobramento de personalidade), temporais (fuga da realidade e busca de um passado de plenitude) e espaciais (fuga do mundo sensível e busca de outros mundos possíveis, tanto o mundo inteligível como os ilusórios, propiciados por mecanismos de cegueira voluntária, relacionados com álcool e drogas). Em "O peru de Natal", como em "Túmulo, túmulo, túmulo", "Frederico Paciência" e "Tempo da camisolinha", o eu que narra não se identifica totalmente com o eu narrado. Estando no tempo da enunciação, o narrador Juca sabe que "O nosso primeiro Natal de Família, depois da morte de meu pai acontecida cinco meses antes, foi de conseqüências decisivas para a felicidade familiar" (p.95). E como enunciador, pode projetar no enunciado eventos ocorridos em momentos próximos à enunciação ou distantes dela.

Como o conto não nos permite precisar exatamente o tempo da enunciação, podemos supor que esse Natal sem a presença física do pai estaria próximo à

¹¹⁸ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001.p.54.

¹¹⁹ O *Dicionário de Semiótica* registra o conceito de debreagem como "a operação pela qual a instância da enunciação (...) projeta fora de si, no ato da linguagem e com vistas à manifestação certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso". Ao se conceber a enunciação como um "eu-aqui-agora", a debreagem permite, ao mesmo tempo, estabelecer o enunciado e articular, ao mesmo tempo, de forma implícita, a própria Instância da enunciação. In: GREIMAS, Algirdas Julien. Op cit. p.111.

enunciação, ainda mais se compararmos com os demais Natais descritos pelo narrador, que estariam mais distantes dessa enunciação. Assim, teríamos um tempo duplicado: Natais marcados pelas rígidas leis de economia paterna e o Natal de fartura. Pelo viés memorialístico, o narrador interpreta as atitudes de seu pai como privações do amor familiar, reacendido pela ritualística do peru. Por meio de debreagem temporal enuncia, o narrador descreve as ceias de Natal quando seu pai era vivo: “Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo” (p.96). É pelo passado que o enunciador constrói o momento próximo da enunciação: “Foi lembrando isso que arrebentei com uma das minhas “loucuras”:" (p.97)

Barros afirma ainda que, para uma análise discursiva das projeções da enunciação no enunciado, é necessário que o analista de texto estabeleça as relações entre os procedimentos discursivos e os efeitos de sentido gerados com a sua utilização, tal como faz Norman Friedman quando estabelece os modos de narrar e os efeitos de sentido gerados pelos tipos de focalização narrativa. Esse exame dessas relações entre efeitos e procedimentos dá um passo em direção ao contexto sócio-histórico e à formação ideológica em que o texto se insere, pois a enunciação se define como o ato, o momento da produção do discurso.

3. A JUNGLA DE MÁRIO DE ANDRADE: ESTUDO SISTEMÁTICO DE ALGUNS CONTOS

3.1. Entre inércia e apatia: Nízia Figueira, sua criada

Um vapor de incenso subiu até o quarto de Felicité, que abriu as narinas cheia de uma sensualidade mística (...) Os movimentos do seu coração tornaram-se mais e mais lentos, mais vagos, mais dóceis, como uma fonte que seca, como um eco que desaparece; e, quando exalou o último suspiro, Felicité acreditou ver nos céus entreabertos um gigantesco papagaio planando sobre sua cabeça (Gustave Flaubert, “Um coração simples”)

Conforme descrito anteriormente, em cada conto de Mário de Andrade, as identidades se apresentam de diferentes maneiras e se configuram no processo do autoconhecimento, em que o sujeito produtor do discurso (ora identificado ao narrador ora a um personagem) passa de um estado de não-saber para um estado do saber, isto é, atinge o conhecimento de algo que lhe trará algum aprendizado. O percurso narrativo-discursivo de narradores e personagens relaciona-se à passagem do não-saber para o saber, decorrente das relações de alteridade, leva-nos a estabelecer uma ordem para os contos pertencentes ao “corpus” deste estudo. Dessa forma, a ordem dos contos respeita critérios de intensificação das condições de infelicidade, dadas quando o sujeito percebe o mundo, e de desintensificação dessas nuances, quando o sujeito atinge novamente o estado de purificação e passa à vida contemplativa.

Uma vez esclarecida novamente tal proposta analítica, situamos o conto “Nízia Figueira, sua criada” como o primeiro texto da ficção breve de Mário de Andrade a ser analisado no presente trabalho. Isso se explica pela “inocência primeira, anterior a todo conhecimento” de que nos fala Alfredo Bosi em estudo sobre o conto e intitulada “Intimidade e assimetria”¹. Nesse ensaio, o autor utiliza um viés sociológico para analisar as personagens Nízia e Rufina do conto de Mário de Andrade, afirmando que “o que a classe e a cor separam, o sentimento pode juntar”. Embora rejeite as propostas estruturalistas (uma das matrizes teóricas do nosso trabalho), o estudo de Bosi, ainda que se trate de uma curta resenha crítica publicada em jornal, apresenta grandes contribuições para nosso estudo, por se tratar de uma visada crítica a vários aspectos da

¹ BOSI, Alfredo. “Intimidade e assimetria”. *Jornal do Brasil*, 29 de junho de 1996.

relação entre Nízia e Rufina. Além disso, há nesse estudo uma afirmação que corrobora com nossa proposta de trabalho de unificação temática nos contos de Mário de Andrade: “Os contos de Belazarte são histórias do encontro de experiência e infelicidade. Mário não abandonará jamais esse tema, e mais do que tema, núcleo existencial e fonte de todo o seu *pathos*”²

Ora, se uma determinada personagem adquire experiência e esta mesma experiência lhe traz conflitos, causando infelicidade, como poderíamos definir a felicidade dentro do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade? Vejamos então as fórmulas dos finais d’*Os contos de Belazarte*. Em “O besouro e a Rosa”, encontramos: “Rosa foi muito infeliz”; em “Jaburu malandro”, o narrador afirma “Só sei que Carmela foi muito infeliz”; em “Caim, Caim e o resto”, o final assim se apresenta: “Teresinha era muito infeliz”. Nos demais contos dessa antologia, não há a formulação “Fulano foi/era muito infeliz”, mas encontramos traços da infelicidade. Exceção feita a “Menina do olho no fundo”, em que Dolores se cura da paixão que sentira pelo músico Gomes, as demais personagens se deparam com uma determinada realidade que as oprime. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, o próprio título do conto aponta para as três mortes que ocorrem no decorrer da história: morte do filho de Ellis, morte de Dora, mulher de Ellis, morte do próprio Ellis, criado de Belazarte. Em “Piá não sofre? Sofre.”, o menino Paulino, que dá título ao conto, após várias humilhações sofridas tanto na casa da mãe como na casa da avó paterna, é descrito por Belazarte, num tom de compadecimento, em situação de solidão, miséria e abandono.

No entanto, o fecho do conto “Nízia Figueira, sua criada” parece causar algum estranhamento. Bosi assim aconselha: “Que o leitor não se apresse em desfazer a ambigüidade desse final. Ela é necessária. Pois nem a piedade anula a ironia, nem a ironia a piedade”³. E encerra seu estudo dessa forma, levando-nos a outra indagação: qual seria a relação entre a piedade e a ironia nesse conto?

Como vimos, o narrador Belazarte revela várias nuances de comportamento ao descrever as personagens “sem letras nem cidade”. Ora é irônico, ora é piedoso. Em alguns contos, ele é tanto uma coisa como outra. Belazarte, narrador, já apresenta uma estrutura duplicada de tendências. Tanto em “Piá não sofre? Sofre.” como em “Nízia Figueira, sua criada”, o discurso de Belazarte, reproduzido pelo narrador inominado, é

² Idem, *ibidem*.

³ Idem, *ibidem*.

uma confluência de ironia com piedade, esta última muito presente em “Túmulo, túmulo, túmulo”, em que Belazarte é personagem principal.

Pelas datas dos contos, podemos arriscar algumas hipóteses interpretativas. Em “O besouro e a Rosa”, escrito em 1923, em “Jaburu malandro” e “Caim, Caim e o resto”, ambos de 1924, há o predomínio de um discurso irônico em relação às personagens dos contos, juntamente com o fecho “Fulano foi muito infeliz”. Em “Menina do olho no fundo”, escrito em 1925, não há final infeliz, mas há uma possível cura para a paixão que cegava Dolores. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, de 1926, devido à debreagem enunciativa, o discurso centra-se no sujeito da enunciação e conta a história do narrador Belazarte e de seus sentimentos em relação ao criado Ellis. Isso faz com que o discurso irônico ceda lugar a um discurso de compadecimento em relação à família de Ellis. Em “Piá não sofre? Sofre.”, outro conto de 1926, a piedade sobrepõe-se à ironia. Há partes irônicas quando o narrador caracteriza o ambiente familiar de Teresinha, personagem que aparecera em “Caim, Caim e o resto”. No entanto, esse “resto” que sobrara do conto dos dois irmãos, é motivo de grande compadecimento por parte do narrador. “Resto” esquecido pela mãe e pela avó, esse menino “pequeninho, redondo, encolhido, talqualmente tatuzinho de jardim” (p.89), “apartado do mundo”, liga-se a outra personagem também “esquecida da vida”: Nízia Figueira. O conto escrito em 1925 já dá dimensões do sobrepular de um discurso de piedade sobre um discurso irônico e da mescla desses dois tipos discursivos.

O conto “Nízia Figueira, sua criada”, verdadeiro *intermezzo* que separa o Belazarte irônico dos três primeiros contos do Belazarte compadecido do conto em primeira pessoa, funciona como a *grand finale* da antologia *Os contos de Belazarte* e seu fecho: “Nízia era muito feliz” nos obriga a retomar criticamente esses contos, como um processo de construção das identidades intersubjetivas, em que cada personagem entra em disjunção com o valor “pureza” e fica conjunta com o valor “impureza”. Perder a pureza seria a aquisição do valor “conhecimento”, do “saber as coisas”⁴, expressão reiterativa no universo ficcional de Mário de Andrade. Mas Nízia nem sequer passa a “saber as coisas”. Por isso seria feliz?

⁴ A palavra “saber” é utilizada com frequência por Mário de Andrade em contos como “Nízia Figueira, sua criada”, “Túmulo, túmulo, túmulo”, e “Balança, Trombeta e Battleship”, designando o processo de construção da identidade e/ou da sexualidade. Em outros contos, embora essa palavra não apareça explicitamente, percebemos o processo de passagem de um não-saber para um saber nos protagonistas dos contos. Na análise realizada nesse trabalho, utilizamos essa palavra no sentido atribuído por Mário de Andrade.

O enredo de “Nízia Figueira, sua criada” pode ser assim resumido: Nízia Figueira e sua criada Rufina moram em uma chácara que viria a ser o bairro da Lapa. Ambas levam uma vida tranqüila: Nízia trabalha em casa e Rufina vende na rua o que a patroa produz. Tudo isso sem grandes sobressaltos. Rufina engravida de um cafajeste e abandona o recém-nascido. Nízia pensa que é antraz, doença que vitimara seu pai Figueira quando se mudaram de Pinda para São Paulo. Passado esse episódio, Nízia, ao querer ser notada por algum homem, recebe a visita de seu Lemos, empregado público que a pede em casamento logo na primeira visita, o que ela aceita de imediato. Lemos começa a visitá-la e, depois de algum tempo, as visitas começam a se escassear e Nízia sente a falta do pretendente. Após o desaparecimento total das visitas de Lemos, Nízia passa a ficar embriagada, tal como Rufina fazia, para suportar as dores da vida. E o conto encerra numa cena em que ambas estão embriagadas, praticamente abraçadas, e com o final surpreendente: “Nízia era muito feliz”.

Se o final do conto perturba o leitor dos outros contos dessa coletânea, o início também apresenta outro elemento perturbador, mas que, na nossa leitura, revela ser a chave interpretativa do conto. N’*Os contos de Belazarte*, o narrador inominado introduz a narrativa com a fórmula em itálico *Belazarte me contou*. Após essa fórmula, temos o discurso de Belazarte, relatando um de seus “causos”. Em “Nízia Figueira, sua criada”, o conto inicia-se com a referida fórmula, mas o que segue é uma discussão de duas pessoas, uma das quais é o próprio Belazarte: “Pois eu acho que tem. Você já sabe que sou cristão... Essas coisas de felicidade e infelicidade não têm significado nenhum, si a gente se compara consigo mesmo.” (p.103). O narrador inominado teria reproduzido trecho de uma possível discussão de Belazarte com alguém sobre o conceito de felicidade e infelicidade? Acreditamos que sim. E justamente pelo fato de julgarmos “Nízia Figueira, sua criada” como o conto-chave para entendermos esses conceitos propostos por Mário de Andrade em vários de seus textos ficcionais e poéticos, acreditamos que a discussão entre esse “alguém inominado” e Belazarte levaria ao mote do conto: provar que felicidade e infelicidade se definem por relação.

Tal como na teoria de Saussure e na de Greimas, em que o sentido se dá por relação, Mário de Andrade parece compactuar com esse critério relacional presente nos estudos da linguagem, ao fazer o discurso de Belazarte se sobrepôr ao “alguém inominado”, que se diz cristão e que, portanto, aceitaria verdades irrefutáveis, dogmas de fé sem questioná-los. Ao dizer que não há sentido para felicidade e infelicidade se nos comparamos com nós mesmos, Belazarte aponta o movimento do uno para o duplo

ou para o múltiplo, caminho percorrido pelas demais personagens de Mário de Andrade. Temos então o que chamaremos de discurso do uno e discurso do duplo e Belazarte partilhará desse último ao dizer “Infelicidade é fenômeno de relação, só mesmo a gente olhando pro vizinho é que diz o “atendite et videte”. Num leve tom de ironia ao discurso do uno, Belazarte cita o ditado popular “Macaco, olhe seu rabo!” e o define como “o cruzamento da filosofia cristã com a precisão da felicidade neste mundo duro”.

Ora, não há “precisão de felicidade” se considerarmos que um determinado conceito se define pelo critério relacional. No entender de Freud, há, dentro da doutrina cristã, a ilusão da felicidade, que pode ser obtida pela própria religião⁵. Vimos, no capítulo sobre o duplo e a ilusão em Clément Rosset, que quando não suportamos algo do mundo real, criamos um outro mundo melhor, o seu duplo. A ilusão seria a própria estrutura do duplo.

No discurso inicial de Belazarte em “Nízia Figueira, sua criada”, a ilusão aparece no seguinte fragmento: “Inda é bom quando a gente inventa a ilusão da vaidade, e, em vez de falar que é mais desinfeliz, fala que é mais feliz ... Toquei em rabo, e estou lembrando o caso do elefante, você sabe?” (p.103). Assim, a teoria da ilusão é comprovada por meio de uma micronarrativa encaixada na macronarrativa, na história de Nízia. Trata-se da fábula do elefante que amarrou uma penuginha de beija-flor em seu rabo e julgou ser um beija-flor. Quando uma “elefanta mocetona” resolve acasalar com ele, este responde: “Dobre a língua, sabe! Elefante não senhora! sou beija-flor” (p.103). O elefante vai embora e a fábula termina com um comentário um tanto irônico de Belazarte: “Eis aí um tipo que ao menos soube criar felicidade com uma ilusão sarapintada. É ridículo, é, mas que diabo! nem toda a gente consegue a grandeza de se tomar como referência de si mesmo” (p.103). Essa “referência de si mesmo” aponta para a problemática da pretensa unidade buscada pelo sujeito, que se opõe à realidade duplicada em que este se encontra. Como vimos pelo discurso filosófico de Clément Rosset, o duplo se relaciona aos mecanismos de ilusão, em que há uma recusa do real e a busca de outra realidade: “Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*”⁶

⁵ Para Freud, a religião é entendida como um dos elementos paliativos para que o indivíduo possa suportar o real. Essa explicação pode ser encontrada em dois de seus ensaios, intitulados “O futuro de uma ilusão” e “O mal estar da civilização”. In;

⁶ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.p 11.

O elefante recusa a presença do outro para manter-se em sua aparente unidade e, para isso, cria um mecanismo de ilusão: “sou beija-flor” Se fosse elefante, seria obrigado a interagir com o outro, no caso, a “elefanta mocetona”. Como não quer admitir o real (ser elefante), esse real se mostra em outro lugar, isto é, no universo onírico do beija-flor. A tolerância com o real é suspensa, o que explicaria a resposta dada à elefanta. Não querer admitir o real faz esse elefante criar a “ilusão de vaidade” ou ainda “ilusão de felicidade”, pois não se relaciona com o outro, mas se torna “referência de si mesmo”.

Tal como o elefante, Nízia também se encontrava na situação de unidade, de ser referência de si mesma. Tanto que após a narração da fábula do elefante e o comentário irônico sobre a pretensa unidade buscada pelo elefante, o narrador afirma que o conceito de ilusão de felicidade só ocorreria com Nízia: “Quanto a que lhe suceda como com a Nízia, homem! isso estou imaginando que só com ela mesmo... Que Nízia?” (p.103). É a partir daí, como num processo de rememoração, de certezas e incertezas, que o narrador conta a esse narratário (“você sabe?”) a história de Nízia, desde sua pré-história, isto é, a história do velho Figueira, que comprara um sítio no “hoje bairro da Lapa”, mas que “nem bem mudou, deu com o rabo na cerca, por causa dum antraz que o panema dum boticário novato imaginou que era furúnculo” (p.104).

Nesse momento do enunciado, a que chamamos de pré-história por se referir mais ao velho Figueira do que à própria Nízia e por estar mais distante da enunciação do que a própria história da personagem principal do conto, encontramos marcas textuais que apontam para o contexto histórico-social da narrativa. Esse tempo mais distante da enunciação é datado e situa o narratário no momento em que ocorre a venda do sítio em Pinda e a vinda de Figueira, de Nízia e de Rufina para São Paulo (“quando em 1886”), além de demonstrar a mentalidade do patriarcado presente nessa época: “em 88 Nízia com dezesseis anos de mocidade, guardada com olho de Figueira pai sempre em casa, foi com o velho e a criada preta que tinham, morar na chacinha recém comprada” (p.104). O narrador se refere a Rufina como “criada preta”, pois, como é sabido, 1888 é ano da abolição da escravatura no Brasil. No entanto, não se sabe se era escrava em 1886. É sabido que Rufina segue com a família Figueira na condição de criada e sua relação com Nízia, como aponta Alfredo Bosi, é marcada por uma intimidade assimétrica. Dito de outra forma, embora Nízia seja a patroa, trata Rufina de “prima” e se aproxima dela nos momentos em que ambas buscam esquecer as suas dores. No ensaio de Bosi, o autor assim se posiciona sobre essa “intimidade assimétrica”:

Nízia é patroa, Rufina é sua agregada. Nízia é branca, Rufina é negra. Nízia chama Rufina de você, mas Rufina sempre lhe dirá vossuncê ou mecê. Nízia é adolescente, Rufina tinha vinte “e muitos”, (...) Mas o que a classe e a cor separam, o sentimento pode juntar. O corpo reclama um regime de suplência que o desempenho dos papéis sociais tende a proibir e recalcar (...) E aí temos corpo e sociedade ora unidos, ora apartados, no balé brasileiro da intimidade assimétrica.⁷

Esse conceito de Alfredo Bosi de “intimidade assimétrica” também é referido no seguinte posicionamento do autor: “A história de Nízia e Rufina lembra uma dança dramática feita de distância e proximidade”⁸. Distância e proximidade também vista na relação de Frederico e Juca, no conto “Frederico Paciência”, mas lá numa relação de amor e medo, que analisaremos mais adiante. O que nos interessa, nesse momento, é percebermos as diferenças de atitudes e experiências (ou não-experiências) de Nízia e de Rufina.

Na passagem do não-saber para o saber, que estamos analisando no presente trabalho, podemos dizer que Rufina passa para a modalidade do saber, enquanto Nízia permanece na apatia e na inércia. O discurso de Belazarte, ao se referir a Rufina, ganha dimensões irônicas: “Prima Rufina é que aprendeu a vida... Não contava nada, quieta, preparando a janta, cachimbo no beijo grosso. No entanto bem que aprendeu...” (p.105). Essas duas recorrências da palavra “aprendeu” antecipam a narração do envolvimento da criada com um “canhambora safado que vivia ali mesmo, nas barbas da cidade”, e que fugiu com dinheiro de Rufina e a deixou grávida. Após ter o filho e abandoná-lo recém nascido, Rufina passa a se envolver com outros homens, mas adquirira o saber necessário para evitar gravidez e perda de dinheiro: “Prima Rufina ficou doente uns dias. Depois sarou e aprendeu. Quando tinha vontade, ia nas vendas procurando homem disposto. Porém não sei como fazia, sei que nunca mais teve antraz” (p.106).

Novamente, encontramos a oposição entre saber e não-saber. O narrador, que em muitos momentos do conto apresenta determinada onisciência neutra ou até mesmo intrusa, por fazer vários comentários e dialogar com o narratário, oscila entre o saber e o não-saber, pois apresenta uma visão um pouco limitada, resgatada de sua memória, ao contar ao narratário o “causo” de Nízia. Ao dizer “não sei como fazia, sei que nunca mais teve antraz”, o narrador dispõe sua focalização em Nízia, pois esta pensara que a gravidez da criada era um antraz, a mesma doença que vitimara o velho Figueira. A

⁷ BOSI, Alfredo. Op. Cit.

⁸ Idem, ibidem.

visão de Nízia é limitada. Nízia não está conjunta com a modalidade do saber e se o narrador opta por dispor da focalização narrativa sobre a personagem que dá o título ao conto, obviamente, a visão desse narrador deverá acompanhar a visão de Nízia, daí encontrarmos em alguns fragmentos do conto o narrador oscilante entre saber e não saber de algo, como vemos nos seguintes fragmentos:

Eu sei que chegava muito pra elas viverem e até Nízia guardar um pouco pra velhice
(p.104)

A dor-de-dente passou, isso é que eu sei (p.107)

Estou pensando que foi esse Anastácio que decerto deu nome ao bairro, não?... (p.107)

Se por um lado o narrador oscila entre o saber e o não-saber, Nízia está conjunta com este último. Segundo Raquel Illescas Bueno, as personagens Rosa e Carmela, dos contos “O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro” são marcadas por expressões relativas ao isolamento e a uma vida em redoma. Em “Nízia Figueira, sua criada”, há as expressões “apartada”, “anos de mocidade guardada”, “só” e “esquecida”, categorizadas pela autora como parte do campo semântico do isolamento.

Mais que “seqüestrada”, ou “separada”, o vocábulo “esquecida” reforça a idéia de solidão extrema. Para narrar uma experiência frustrante, em que a presença de Nízia é ignorada pelos vendedores de uma loja de tecidos, o narrador emprega o sumário (ou cena sumariada), repetindo três vezes seguidas o verbo “esquecer” (...) A cena ocorrida na loja é a única, no enredo, que ilustra alguma tentativa de rompimento da imobilidade.⁹

O estudo de Raquel Bueno sobre *Os contos de Belazarte* corrobora para a nossa proposta de análise de outros contos de Mário de Andrade, na medida em que descreve minuciosamente a passagem do não-saber ao saber dessas personagens “sem letras nem cidade”. Para a referida autora,

Em “O besouro e a Rosa”, a limitação traduzia-se na imagem de uma redoma de ingenuidade que separava a protagonista da vida. Quanto a Carmela, havia sido “seqüestrada da vida” pela excessiva proteção da família. Para ambas, a aprendizagem ocorreu subitamente, não tendo dependido no caso de Rosa, de sua entrada no “chinfim civilizado da rua dos bondes”, nem, no caso de Carmela, de ter trabalhado em alguma fábrica. Obcecadas, elas próprias eliminaram de suas vidas as condições de isolamento. Quanto a Nízia Figueira, o isolamento persistiu até o final.¹⁰

⁹ BUENO, Raquel Illescas. *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1992.p.93.

¹⁰ Idem,ibidem, p.92.

A aprendizagem de que fala Raquel Bueno refere-se à passagem do não-saber ao saber, ou ainda da pureza e pretensa unidade à impureza ou duplicidade. Dito de outra forma, as personagens femininas dos contos “O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro” passam do estado em que viviam “apartadas” da sociedade para o mundo adulto. Em ambos os casos, essa passagem se deu de forma abrupta, resultando os finais infelizes das personagens. Ambas receberam sanções disfóricas, como vemos nos fechos dos seus respectivos contos, ao perderem o estado de pureza, com o qual se encontravam conjuntas, e passarem ao estado de impureza, na entrada do mundo adulto, cheio de convenções e paradigmas. Na sociedade patriarcal em que ambas estavam inseridas, romper padrões sociais levaria a uma sanção disfórica. No caso de Carmela, a descoberta do seu envolvimento com Almeidinha, o homem-cobra do circo, estando ela noiva de João, fê-la ser sancionada negativamente pelo pai e pela sociedade:

Soluçava gritando querendo sair pra rua chamando pelo Meidinha. Tiveram certeza duma calúnia exagerada, pavorosa, que só o tempo desmentiu. O velho Quaglia perdeu a cabeça duma vez, desancou a filha que não foi vida (...) Pietro andava fechando porta, fechando quanta janela encontrava, pra ninguém de fora ouvir mas boato corre ninguém sabe como, as paredes têm ouvidos... E língua muito leviana, isto é que é. Os rapazes principiaram olhando pra Carmela dum jeito especial, e ficavam se rindo uns pros outros. Até propostas lhe fizeram. E ninguém mais não quis casar com ela. E só vendo como ela procurava!... Uma verdadeira... nem sei o quê! (p.39)

Nesse fragmento do conto “Jaburu malandro”, a sanção disfórica de Carmela pode ser vista pela surra que levou do pai, pelos boatos sobre seu envolvimento com o homem-cobra do circo, pelos olhares debochados dos rapazes e pelas propostas feitas a ela. Pelo fato de seu envolvimento com o homem-cobra ter sido interpretado como uma ruptura com os valores da sociedade patriarcal, Carmela não conseguiu se casar, apesar de procurar constantemente. Assim, temos o Almeidinha como elemento desarranjador para Carmela, que sai do estado de pureza para o de impureza ao lidar com seu outro eu, o seu lado erótico e reprimido pela sociedade patriarcal. Esse eu escondido se revela, o que causa repulsa à sociedade.

Já em “Nízia Figueira, sua criada”, Nízia também procura insistentemente um homem, tal como a elefanta do início do referido conto, que “já estava carecendo de senhor pra cumprir seu destino” (p.103). Como podemos perceber, as personagens femininas belazartianas estão em estado de falta ou carência. Falta-lhes o elemento masculino, daí empreendem sua busca. Carmela recusa o seu eu manifesto, figurativizado na personagem João, socialmente aceito, e busca o seu duplo, o seu eu

imane, marcado por forte carga erótica, na figura não menos erótica do homem-cobra. Já a duplicação de Nízia se dá de outra forma: ela busca um outro desconhecido, uma possível figura masculina, cuja estrutura ainda não conhecia: “Desejos, não posso dizer que não tivesse desejos, teve. Olhava os homens passando, alguns eram bem simpáticos, havia de ser bom com eles” (p.106). A expressão “havia de ser bom com eles” indica uma hipótese, não uma certeza, indica uma possibilidade de encontro com o outro, que não é realizada na cena da loja de tecidos: “Ela ficou ali muito serena, esperando” (p.106).

O que distinguiria Nízia de Carmela, de Rosa, de Dolores e mesmo de Teresinha de “Caim, Caim e o resto”? Enquanto as demais personagens adquirem um saber para poderem realizar a performance ou ação principal na narrativa, isto é, a de seduzirem algum homem, Nízia encontra-se disjunta desse saber. Diferente das outras, que se encontravam disjuntas da modalidade do dever, já que ou comprometidas com outro homem (Teresinha e Carmela) ou impedidas por alguma situação social (Rosa e Dolores), Nízia estava conjunta com essa modalidade, pois não tinha mais o pai que a mantinha sob vigilância nem era comprometida com ninguém. Ela simplesmente não é notada, é uma “apartada da vida”, como descreve o narrador.

No entanto, Nízia, tal como sucede com Rosa e Carmela, encontra o elemento desarranjador: “Teve um momento em que a humanidade pareceu se lembrar dessa apartada, foi com seu Lemos o caso” (p.107). Personagem desfibrado, o autêntico funcionário público, seu Lemos pode ser visto como o duplo desconhecido de Nízia, a figura masculina que a completaria, na construção de uma possível identidade feminina, isto é, da passagem da infância para a adolescência, já que vivera “sequestrada” ou ainda “apartada” da vida. Esse outro que entra na história é assim descrito por Alfredo Bosi: “Nízia encorpa, vira moça, presente o outro, que afinal chega fardado de carteiro”.¹¹ O pressentir o outro se dá de forma especular, pelo efeito de espelho, pois Nízia busca sair da inércia pelo outro. Vale lembrar que ela depende do outro, depende de Rufina e agora passa a depender de Lemos para atingir seu processo de auto-conhecimento.

Elemento perturbador, seu Lemos é focalizado disforicamente no discurso do narrador e nas falas de Rufina. O narrador o caracteriza como “meio pálido”, “com bigodinho torcido e cabelo crespo repartido do lado”, “corpo baixote”, “filho bom ele

¹¹ BOSI, Alfredo. Op. Cit.

não era não”. Bosi o define como “um pobre-diabo, mísero empregadinho público do Brasil cartorial-republicano, um nada sem os favores do pistolão graúdo”.¹²

No percurso narrativo de Lemos, percebemos que ele quer se casar com Nízia para compensar a ausência da mãe, que cuidava dos afazeres domésticos enquanto ele ia trabalhar como carteiro. Devido às rápidas mudanças de cargo (carteiro, funcionário da Secretaria do Tesouro e empregado de uma loja de tecidos), as visitas de Lemos ficam cada vez mais escassas. A última troca de profissão e o “pensamento por decretos” fazem com que ele assuma outras prioridades que não a de visitar Nízia. Tais prioridades são desmascaradas pelo narrador com um discurso um tanto irônico:

O coitado não queria riqueza, queria era sossego... Arranjou ùa mulata gorda pra cozinhar, dormiu uma noite no quarto da Sebastiana e depois todas as noites a Sebastiana no quarto dele, que era mais espaçoso. Sebastiana cozinhava, porém não era cozinheira mais: dona-de-casa, sempre querendo chinela nova no pé cor-de-sapota (p.114)

Pelo pequeno relato supracitado, encontramos na figura de Lemos a tematização do funcionalismo público do final do século XIX. Sobre *Os contos de Belazarte*, Raquel Bueno afirma: “Seu Lemos é a única personagem que pode ser aproximada dos ‘pobres diabos’”.¹³ Essa afirmação é corroborada por Mário de Andrade, no artigo “A elegia de abril”, em que descreve a psicologia do fracassado na literatura brasileira a partir dos anos 30.

Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade.¹⁴

Com a morte da mãe de Lemos, o narrador opera, de forma irônica, o primeiro desmascaramento da personagem, revelando as reais intenções dele com Nízia: “quando a mãe morreu de repente, o que sentiu foi o vazio inquieto de quem nunca lidara com pensão nem lavadeira” (p.108). Esse estado de falta, representado pela palavra “vazio” faz com que ele se interesse por Nízia, como vemos pela focalização do narrador em relação aos pensamentos de Lemos.

¹² Idem, ibidem.

¹³ BUENO, Raquel. Op. cit. p.65.

¹⁴ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.p.212-3.

Quando palitou de novo a barulhada dos sapos nessa noite, seu Lemos começou a pensar que ali estava uma moça boa pra casar com ele. Não refletiu, não comparou, não julgou, não resolveu nem nada, seu Lemos pensava por decretos espaçados. Pois um decreto apareceu em letras vagarentas no bestunto dele: Ali está uma moça boa pra casar com você. Na palitação do dia seguinte, estava escrito na cabeça dele: Você vai casar com a moça do portão. (p.108)

Mais do que no discurso do narrador, é no discurso de Rufina que percebemos que Lemos representa um “desarranjo” na vida pacata de Nízia: “Tou vendo mas é que seu Lemos veio atrapaiá tudo a vida nesta casa!” (p.111). Em outro momento, Rufina, ainda que com uma visão simplória, realiza outro julgamento disfórico em relação a seu Lemos: “Essa história di sê empregado no Correio, num me parece que seja coisa direita não, infim...” (p.111). Sobre o fato de Nízia ter aceitado se casar com ele, Rufina assim se posiciona: “Mecê carece dum home nesta casa que lhe proteja mas porém ansim! premero que aparece, vai ficando noiva! Nem num sabe si seu Lemos quem é, arre credo! Será que anda bem com os puliça!” (p.111).

Apesar da disforia presente no discurso do narrador e no de Rufina, Nízia vê Lemos com euforia. Na nossa leitura de “Nízia Figueira, sua criada”, Lemos representaria um duplo imortal para Nízia. Vejamos aqui o sentido do duplo. Não seria um desdobramento de personalidade, mas, como vimos, Lemos representaria o lugar desconhecido para Nízia. Clément Rosset, ao citar o estudo de Otto Rank sobre o referido fenômeno, discorda em partes da afirmação do psicanalista sobre o fato de o desdobramento da personalidade estar relacionado com o medo ancestral da morte.¹⁵

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que a do próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu.¹⁶

Na cena em que Nízia vai à “loja concorrida da cidade”, ela quer ser vista. Em determinado momento, o narrador diz que ela “pricipiou se enfeitando, foi na cidade algumas vezes” (p.106). Nízia quer passar do estado simbólico de morte, da sua “não-realidade”, ou ainda, da sua “não-existência”, para o estado de vida, que se daria no encontro com o outro, esse duplo imortal, que pelo menos, operaria a passagem do

¹⁵ RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1939.

¹⁶ ROSSET, Clément. Op. cit..p 78.

estágio de morte simbólica para o estágio de vida na personagem Nízia. Esse duplo seria Lemos, que pede a mão de Nízia em casamento sem conhecê-la muito bem: “Ele falou que vinha pedir a mão dela em casamento, ela respondeu que estava bom” (p.109). Como num espelho, o pensamento por decretos de seu Lemos, figurativização do universo do não-pensar ou do maquinismo do pensamento, encontra na resposta positiva de Nízia um espelho do não-saber. Dito de outra forma, Lemos é o próprio espelho de Nízia, pois ambos possuem uma existência inautêntica, ele pensa por decretos, ela vive na inércia e na apatia, é a apartada do mundo social.

No que concerne à temporalização do conto a partir da entrada de Lemos no universo de Nízia, encontramos o tempo extenso e o tempo intenso. Ao ficar noivo de Nízia, seu Lemos passa a adiar suas visitas à casa da noiva, o que a deixa num “deslumbramento simultâneo de felicidade e amargura” (p.112). Temos aí três palavras recorrentes nos contos de Mário de Andrade: deslumbramento, felicidade e amargura. Não pareceria um tanto paradoxal um apogeu simultâneo de felicidade e amargura?

Teria a palavra “felicidade” sentido correlato à “amargura”, tal como Mário propõe no poema “O rito do irmão pequeno”, sobretudo no verso “A própria dor é uma felicidade”? Acreditamos que não, pois a felicidade seria o grau zero de dor, a existência inautêntica, a total apatia ou ainda a morte simbólica do sujeito. Por outro lado, a infelicidade estaria relacionada à amargura, resultado da passagem do não-saber para o saber, do estado de morte para o estado de vida, da existência inautêntica para a existência autêntica.

Estar espelhada no seu objeto amoroso faz com que Nízia deseje estar com Lemos a todo momento. Como isso não é possível devido às visitas espaçadas do carteiro, Nízia passa do estado de “felicidade”, ou melhor, “ilusão de felicidade” para o estado de “amargura”: “A felicidade de Nízia fizera dela uma desgraçada. Do passado e esquecimento de dantes não se lembrava, mas agora é que fazia ela sofrer. Noivo, seu Lemos achou que não carecia mais de passar todo santo dia pela casa da noiva, tarde veio e seu Lemos não veio” (p.112).

Dessa forma, Nízia vive a espera do noivo de forma intensa, pois a ausência do mesmo gera a falta causadora de angústias na personagem. Parece repetir para si mesma “Vem amanhã”, como forma de mascaramento do real, isto é, de maneira a fazer a si mesma crer na iminência de um retorno de Lemos: “De repente ficara desgraçada. “Vem amanhã”, murmurou sofrendo de prazer. E repetiu “Vem amanhã” até na

quinta-feira” (p.112). Novamente, encontramos o apogeu simultâneo de felicidade e amargura, representado na estrutura paradoxal de “sofrendo de prazer”.

A visita de Lemos ocorre, pois, na quinta-feira, bem rápida, das seis da tarde às oito da noite, marcada pelo maquinismo dos diálogos, isto é, “aquelas frases de companheiro que não esperam resposta, só pra reconhecimento de existência junta” e pelo presente ofertado à noiva, um “brochinho de ouro escrito LEMBRANÇA” (p.112). No final da visita, seu Lemos promete casamento e afirma retornar no domingo, volta apenas realizada na terça, com Nízia “feliz duma vez” ao dar um cachê ao noivo. Esse estado de felicidade – ou melhor, de ilusão de felicidade, como podemos analisar pela proposta de Rosset -, relaciona-se ao sofrimento, como vemos explicitamente no seguinte fragmento:

Nízia tricotando sem saber. A luz do lampeão mariposava em volta da cabeça dela e, no calor seco da sala, as palavras de seu Lemos se pronunciavam ainda, sonoras de verdade, como afago doce de companheiro. Nízia sofreu que você nem imagina. Sofreu aquele sapatinho de lã; sofreu por causa de prima Rufina que estava envelhecendo muito depressa; sofreu aqueles vestidos de cassa eternamente os mesmos, carecia fazer outros; as toalhinhas de crochê não ficaram bem lavadas; ela era um poucadinho mais gorda que seu Lemos. (p.113)

Conforme o fragmento supracitado, Nízia demonstra medo do tempo acelerado. Além disso, percebe que vivia numa existência inautêntica, figurativizada pelos vestidos de cassa sempre iguais, pelo sapatinho de lã, pelas toalhinhas de crochê que não estavam bem lavadas, tematização do percurso do cosmos, da inércia e da apatia da personagem, presentes no momento anterior ao aparecimento de Lemos. Tanto o discurso do narrador como o de Rufina apontam em Lemos o elemento desarranjador desse universo cosmogônico de Nízia, pois agora, “carecia fazer outros” vestidos, como carecia muita coisa no universo caótico dessa personagem, instaurado após a entrada de Lemos em sua casa. Do ato de tricotar sem saber, revelador da esfera cosmogônica e da morte pré-social de que nos fala Bosi, Nízia passa para o percurso caótico, em que as necessidades de superar as faltas se figurativizam em todo esse fragmento, e ganham intensidade que vão desde o desejo de comprar novos vestidos e ficar mais magra para agradar o noivo, até o medo do envelhecimento de Rufina.

Ora, se Nízia projeta no Outro a realização de seus desejos, a ausência de Lemos é sentida com tanto sofrimento como a possibilidade da perda de Rufina. Vale lembrar que quando Rufina tivera o filho que em seguida abandonara, ao pensar que a gravidez

da criada fosse um antraz - doença que causara a morte do velho Figueira -, Nízia repete a estrutura básica da morte do duplo: Se o duplo morre, o original também morre, uma vez que o duplo é o original que ele próprio duplica. Sobre essa estrutura, Rosset cita o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, “quando o único (aparentemente o duplo de Wilson) sucumbiu aos golpes de seu duplo (que é o próprio narrador)”.¹⁷

Diferente do narrador do conto de Poe, Nízia não quer a destruição do duplo. Pelo contrário, ela quer assegurar a sua vida no outro, que pode ser tanto Rufina como Lemos. O narrador assim resume a aflição de Nízia na cena em que esta pensa que Rufina poderia morrer de antraz: “Nízia teve mortes, do medo de ficar sozinha” (p.105). Se morresse Rufina, o duplo de Nízia, esta passaria novamente ao estado de morte, ao estado de pureza, entendida como o estado do uno em oposição à impureza, estado do múltiplo, representado pela percepção do outro. Perceber as dores de Rufina, ainda que de forma um tanto inocente, mostra um início de uma entrada no mundo adulto, em que a categoria do múltiplo se faz presente, estrutura a ser analisada no decorrer do nosso estudo.

De modo análogo, o retardamento das visitas de Lemos causa em Nízia um estado de tensão. Nas modalidades tensivas propostas por Zilberberg, tensão estaria ligada à disjunção do sujeito do seu objeto-valor, enquanto relaxamento, à conjunção com o objeto¹⁸. Esse modelo proposto pelo semiótico encontra correlações na psicanálise freudiana, mais especificamente em *Além do princípio de prazer*. Dessa forma, a pulsão de vida da teoria de Freud corresponde à tensão da teoria de Zilberberg, enquanto a pulsão de morte, ao relaxamento.¹⁹ No nível narrativo do conto em análise, Nízia encontrava-se em estado de relaxamento, no espaço cosmogônico, marcado pela rotina de seus afazeres e pela apatia com que se encontrava diante das relações com o mundo social. Com a entrada de Lemos e a possibilidade de ser percebida pelo outro, Nízia passa a um estado de tensão, vivendo dois tipos de relação: extensa, figurativizada pelo retardamento das visitas de Lemos, e intensa, configurada pelas angústias sentidas pela personagem.

Todas essas infelicidades que nunca sentira, e que doem tanto pra quem não pode ter outras: era a voz de seu Lemos que trazia, pondo como espelho diante dela, o corpo do

¹⁷ ROSSET, Clément. Op.cit. p.78.

¹⁸ ZILBERBERG, Claude. *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam : J. Benjamins, 1981.

¹⁹ Essa correlação entre os princípios de prazer e realidade com o quadro das modalidades tensivas de Zilberberg é proposta por Diana Luz Pessoa de Barros em seu texto “Semântica fundamental”. In: _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988. p.24-7.

companheiro. Foi pro quarto e pela primeira vez depois do antraz da preta, não dormiu logo. Pensar não pensou, era também dos gêneros dos decretos. Como decreto não vinha, ficou espalhada na escuridão, sentindo apenas que vivia, feliz, encostada na vida do companheiro (p.107).

Nesse fragmento, além do estado de tensão causado pelo distanciamento de Lemos, podemos perceber o efeito espelho, isto é, Nízia permanece no estado de existência inautêntica (“ficou espalhada na escuridão, sentindo apenas que vivia”), dependendo de Lemos para existir enquanto sujeito (“encostada na vida do companheiro”). Note-se que a palavra “companheiro” apresenta duas recorrências nesse fragmento, o que nos leva a relacionar com o discurso de Rosset no tocante ao duplo: se o duplo representa uma realidade superior à realidade do sujeito, este real-aqui é posto em outro lugar, na estrutura paradoxal do duplo (ser ela mesma e outro). Dito de outra forma, a realidade cotidiana de Nízia, marcada pelo seu confinamento, pela inércia e apatia parece ser colocada em outro lugar, desdobrando assim duas realidades: a existência cosmogônica em oposição à existência caótica. Por mais que o caos possa parecer disfórico, é nele, é nessa realidade duplicada que Nízia passa a construir sentidos, pois pensa como Lemos (“era também dos gêneros dos decretos”), e busca construir sua identidade no espelhamento com o outro (“pondo como espelho diante dela, o corpo do companheiro”).

Como dito anteriormente, esse duplo que assegura a existência de Nízia pode ser tanto Lemos como Rufina, pois na cena final do conto, em que ambas estão embriagadas, podemos perceber, seguindo o ensaio de Alfredo Bosi, o baile dessa intimidade assimétrica, a passagem da assimetria social para a intimidade. É na pinga onde se dá o encontro entre duas solidões, entre as frustrações com a vida, de forma que Nízia e Rufina se enlaçam no abraço de duas condenadas ao fracasso da vida.

Se fracassa a vida, estado de tensões, a medida paliativa é seguramente o álcool, que daria a ilusão de felicidade, tal como ocorre com o elefante da micronarrativa encaixada no início do conto e conforme o posicionamento crítico de Mário de Andrade, em prefácio abandonado para a primeira edição de *Belazarte*: “Belazarte é um bom começo. Tem a piedade dos seres reais, que não tenho. E sabe conceber o que seja a felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável”²⁰. Além de enfatizar a piedade como marca predominante do narrador

²⁰ ANDRADE, Mário de. Prefácio inédito. In: _____. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p.150.

Belazarte, o autor estabelece um paralelo entre a ilusão de felicidade e a bebida. A medida paliativa do álcool é entendida por Clément Rosset como um mecanismo de “cegueira voluntária”:

Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob um outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga.²¹

Por não suportar o real (incesto com a mãe Jocasta), Édipo fura os olhos. Não ver mais o real, é o que deseja a personagem central da tragédia de Sófocles. Por se perceber disjunta da felicidade (“vivia, feliz, encostada na vida do companheiro”), Nízia cria outra ilusão de felicidade: ao invés de se encostar na “vida do companheiro”, passa a se encostar na vida de Rufina, nesse balé de intimidade assimétrica. Diz Alfredo Bosi: “Nízia e prima Rufina se irmanam na bebida. A assimetria parece desmanchar-se e dissolver-se nos enormes pifões noturnos em que as duas mulheres, a patroa branca e a criada preta, se escoram uma na outra antes de caírem emboladas no chão”.²² Esse escoramento de uma na outra, tal como um espelho de frustrações, pode ser visto no seguinte fragmento:

Nízia piscava olhos secos, embaçados, entredormindo. Escorregava. Ia babar num beijo mole sobre o pezão de prima Rufina. Esta queria passar a mão na outra pra consolar, vinha até a borda da cama e caía sobre Nízia, as duas se misturando num corpo só (p.116)

Novamente, recorremos a Bosi: “Mas o que a classe e a cor separam, o sentimento pode juntar”²³. Nesse estado de embriaguez, em que Nízia e Rufina estavam “se misturando num corpo só”, o espelhamento atinge uma determinada intensidade que faz com que Rufina também sofra o processo de duplicação. Ao ressaltar várias vezes que a bebida faria Nízia esquecer os problemas do mundo, Rufina afirma que o “pifão” faria Nízia esquecer do filho que tivera. Aí surge um estranhamento para o leitor: em nenhum momento, o narrador inominado conta ou sugere que Nízia tivera um filho. Sabe-se que foi Rufina quem engravidara de um “canhambora”, que “botara o desgraçadinho pra fora” e que abandonara o recém-nascido. No entanto, ambas estão tão fundidas pela bebida, que faz com que Rufina duplique o real, deslocando os

²¹ ROSSET, Clément. Op.cit. p.13.

²² BOSI, Alfredo. Op. cit.

²³ Idem,ibidem,

acontecimentos disfóricos de sua vida para outro lugar. E esse lugar é o corpo de Nízia que recebe as seguintes palavras de Rufina no estado de embriaguez em que ambas se encontravam:

_ É isso memo, mia fia...num chore mais não! A gente toma pifão dá gosto e bota desgraça pra fora... Mecê pensa que pifão num é bom... é bão sim! Pifão... pifãozinho... pra esquentar desgraça desse mundo duro... O fio de mecê, num sei que-dele ele não. Fio de mecê deve de andá pur aí, rapaiz, dicerto home feito...dicerto mecê já isbarrô cum ele, mecê num conheceu seu fio, seu fio num conheceu mecê... Num chore mais ansim não!... Pifão faiz mecê esquecê seu fio, pifão... pifão... pifãozinho... (p.116)

Alfredo Bosi ressalta que, apesar dessa intimidade, ainda existe uma diferença sutil entre Nízia e Rufina, pois esta última “conheceu o mundo até as entranhas”.²⁴ O crítico parece referir-se ao episódio já citado do “canhambora” que explorou Rufina, levou seu dinheiro e a deixou grávida. No trecho em que Rufina está prestes a dar à luz, aparecem algumas recorrências da bebida como mecanismo de cegueira voluntária, tal como: “Pinga já estava toda no lugar do tiziu saído e sonhando na capa de xadrez. Carecia de coragem. Pois foi na guarda-comida buscar o espírito-de-vinho e mamou na garrafa mesmo. Enrolou bem a criancinha e saiu, saiu sim!” (p.105). É a pinga que faz Rufina desdobrar o real e colocá-lo em outro lugar, da mesma forma que abandona a criança, fruto desse real recusado. De fato, Rufina “conheceu o mundo até as entranhas”, passou do não-saber ao saber. Ela aprende a vida, como diz Belazarte: “Depois sarou e aprendeu” (p.106). É essa a diferença que reside entre as duas personagens femininas do conto: Rufina passa do não-saber para o saber, enquanto Nízia permanece no não-saber, voltando ao estado de “inocência primeira”, como propõe Bosi: “É como se a pinga doce e ardente a levasse de volta para aquela inocência primeira, anterior a todo conhecimento; estado miticamente pré-social onde enfim o narrador pode inscrever o fecho imprevisto”.²⁵

Se pensarmos na estrutura narrativa proposta por Greimas, o sujeito Nízia realiza um programa virtual, pois entendido o saber como um dos elementos modais para a realização da ação principal da narrativa, percebemos que falta esse saber para essa personagem, de forma que a mesma não constrói sua identidade de forma plena, diferente do que ocorrerá com Rosa no próximo conto a ser estudado nesse trabalho. Seria conveniente afirmar que não seria exatamente um retorno à “inocência primeira”,

²⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵ Idem, *ibidem*.

mas sim uma permanência nesse estado de não-saber, já que a relação de espelhamento em Lemos não chega a fazer com que Nízia fique conjunta com o saber. O efeito espelho se dá neste conto da seguinte maneira: Nízia quer ser como o outro, quer encontrar no outro mecanismos para construir sua identidade, quer ser vista, quer ser reconhecida. Mas só quer, não sabe. Falta-lhe esse elemento modal para que sua identidade seja construída.

Permanência ou retorno ao “estado miticamente pré-social” proposto por Bosi, Nízia é a única personagem d’*Os contos de Belazarte* com final feliz. Feliz à medida que vimos analisando, uma ilusão de felicidade, tal como o elefante da micronarrativa. Um conflito é esboçado, qual seja, a passagem da felicidade para a infelicidade e o regresso ao estado de inocência primeira, ou a permanência nesse estado e as virtualidades de construção de identidade pelo outro, pelo efeito espelho. O sujeito já possui as virtualidades, falta a aquisição do saber para a segunda etapa do processo de auto-conhecimento, que se dá no conto “O besouro e a Rosa”.

3.2. Entre a apatia e a descoberta: “O besouro e a Rosa”

Não a reconhecem mais e têm medo da estranha. Com efeito Rosa mudou. É outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa enérgica. Se impõe.
(Mário de Andrade, “O besouro e a Rosa”)

O conto “O besouro e a Rosa”, o segundo texto analisado no presente trabalho, não foi originalmente publicado na primeira edição de *Os contos de Belazarte* de 1934, pois já aparecera no primeiro volume de contos do autor, *Primeiro andar*, de 1926. Na nota do Autor (da segunda edição), para *Os contos de Belazarte*, Mário de Andrade assim esclarece: “Só nesta segunda edição os contos de Belazarte aparecem reunidos em seu agrupamento legítimo” (p.7). E justifica a inclusão do conto em *Primeiro andar*, salientando “o intuito de oferecer aos seus leitores a evolução que tivera no gênero”. Por outro lado, se “O besouro e a Rosa” não figurava na primeira edição do livro,

O Belazarte de 1934 apresentava, sob a ressalva de “intermédio”, o conto “Caso que entra bugre”, escrito em 1929, já inteiramente fora do espírito dos contos de Belazarte. A sua inclusão no livro fora ditada por exigências editoriais. (p.7)

O autor conclui sua nota, revelando a alteração. Fica, portanto, para a edição segunda e definitiva, “O besouro e a Rosa”, e se retira “O caso em que entra bugre”.

“Fica salvo desse jeito o espírito do livro, que agora, com as correções feitas no texto, o Autor acredita estar em sua integridade livre e definitiva” (p.7)

Essa preocupação de Mário de Andrade em preservar “a integridade livre e definitiva”, ou ainda, “o espírito dos contos de Belazarte”, por si só já seria um indício de sua preocupação com seu projeto estético-ideológico que, como já vimos anteriormente, seria o da construção da identidade nacional. De forma homóloga, a busca da identidade nacional se faria também pela busca da unidade do espírito n’*Os contos de Belazarte*.

Nossa proposta de trabalho, já mencionada na introdução, visa justamente a recuperar não apenas “espírito” de um único livro de Mário de Andrade, mas sim de seu todo, considerando os aspectos da construção das múltiplas identidades do sujeito, seja ele o produtor do discurso, seja ele a personagem principal de cada conto. Em “O besouro e a Rosa”, focalizaremos a personagem Rosa como esse sujeito que constrói sua identidade. Julgamos conveniente analisá-lo após “Nízia Figueira, sua criada”, pois neste a personagem central vive um completo estado de apatia, enquanto em “O besouro e a Rosa”, a protagonista oscila entre a apatia e a descoberta.

Tanto em “O besouro e a Rosa” como em “Jaburu malandro”, conto subsequente, o narrador Belazarte denuncia a condição limitada da mulher. A mulher é vista nos contos, de forma geral, ou como virtuosa ou como pecaminosa. Se ela for virtuosa, ela estará preparada para o casamento, caso contrário, ela recebe uma sanção disfórica da sociedade ou da família, como vemos em “A menina do olho no fundo” e “Jaburu malandro”. No caso específico de “O besouro e a Rosa”, o narrador descreve minuciosamente a transformação ocorrida com a personagem que passa a ser uma “rosa aberta”, por meio de um ritual de passagem ocorrido numa madrugada.

As descrições minuciosas dos comportamentos da personagem Rosa são feitas de forma um tanto irônica pelo enunciador do conto. Como já foi dito, o narrador inominado d’*Os contos de Belazarte* reproduz, em todo o seu relato, o discurso direto do narrador Belazarte. É a partir da ótica de Belazarte que conhecemos Rosa, personagem do conto em análise. Já na introdução do conto, o motivo do besouro é introduzido pelo enunciador do texto ao enunciatário: “Não acredito em bicho maligno mas besouro... Não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos. E não sabia que os tinha” (p.13)

O mote do conto já está lançado: não há bicho maligno, há apenas bicho, despido de qualquer julgamento de valor por parte desse enunciador, que oscila entre o

não-saber (“Não sei não”) e o saber (ele sabe com detalhes tudo o que “sucedeu com a Rosa”), mas que julga, a todo instante, o comportamento da personagem principal, tanto antes da transformação, como após a cena do besouro. Para efeitos de análise, dividiremos o conto em três momentos que chamaremos de: anterior à transformação, concomitante à transformação, e posterior à transformação.

No momento anterior à transformação, Rosa é descrita como uma moça de dezoito anos, mas com estado de apatia e com mentalidade de sete: “Afinal dezoito anos em maio passado. Porém Rosa continuava com sete, pelo menos no que faz a alma da gente” (p.7). Todas suas ações fazem parte do universo da rotina, desde a limpeza da casa de dona Carlotinha e dona Ana, senhoras “velhucas e solteironas”, até o “chororó” no dia de Finados, quando acompanhava suas patroas ao cemitério. No nível narrativo do texto, podemos dizer que Rosa não apresentava um querer, isto é, era despida do desejo de mudar sua rotina, muito enfatizada nas descrições de suas ações.

Servia sempre as duas solteironas com a mesma fantasia caprichosa da antiga Rosinha. Ora limpava bem a casa ora mal. Às vezes se esquecia do paliteiro no botar a mesa pro almoço. E no quarto afagava com a mesma ignorância de mãe de brinquedo a mesma boneca, faz quanto tempo nem sei! Lhe dera dona Carlotinha no intuito de se mostrar simpática. Parece incrível, não? porém nosso mundo está cheio desses incríveis: Rosa mocetona já, era infantil e de pureza infantil (p.13).

Os verbos no pretérito imperfeito do indicativo, nesse momento anterior à transformação, descrevem o aspecto rotineiro e apático de Rosa. Nesse fragmento, são vários: “servia”, “limpava”, “se esquecia”, “afagava”, “era”. Em oposição a esses verbos, encontramos alguns no presente, que já revelam correspondências com o tempo da enunciação, pois apresentam o julgamento do enunciador do texto: “faz”, “sei”, “parece”, “está”. Esse enunciador, novamente, oscila entre o não saber (“nem sei”) e o saber (sabe inclusive o intuito de dona Carlotinha ao dar a boneca para Rosa).

O mesmo efeito de sentido produzido pela predominância de verbos no pretérito imperfeito se dá na cena em que é descrita a rotina de Rosa de acompanhar suas patroas ao cemitério no dia de Finados.

Junto do mármore raso dona Carlotinha e dona Ana choravam. Rosa chorava também pra fazer companhia. Enxergava as outras chorando, imaginava que carecia chorar também, pronto, chororó...abria as torneirinhas dos olhos pretos pretos que ficavam brilhando ainda mais. Depois visitavam comentando os túmulos endomingados. (p.14)

Além dos verbos no pretérito imperfeito, há também outros recursos expressivos dos quais se vale o enunciador para descrever o efeito de rotina e apatia, como fica mais evidente no fragmento seguinte.

Essa anualmente a viagem grande da Rosa. No mais: chegadas até a igreja da Lapa algum domingo solto e na Semana Santa. Rosa não sonhava nem matutava. Sempre tratando da horta e de dona Carlotinha. Tratando da janta e de dona Ana. Tudo com a mesma igualdade infantil que não implica desamor não. Nem era indiferença, era não imaginar as diferenças, isso sim. (...) A Rosa não fazia. Era o mesmo bocado de corpo que ela punha em todas as coisas: dedos, braços, vista e boca. Chorava com isso e com o mesmo isso tratava de dona Carlotinha. Indistinta e bem varridinha. Vazia. Uma freirinha. O mundo não existia pra... qual freira! (p.14)

Esse fragmento apresenta vários verbos no pretérito imperfeito: “sonhava”, “matutava”, “era”, “fazia”, “punha”, “chorava”, “tratava”, “existia”. Desses verbos, os três primeiros e o último são precedidos ou sucedidos pelo advérbio de negação “não”, o que revela a ausência de sonhos, pensamentos e, inclusive de existência, para Rosa. Como muitas das personagens belazartianas, Rosa não existia, era privada da modalidade do querer, vivia numa inércia, num constante fazer de ações rotineiras. Rotineiras e longas na vida “vazia” de Rosa, o que é percebido pelos verbos no gerúndio: “tratando” (duas recorrências). O verbo “tratar” refere-se à horta, à janta, à dona Ana e à dona Carlotinha, o que nos faz conjecturar sobre a pseudo-existência de Rosa, isto é, ela existe enquanto ser funcional para as outras personagens. Ela assumiria, nesse primeiro momento do conto, mais uma função actancial de objeto modal necessário à conjunção dos sujeitos dona Ana e dona Carlotinha com o objeto-valor “companhia”. Rosa não teria, portanto, uma função na sua própria vida, não teria ainda uma identidade própria, sendo apenas objeto-modal.

Rosa, se por um lado, não era reparada na sua função de sujeito, ou ainda de objeto-valor, pelas duas senhoras, passa a ser vista como mulher pelo padreiro João. É o olhar dessa personagem que nos revela as nuances de uma transformação gradativa na constituição física de Rosa, cuja maturação sexual e construção da identidade seriam temas representados pela figura “malestar”, muito recorrente n’*Os contos de Belazarte*: “Nem aqueles olhos de esplendor solar...João reparou que tinha um malestar por dentro e concluiu que o malestar vinha de Rosa. Era a Rosa que estava dando aquilo nele não tem dúvida” (p.16). Esse “malestar” aparece como uma ação durativa, pois é introduzido pelo verbo “sentir” no pretérito imperfeito: “Sentia o tal malestar e ia-se embora” (p.16).

Esse “malestar”, a princípio, uniria João a Rosa, evocando desejos no rapaz. E, no fio narrativo do conto, chegou a unir, pois o enunciador revela que, assim como Rosa, João também apresentava o estado de virgindade, pureza e inocência.

João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente. E talvez por causa dos vinte anos...De deveras chegara nessa idade sem contacto de mulher, porém os sonhos o atiçavam, vivia mordido de impaciências curtas. Porém fazia pão, entregava pão e dormia cedo. Domingo jogava futebol no Lapa Atlético. (p.16)

Assim como nos fragmentos em que o enunciador descreve Rosa, esse trecho apresenta várias recorrências de verbos no pretérito imperfeito: “era”, “tinha”, “atiçavam”, “vivia”, “fazia”, “entregava”, “dormia”, “jogava”. Embora muitas dessas ações também revelem a rotina e a apatia de João, os verbos “atiçavam” e “vivia” fazem referência ao plano do desejo, ao querer do sujeito João, cujos “sonhos” e “impaciências curtas” das quais “vivia mordido”, apontam para a transformação do menino no homem, na construção de sua identidade sexual.

Se por um lado, essa identidade apresenta-se para João no plano do saber, isto é, saber que quer Rosa, ao mesmo tempo, não se manifesta tanto no plano do fazer, pois ao ser convencido por seu pai para casar-se com Rosa, João não demonstra tanta iniciativa ao praticar a ação do pedido de casamento: “Nessa tarde dona Ana e dona Carlotinha recebiam a visita envergonhada de João” (p.17). Nessa visita, João demonstra não ser tanto um homem de ação, pois apenas há réplicas das duas senhoras e de Rosa na cena do pedido de casamento. Não aparece nenhuma réplica de João. Suas atitudes tímidas são apenas descritas em sumário pelo enunciador:

João ficou sozinho na sala, não sabia o que tinha acontecido lá dentro mas porém adivinhando que lhe parecia que Rosa não gostava dele. Agora sim, estava mesmo atordoado. Ficou com vergonha da sala, de estar sozinho, não sei, foi pegando o chapéu e saindo num passo de boi-de-carro. (p.17)

No conjunto dos objetos-modais propostos por Greimas, João estaria conjunto com o querer (queria casar-se com Rosa), com o dever (o pai o convence a casar-se com ela), com o poder (João teria recursos para realizar o casamento, pois seu pai era o dono da padaria). Todavia, não estava conjunto com o saber (não sabia despertar o desejo em Rosa), ou ainda, num grau maior de profundidade, João é descrito como uma personagem que oscila entre o saber e o não-saber (“não sabia o que tinha acontecido lá dentro”). Sem o objeto-modal do “saber”, João não realiza a performance, a

transformação principal da narrativa, pois não consegue tirar Rosa do estado de apatia em que se encontra.

Ao interpretar o choro de Rosa como uma recusa ao pedido de casamento, João, que já principiava uma construção de sua identidade sexual, volta ao estado inicial de rotina e apatia.

No dia seguinte João atirou o pão no passeio e foi-se embora. Lhe dava de sopetão uma coisa esquisita por dentro, vinha lá de baixo do corpo apertando quase sufocava e a imagem da Rosa saía pelos olhos dele trelando com a vida indiferente da rua e da entrega do pão. Graças a Deus que chegou em casa! Mas era muito sem letras nem cidade pra cultivar a tristeza. E Rosa não aparecia pra cultivar o desejo... (p.17)

Os impulsos e desejos sexuais são sufocados, e substituídos pelo jogo de futebol, já que “Rosa não aparecia pra cultivar o desejo”. João ainda não se conhecia, por isso o que sente é denominado de “uma coisa esquisita por dentro”. Novamente, encontramos a personagem João no plano do não-saber, o que é reiterado pela expressão belazartiana “sem letras nem cidade”, reveladora dos traços da ausência de saberes e de identidades dessas personagens. A ausência do saber, no caso de João, opõe-se à presença do querer, que se reflete no excelente desempenho do padeiro no jogo de futebol (“zagueiro estupendo”), o qual teria sido resultado de suas pulsões sexuais: “Venceu porque derrepente ela aparecia no corpo dele e lhe dava aquela vontade”.

O pronome “ela”, nesse fragmento, refere-se à Rosa, já citada anteriormente no discurso do enunciador, e reintroduz no plano do discurso a protagonista do conto, já no momento que designamos de “concomitante à transformação”. Esse momento é introduzido pelo enunciador da seguinte maneira: “Rosa quando viu que não deixava mesmo dona Ana e dona Carlotinha teve um alegrão. Cantou. Agora é que o besouro entra em cena... Rosa sentiu uma calma grande. E não pensou mais no João” (p.18)

Nesse fragmento, encontramos nova referência ao besouro, que servira de mote do conto em seu primeiro parágrafo. Surge como uma figura estranha, como se rompesse a isotopia da inércia e da apatia, presente no conto. Parece introduzir a fratura do conto, isto é, uma ruptura no percurso gerativo de sentido, com a introdução de nova isotopia que, no caso de “O besouro e a Rosa”, traria a isotopia da descoberta sexual. Ainda assim, no presente conto, a ruptura ainda é gradual, pois, ao se referir à Rosa, o enunciador assim a descreve: “Continuou limpando a casa ora bem ora mal. Continuou ninando a boneca de louça. Continuou” (p.18).

símbolos para analisar a simbologia da rosa no que diz respeito ao renascimento místico. “A alegoria do elemento masculino (besouro) que, não encontrando obstáculos (janela aberta), invade e penetra o corpo feminino duplamente adormecido (pela ingenuidade e pelo sono) resiste à análise, sobretudo no nível da linguagem. Aí se revela o simbolismo da Rosa, relacionado ao sangue derramado e ao renascer”.²⁸ Esse renascer revela-se fundamental na constituição do ritual de passagem sofrido por Rosa no contato com o besouro, trazendo à personagem a perda da virgindade e a descoberta interior, posições sustentadas por Bueno em seu estudo de “O besouro e a Rosa”. Dessa forma, considerando o ritual um momento de transformação, mesmo que abrupta, podemos afirmar que Rosa passa de um estado de desconhecimento de sua sexualidade para um estado de conhecimento da mesma. Passa a explorar, assim, sua carga erótica despertada pelo besouro.

As personagens belazartianas apresentam marcas de erotismo na sua constituição. É assim com Rosa, de “O besouro e a Rosa”, com Carmela, de “Jaburu Malandro”, com Dolores, de “A menina de olho no fundo” e com Teresinha, de “Piá não sofre? Sofre.” Mas as três últimas já apresentam uma forte carga erótica, diferente de Rosa, que se transforma durante o rito do besouro. Rosa não possui no início do conto uma identidade sexual de mulher, ela é apática, apenas realiza as ações a que é destinada. No entanto, após o contato com o besouro, a mudança faz-se perceptível, inclusive aos olhos das demais personagens do conto:

Não a reconhecem mais e têm medo da estranha. Com efeito Rosa mudou. É outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa enérgica. Se impõe (...) A boneca ... Rosa lhe desgruda os últimos crespos da cabeça, gesto frio. Afunda um olho dela portuguesmente à Camões (...) Quando foi dormir teve um pavor repentino: dormir só!... E si ficar solteira! O pensamento salta na cabeça dela assim, sem razão. Rosa tem um medo doloroso de ficar solteira. Um medo impaciente, sobretudo impaciente de ficar solteira. Isso é medonho! É UMA VERGONHA! (p.19)

Nesse fragmento, em oposição a outros trechos do conto, de predomínio do pretérito imperfeito do indicativo, percebemos a recorrência dos verbos no presente: “reconhecem”, “têm”, “é” (quatro recorrências), “se impõe”, “desgruda”, “afunda”, “salta”, “tem”. Predomina o verbo “ser”, em dois casos. O primeiro caso, com duas recorrências, refere-se ao processo de construção da identidade de Rosa, que já “É outra rosa. É uma rosa aberta”. A oposição entre o substantivo comum (“rosa”) e o próprio

²⁸ Idem, *ibidem*, p.83.

(“Rosa”) reitera o simbolismo do ritual, de renascimento místico da flor na figura da personagem. Já o segundo caso, também com duas recorrências, remete à pressuposição de Rosa de uma sanção social cognitiva, isto é, uma atribuição de um julgamento de valor social (se ficar solteira, será uma vergonha).

A performance, ou a ação principal do conto, já ocorrera com o contato do besouro. A sanção, entendida no sentido greimasiano como a constatação da ação, também aconteceu. Dona Ana e dona Carlotinha “Não a reconhecem mais e têm medo da estranha”. As mudanças de Rosa são descritas pelo enunciador não apenas pela percepção das outras personagens, mas também pelas próprias sensações de Rosa: “tem um ódio daquela coroca! Tem nojo de dona Carlotinha...” (p.19)

Apesar da transformação ocorrida em Rosa, na perda da inocência infantil, representada pela destruição que Rosa faz na boneca, símbolo da infância, não há um amadurecimento saudável. Dessa forma, Rosa passa do universo infantil para o mundo adulto, da pureza para a impureza.

No quadro greimasiano das modalidades veridictórias, que instituem “a verdade intrínseca da narrativa”²⁹, podemos afirmar que no momento anterior à transformação, Rosa encontrava-se no plano do verdadeiro (parecia pura e era pura), pois não apresentava comportamento ligado à malícia e à dissimulação. No momento posterior à transformação, percebemos o jogo de máscaras da personagem, ao fingir estar conjunta ao estado de pureza: “Se finge de inocente e virgem, riquezas que não tem mais!...” (p.20). Rosa é descrita no plano da mentira (parece pura mas não é). E realiza o jogo de máscaras: “Porém é artista e representa. De vez em quando se vira pra olhar. Olhar dona Ana. Se ri pra ela nesse riso provocante que enche os corpos de vontade” (p.20).

No fragmento supracitado, as figuras “artista”, “representa”, “olhar” (duas recorrências), “ri”, “riso provocante” e “enche os corpos de vontade” faz parte do percurso figurativo da impureza, pois Rosa, já conjunta com esse universo adulto, passa a dissimular e a explorar sua sensualidade. Embora a máscara dê sustentação ao seu fingimento, Rosa acaba por ter suas atitudes percebidas por dona Ana e dona Carlotinha: “Não a reconhecem mais e têm medo da estranha” (p.19). Há um estranhamento por parte de dona Ana e dona Carlotinha, que constatam uma mudança radical na protagonista, pois Rosa não aceita se casar com João, que apresenta um comportamento adequado dentro dos padrões sociais, e opta por Pedro Mulatão,

²⁹ GREIMAS, Algirdas Julien. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977. p.184.

personagem fora dos padrões. Esses valores de conformidade ou de não-conformidade com os padrões sociais são determinados pelo texto, principalmente na figura do enunciador, que estabelece julgamentos de valor para cada personagem.

João fora descrito de forma eufórica pelo enunciador: “João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente” (p.16). A imagem de pureza de João pode ser correlacionada com a pureza de Rosa no “momento anterior à transformação”. No “momento posterior”, João seria um espelho da pureza que, simbolicamente, Rosa teria perdido no contato com o besouro. João permanece no estado da pureza, enquanto Rosa passa ao estado de impureza, pois ao destruir a boneca, por exemplo, recusa seu lado infantil e sua inocência e entra no mundo adulto, marcado por dissimulações, pela preponderância do parecer sobre o ser.

A descrição da personagem João, desdobramento do passado de pureza de Rosa, opõe-se aos comentários feitos pelo enunciador da personagem Pedro Mulatão: “As informações são as que a gente imagina, péssimas. Vagabundo, chuva, mau-caráter, não serve não.” A voz do enunciador praticamente se mistura à voz das demais personagens do conto, principalmente na fala final, em estilo próximo ao popular: “não serve não”. É o microcosmo social de Rosa julgando disforicamente a escolha da protagonista em se casar com um “vagabundo” e “mau caráter”. O mesmo microcosmo que julgara euforicamente a personagem João, que “tinha pai e mãe”. Vale lembrar que as duas solteironas demonstraram atitudes de regozijo quando da visita de João.

Nessa tarde dona Ana e dona Carlotinha recebiam a visita envergonhada do João. Que custo falar aquilo! Afinal quando elas adivinharam que aquele mocetão manco na fala porém sereno de gestos lhes levava a Rosa, se comoveram muito. Se comoveram porque acharam o caso muito bonito e muito comovente. E num instante repararam também que a criadinha estava ãa mocetona já. Carecia se casar. Que maravilha, Rosa se casava! Havia de ter filhos! Elas seriam as madrinhas... Quase se desvirginavam no gozo de serem mães dos filhos da Rosinha. Se sentiam apertadas, e cruz credo! faziam cada pecadão na inconsciência... (p.16)

Além de representarem o destinador-sancionador das atitudes de Rosa, isto é, o discurso social do aceitável, dona Ana e dona Carlotinha, nesse fragmento, por meio do discurso do narrador, demonstram uma espécie de transferência de seus desejos não realizados. O casamento de Rosa com João possibilitaria a elas uma conjunção com a maternidade e com a satisfação de desejos mais recalcados, pois eram solteironas e ausentes de filhos. Vale lembrar que essa satisfação se daria pela figura do outro, isto é, de Rosa. O casamento de Rosa, seus prazeres e sua maternidade permitiriam, por uma

relação de alteridade, o preenchimento de certas lacunas dessas “velhucas e solteironas”.

O fragmento transcrito apresenta uma gradação do plano do desejo de dona Ana e de dona Carlotinha. Podemos descrevê-lo em quatro etapas. No percurso passional das duas senhoras, encontramos primeiramente a comoção (duas recorrências de “se comoveram” e uma de “comovente”), pois as duas, além de julgarem a atitude de João comovente, sentem essa comoção. Em seguida, há a percepção do outro, que não havia no início do conto, pois elas não reparavam no amadurecimento físico de Rosa, diferente desse fragmento, em que percebem que “a criadinha estava ûa mocetona já” e, por conseguinte, “Carecia se casar”. Depois, vemos o desejo da maternidade não-realizado e que precisaria do outro (Rosa) para se concretizar: “Quase se desvirginavam no gozo de serem mães dos filhos da Rosinha”. E por fim, numa intensificação já antecipada pelo verbo “desvirginar”, encontramos os desejos recalçados, que não eram manifestados no convívio social: “Se sentiam apertadas, e cruz credo! faziam cada pecado na inconsciência...”. Desejos recalçados e auto-censurados, como se nota pelo uso da expressão popular “cruz credo”.

Se dona Ana e dona Carlotinha representam, no nível narrativo do texto, o destinador social, os valores do aceitável e do não-aceitável são determinados por elas, pois fazem parte do universo de Rosa. São elas que julgam suas atitudes como positivas ou negativas. Dessa forma, a recusa de Rosa em se casar com João e sua escolha por Pedro Mulatão, rompe, no percurso passional das duas senhoras, a expectativa da realização dos desejos, e instaura o sentimento de frustração.

Desta vez as duas tias nem chamam a Rosa, homem repugnante não? Como casá-la com aqueles trinta-e-cinco anos!... No mínimo de trinta e cinco pra quarenta. E mulato, amarelo pálido descorado...pela pinga. Nossa Senhora!...(p.20)

Personagem disfórica no conto, Pedro Mulatão é descrito de três maneiras: pelo discurso do enunciador, já analisado anteriormente, pelo discurso de dona Ana e dona Carlotinha, e pelas suas próprias atitudes, na cena do primeiro encontro com Rosa: “Pedro Mulatão sente um desejo fácil daquele corpo, segue atrás (...) Nem que soubesse do vagabundo e beberrão, é o primeiro homem que encontra, carece agarrá-lo sinão morre solteira” (p.20). E mais adiante, fica explícito o interesse sexual de Pedro por Rosa: “Convida-a pra de noite. Ela recusa porque assim não casará” (p.20).

Apesar dos julgamentos disfóricos de dona Ana e dona Carlotinha acerca de Pedro Mulatão (“amarelo pálido já descorado...pela pinga”), e das próprias percepções da protagonista do conto (“nem que soubesse do vagabundo e beberrão”), Rosa manipula-se pelo “dever”, isto é, cria em si a necessidade de se casar para não ficar solteira. Sua inércia e apatia do primeiro momento chamado de “anterior à transformação” dão origem a uma dinâmica não muito bem orientada. Dito de outra forma, essa dinâmica remete a uma identidade feminina costurada às estruturas sociais, que estabelecia a necessidade da mulher de se casar tão logo houvesse sua maturação sexual.

Rosa se guia mais por um dever do que por um querer, isto é, sente a necessidade de se casar a qualquer custo, e com qualquer homem. Esse desespero fica evidente na noite anterior ao encontro com Pedro:

Se vê bem que tinha sofrido a coitada! Toda a noite não dormiu (...) Escancara a janela, entra com o peito na noite, desesperadamente temerária. Rosa espera o besouro. Não tem besouros essa noite. Ficou se cansando naquela posição, à espera. Não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não? Porém o besouro não vinha mesmo (...) Rosa espera mais um pouquinho. Desiludida se deita depois. Adormece agitada. Sonha misturas impossíveis. Sonha que acabaram todos os besouros desse mundo e que um grupo de moças caçoa dela zumbindo: Solteira!às gargalhadas. Chora em sonho (p.20).

Nesse fragmento, marcado por quatro recorrências da palavra “besouro”, podemos observar, no nível narrativo do conto, que Rosa está disjunta com a modalidade do saber. As personagens belazartianas, de forma geral, oscilam entre o saber e o não-saber, bem como o próprio narrador do conto, que logo no início do seu relato já demonstrara essa oscilação. Aqui, esse narrador compartilha seu saber com o narratário (“Nós é que sabemos, não?”). No tocante à personagem Rosa, no momento da narrativa chamado de “posterior à transformação”, ainda prevalece o não-saber (“Não sabia o que estava esperando”), pois sua identidade feminina não foi totalmente construída.

Dito de outra forma, após o ritual com o besouro, Rosa se transforma de forma abrupta. Passa do estado de inércia e apatia para um estado de falta. A personagem espera por algo que nem ela mesma sabe, mas espera, pois despertara do estado de dormência em que vivia. A espera aparece três vezes no fragmento citado. Ao dizer “Rosa espera o besouro”, para depois afirmar que “Rosa não sabia o que estava esperando”, o narrador não se contradiz.

Como vimos anteriormente, o besouro representaria, no universo simbólico, o agente masculino de transformação, enquanto a rosa estaria relacionada ao sangue derramado e ao renascer. Dessa forma, o besouro traria à protagonista do conto em análise a conjunção com o saber, isto é, com o universo adulto, marcado pelo disfarce e pela mentira. Ao recusar casar-se com João, Rosa rechaça o universo infantil da pureza. Universo que ela não quer mais ver, que quer deixar pra trás. Se por um lado João representaria uma duplicação do universo do não-saber e da pureza de Rosa, antes da transformação da protagonista, por outro lado, Pedro Mulatão estaria relacionado com a duplicação do universo do saber e da impureza de Rosa.

No conto em análise, se o besouro possibilita a entrada de Rosa no plano do saber, poder-se-ia entender esse animal como um duplo de Pedro Mulatão, pois se o duplo pode ser entendido como uma realidade superior àquela em que o sujeito está circunscrito, a alegoria do besouro representaria apenas o despertar de Rosa para a sexualidade, e não as conseqüências disfóricas que esse despertar traria. Dessa forma, Rosa esperava o besouro, mas não sabia que esperava toda a carga simbólica que este animal trazia consigo. Sentia falta de algo que ela não conhecia muito bem, que tivera contato uma única vez. Queria um homem, não importasse qual, mas com as mesmas características do besouro: a de invasor e a de agente transformador. Com o ritual do besouro, Rosa começa a sair do seu estado de apatia, mas sua inserção no mundo social não se realizou de forma equilibrada. A personagem passa para um estado de desequilíbrio, pois sente a falta daquilo que iniciara seu despertar de uma identidade feminina.

Além da reiteração do verbo “esperar” e da figura do “besouro”, esse estado de desequilíbrio é representado pelo percurso passional de Rosa, que vai do medo e desespero (“desesperadamente temerária”) para a espera e cansaço (“Ficou se cansando naquela posição, à espera”) e, finalmente, para a desilusão (“Desiludida se deita depois”). Após a descrição desse percurso passional, o narrador descreve o sonho agitado de Rosa, bem simbólico em sua constituição. De um lado, acabaram-se os besouros, e de outro, um grupo de moças “caçoa dela”, chamando-a de solteira, “às gargalhadas”. São “misturas impossíveis”, no entender do narrador, mas cuja lógica se estabelece no plano da sanção do sujeito Rosa, isto é, a ausência de besouros representaria a impossibilidade do afloramento da sexualidade da personagem. Ausente de sexualidade, Rosa não poderia se casar. A ausência do casamento representaria, no universo cognitivo da personagem, uma vergonha, grafada pelo narrador em letras

maiúsculas para enfatizar que o sujeito e o destinador social são, nesse momento, ocupados pela mesma personagem, isto é, Rosa.

Como dissemos anteriormente, no momento “posterior à transformação”, Rosa se guia mais por um dever do que por um querer, isto é, sente a necessidade de se casar a qualquer custo. E Rosa escolhe Pedro Mulatão. Sua atitude é julgada disforicamente por dona Ana e dona Carlotinha: “Há-de-casar com Pedro Mulatão e si não deixarem ela foge. Dona Ana e dona Carlotinha cedem com morte na alma” (p.21). Inferimos que Rosa escolhe Pedro Mulatão não apenas para não ficar solteira, mas pelas similitudes simbólicas entre o beberrão e o besouro: ambos entram repentinamente na vida de Rosa, invadindo seu corpo e sua vida.

Prepararam enxoval apressado pra ela, menos de mês. Ainda na véspera do casamento dona Carlotinha insistiu com ela para que mandasse o noivo embora. Pedro Mulatão era um infame, até gatuno, Deus me perdoe! Rosa não escutou nada. Bateu o pé. Quis casar e casou. Meia que sentia que estava errada porém não queria pensar e não pensava. As duas solteironas choraram muito quando ela partiu casada e vitoriosa sem uma lágrima. Dura (p.21).

Da mesma forma que Nízia, analisada anteriormente, Rosa apresenta marcas do não-saber e do não-pensar. Se a primeira permanece no estado de apatia, esta última apresenta uma sexualidade despertada abruptamente, resultando em conflitos entre a necessidade individual e os discursos sociais introjetados por ela. Dito de outra forma, os conflitos gerados na narrativa de “O besouro e a Rosa” provém, em grande parte, da impossibilidade de a personagem lidar com o discurso social que instaura na mulher a necessidade do casamento. Esse discurso faz com que a personagem busque casar-se com qualquer homem e entre em conflito quando essa sua escolha é julgada disforicamente: “Meia que sentia que estava errada porém não queria pensar e não pensava”.

Se por um lado Nízia era disjunta da modalidade do saber, Rosa o obtivera mediante situações conflitivas. Embora o narrador afirme que ela não queria pensar, o fato de sua recusa ao pensamento já é em si um saber. O fato de saber-se “errada” para os valores dos destinadores sociais dona Ana e dona Carlotinha já é um saber. A opção por não querer pensar seria uma fuga da realidade. Nízia foge pelo álcool, enquanto Rosa pela recusa ao pensamento, pois busca a felicidade. No entanto, neste conto, o último parágrafo aponta para a sanção disfórica da personagem, que por saber pensar, adquire consciência de sua infelicidade: “Rosa foi muito infeliz” (p.21).

Dentro da nossa proposta de leitura dos contos de Mário de Andrade como construção de identidades intersubjetivas, o conto “O besouro e a Rosa” focaliza a construção da identidade feminina da personagem Rosa. No entanto, nesse conto, a identidade feminina é alcançada de forma brusca. No aspecto temporal da narrativa, propusemos três divisões relacionadas ao ritual de transformação pelo qual passa a protagonista do conto, que assim foram denominados: “anterior à transformação”, “concomitante à transformação” e “posterior à transformação”.

No primeiro momento, o “anterior à transformação”, Rosa vivia num estado de inércia e apatia. Todavia, o momento “concomitante à transformação” opera um ritual de afloramento da identidade, tão brusco que gera na personagem uma necessidade de se casar. A passagem do tempo é mais intensa, como vimos na cena da espera de Rosa pelo besouro e do conseqüente sonho da protagonista. A mudança faz-se rapidamente notada. E Rosa se vê em desespero para constituir família, após o aflorar de sua identidade. Temos aqui uma identidade de um sujeito que adere às estruturas sociais pré-definidas na sociedade paulistana dos anos vinte.

3.3. As múltiplas identidades de Belazarte: “Túmulo, túmulo, túmulo”

Cabo Machado é cor de jambo.
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como se a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o sol de oiro dos dentes
Obturados com um luxo oriental

(Mário de Andrade, *Losango Cáqui*)

Conforme explanado em capítulo anterior, encontramos três perspectivas relacionadas aos narradores dos contos de Mário de Andrade. Analisamos a primeira, intitulada por Telê Porto Ancona Lopez³⁰ como “Belazarte e o compartilhar”, em que o narrador desdobrado (Belazarte e o narrador inominado) apresenta piedade e ironia ao descrever as misérias e os infortúnios das personagens “sem letras nem cidade” dos bairros operários da Lapa e do Brás. Mais piedade do que ironia em “Nízia Figueira, sua criada” e o contrário em “O besouro e a Rosa”. Tivemos uma demonstração analítica de um conto com ênfase na piedade e outro com mais traços de ironia. Os contos “Jaburu

³⁰ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um contista bem contado. In: _____. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. 6.ed. São Paulo: Global, 1988. (Os melhores contos).

malandro”, “Menina do olho no fundo” e “Caim, Caim e o resto” fariam parte, como foi discutido, do Belazarte irônico. Já, “Piá não sofre? Sofre.” estaria relacionado ao Belazarte compadecido e piedoso, embora também haja traços de ironia quando o narrador se refere às personagens Teresinha, desse último conto, e Rufina de “Nízia Figueira, sua criada”. Caso à parte d’*Os contos de Belazarte*, mas com a mesma preocupação de frisar a “miséria degradada” é “Briga das pastoras”, inserido na antologia *Obra imatura*.

No quadro teórico-crítico estabelecido por Telê Ancona Lopez, falta-nos a análise da segunda perspectiva e um aprofundamento na terceira. Esta última pode ser caracterizada como o desdobramento da primeira e da segunda, uma vez que incorpora o estilo Belazarte com o aprofundamento psico-social, sem tanta ênfase no enredo fabular, mas com o compartilhar da miséria dos excluídos, realizado por Belazarte. Dessa postura híbrida, analisamos o conto “O poço” no capítulo referente à cultura do patriarcado presente na sociedade brasileira dos anos vinte, trinta e quarenta. A postura híbrida apresenta a fusão Belazarte com Malazarte. Este último será analisado nos contos “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”, mas também se encontra presente em “Vestida de preto” e “O peru de Natal”.

Embora não pretendamos um enquadramento sistemático da contística de Mário de Andrade, justamente por concebermos a complexidade de cada narrativa, independente se mais voltada a uma postura belazartiana ou malazartiana, fica-nos um questionamento: Onde poderia, pelo viés teórico-crítico de Telê Lopez, enquadrar-se o conto “Túmulo, túmulo, túmulo”? Vejamos a postura da autora no seu ensaio “Um contista bem contado”:

Belazarte sabe que sua classe é outra e os privilégios o incomodam. Fica-lhe difícil representar devidamente o patrão, mas, não suporta conviver com a doença e a desgraça de Ellis, quando em “Túmulo, túmulo, túmulo” o cronista se torna personagem, interferindo diretamente na ação, dolorosamente consciente de sua clivagem, abrindo o filão memorialista.³¹

Diferente das outras narrativas da coletânea *Os contos de Belazarte*, o narrador de “Túmulo, túmulo, túmulo” mistura-se à matéria narrada. Mas dele pouco sabemos, pois ele desloca o foco narrativo de si e centra sua atenção no criado Ellis. No entender de Telê Lopez,

³¹ Idem, *ibidem*, p.9.

Além de suas inquietações, da consciência cindida, sua história particular não interessa. Sabe-se que o narrador absorve o autor, Mário de Andrade que tem por mãe D. Mariquinha; o veio memorialista, contudo, não se fixou. Belazarte, patrão e amigo de Ellis não é protagonista. Vai ser, ao mudar de nome – Juca. Ou melhor, ao receber o nome/apelido tão popular de Joaquim.³²

Ao referir-se ao filão ou veio memorialista, Telê Lopez aponta uma abertura para esse tipo de narrativa com “Túmulo, túmulo, túmulo”. Uma abertura, porém não uma completude, apesar da consciência cindida que marcará as narrativas do modo “eu-protagonista” de *Contos novos*. A autora afirma não ser Belazarte protagonista do conto supracitado.³³ De fato, pouco se sabe desse narrador, ao contrário do que ocorre com os narradores de “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”, realizações completas do filão memorialista. Surge-nos novo questionamento: quem é Belazarte? Ora, nos seus contos, temos acesso ao seu discurso enunciado, como também à sua cosmovisão e ideologia. Mas dados psicológicos e históricos desse narrador pouco sabemos. É o que discutiremos no presente capítulo, que contará com estudos detalhados de outras narrativas para estabelecermos suportes temáticos de “Túmulo, túmulo, túmulo”: o conto “Briga das pastoras”, de *Primeiro andar*, e as crônicas “Meu engraxate” e “O diabo”, ambas de 1931 e inseridas em *Os filhos da Candinha*.

O primeiro aspecto comum às quatro narrativas concerne ao tema da amizade. Esta pode ser entendida como um mecanismo de alteridade, de construção da identidade na relação com o outro. É pela amizade que o sujeito encontra no outro algumas características que podem lhe agradar e ser incorporadas à sua própria personalidade, ou podem lhe desagradar, causando-lhe repúdio. Esse rechaço pode ocorrer quando esse sujeito projeta no outro questões conflitivas de sua personalidade, isto é, quando crê que é no outro o local de suas frustrações e não em si mesmo.

Em termos quantitativos, Mário de Andrade cultivou várias amizades. Muitas delas permaneceram por bastante tempo, outras sofreram alguns abalos. Pela correspondência do escritor de *Macunaíma*, percebemos a importância dada ao cultivo da amizade. Mário de Andrade manteve um longo diálogo epistolar com o folclorista Câmara Cascudo. Essas cartas apresentam aspectos importantes da personalidade de Mário, bem como elementos substanciais para a constituição de algumas das obras do escritor. Para ficarmos em apenas um exemplo, convém citarmos um fragmento da carta

³² Idem, *ibidem*, p.11.

³³ Idem, *ibidem*, p.11.

de 1º de fevereiro de 1927, em que Mário salienta logo no primeiro parágrafo a importância de sua amizade com Câmara Cascudo.

Luisico! mas que foi que sucedeu que você não me escreve mais mesmo! Ora si é zanga desembuxa logo porque está zangado que me desculpo logo si estiver culpado ou passo uma bruta de caçoada em você. Deixa disso e escreva homem! Ando sapeando correio todo dia pra ver si topo com a letra miúda de amigo, vai letra miúda não aparece mesmo e já estou meio desapontado. Só uma desculpa você pode ter, já se sabe: amor. É assim mesmo só se for amor feliz porque noutra caso escrever estudar ler é ainda o geito mais fácil da gente mandar a imagem da marvada passear. Pois é: ando desapontado com a indiferença de você. Escreva, eu que tenho três vezes mais que o dia de que fazeres, escrevo assim mesmo roubando tempo da vida e você nem pia... Isso não se faz Luís. Estou ficando com vontade de zangar porém inda estou indeciso, e não sei si zangarei não.³⁴

No fragmento transcrito, percebemos a abundância de palavras coloquiais, o que revela o tom íntimo e de gracejo da carta. “Desembuxa”, “marvada”, “caçoada” são alguns dos termos coloquiais utilizados por Mário de Andrade, que revela certa intimidade com seu interlocutor logo no início da carta, ao tratar Câmara Cascudo pelo seu prenome no diminutivo: “Luisico”. A ênfase dada por Mário nas suas constantes idas ao correio para ver se lá está alguma “letra miúda de amigo” revela a importância que o escritor dava à conservação dos laços de amizade.

Esses laços de amizade, tão ressaltados por Mário de Andrade no seu discurso epistolar, aparecem em várias de suas narrativas. Muitas vezes, a amizade aparece revestida de um traço de companheirismo, como se dá no conto “Briga das pastoras”, de *Obra imatura*. Nesse conto, um pesquisador de folclore, cujo nome não aparece na narrativa, surpreende-se com a perda dos valores do Natal ao ver um pastoril realizado num ambiente degradado. O narrador constata a descaracterização da música do pastoril, as roupas a mostrarem partes do corpo das mulheres, deixando-o constrangido. Trata-se de um narrador marcado pelo constrangimento e pela culpa de ter ido ao pastoril, desobedecendo, assim, as recomendações da senhora que o hospedava.

O enredo do conto é todo marcado por um mistério que aflora no desenlace da narrativa. Dona Ismália não queria que o narrador fosse ao pastoril de Maria Cuncáu porque esta tivera um envolvimento com seu marido, o senhor de engenho. E o narrador revela-se todo solícito ao drama dessa senhora, oscilando no conflito entre ir e não ir ao pastoril de Maria Cuncáu. A relação de amizade que este narrador tem com Carlos, filho

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p.74. Na transcrição de fragmentos de cartas, obedeceremos à grafia proposta pelo autor.

de Ismália, é marcante no conto, pois é Carlos quem acompanha o narrador para o pastoril. Mas outra relação de amizade se dá de forma mais intensa, a ponto de gerar o conflito no narrador. Trata-se de sua relação de fidelidade à anfitriã dona Ismália, o que vemos logo no começo do conto.

Mas foi deslisantemente lógico todos se levantarem pois que o almoço acabara, e eu senti dever uma carícia à sra. dona Ismália, que não podia mais evitar um certo abatimento naquele seu mutismo de olhos baixos. Creio que fui bastante convincente, no tom filial que pus na voz pra lhe elogiar os maravilhosos pitus, porque ela me sorriu, e nasceu entre nós um desejo de acarinhar, bem que senti. Não havia dúvida: Maria Cuncáu devia ser uma tara daquela família, e eu me amaldiçoava de ter falado em pastoris. Mas era impossível um carinho entre mim e a dona da casa, apenas conhecidos de três horas; e enquanto o Carlos ia ver si os cavalos estavam prontos para o nosso passeio aos partidos de cana, fiquei dizendo coisas meio ingênuas, meio filiais à sra. dona Ismália, jurando no íntimo que não iria ao Pastoril da Maria Cuncáu. E como num momento as duas moças, ajudando a criadinha a tirar a mesa, se acharam ausentes, não resisti mais, beijei a mão da sra. dona Ismália. E fugi para o terraço, lhe facilitando esconder as duas lágrimas de uma infelicidade que eu não tinha mais direito de imaginar qual.³⁵

Consideramos esse fragmento muito elucidativo para entendermos a intriga do conto. Ao perguntar sobre pastoris e obter do menino Astrogildo a resposta de que havia o pastoril da Maria Cuncáu, o narrador acaba provocando um “desarranjo no ambiente” (p.176), o que faz com que o mesmo se arrependa de ter levantado o assunto: “e eu me amaldiçoava de ter falado em pastoris”. No entanto, o que fica evidente nesse fragmento é a relação filial do narrador com a sua anfitriã, dona Ismália, o que vemos pelas seguintes expressões: “senti dever uma carícia à sra. dona Ismália”, “no tom filial que pus na voz”, “um desejo de acarinhar”, “impossível um carinho entre mim e a dona da casa”, “coisas meio ingênuas, meio filiais à sra. dona Ismália”. “beijei a mão da sra. dona Ismália”.

Em outros contos, a relação de companheirismo também aparece, não de forma tão explícita como em “Briga das pastoras”, mas surge em ambientes festivos como na chegada do circo no ambiente familiar de Carmela, de “Jaburu malandro”. Encontramos um exemplo de amizade relacionada ao companheirismo no caso da personagem Pietro, o irmão de Carmela, em relação a seus amigos do circo. No entanto, em outras narrativas, a amizade se apresenta revestida da relação de dependência de uma personagem em relação à outra, como é o caso da crônica “Meu engraxate”, de *Os filhos da Candinha*, e do conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, de *Os contos de Belazarte*.

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. 3.ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p.177. Toda vez que fizemos referência a algum conto dessa antologia indicaremos apenas o número da página.

Na crônica “Meu engraxate”, o narrador, após justificar o uso do pronome possessivo “meu” não como possessividade, mas como indicação de algo, relata sua relação de fidelidade a um engraxate. Ao saber que o engraxate mudou de profissão e passou a vender bilhetes de loteria, esse narrador revela uma certa inquietação e um desassossego com a perda não do serviço, mas da relação com o empregado. “... me deixando numa hesitação penosíssima, como todo o meu futuro atrapalhado, pronto, estava sem engraxate!”³⁶ Durante todo seu relato, o narrador comenta que dava gorjetas para o engraxate e demonstra amizade em relação às pessoas que o servem. A perda do engraxate acaba por se tornar tão sentida que o narrador procura saber onde o mesmo estaria trabalhando e seu desejo de estar perto desse empregado faz com que o narrador resolva comprar bilhetes de loteria. Dessa forma, mesmo num espaço curto de uma crônica, ao focar as relações humanas no cotidiano das esferas sociais, o narrador fornece elementos que serão utilizados nos contos “Túmulo, túmulo, túmulo”, em que as relações de amizade tornam-se mais intensas e significativas, e “Frederico Paciência”, em que a amizade entre Juca e Frederico fornece elementos para a construção de uma possível identidade homoerótica.

No que concerne à focalização narrativa, as narrativas acima mencionadas estão no modo “eu-protagonista”, que descreve os acontecimentos de um ângulo fixo, com uma visão externa limitada, mas com um enriquecimento da dimensão psíquica do narrador. Tanto “Briga das pastoras” como “Meu engraxate”, ou ainda, “Frederico Paciência”, além de abordar a temática da amizade enquanto processo de construção de identidade, apresentam debreagem actoral enunciativa, isto é, aproximam o enunciatário do enunciador. A matéria narrada refere-se a mais a um eu do que a um ele, ao contrário de “Nízia Figueira, sua criada” e “O besouro e a Rosa”, cuja focalização está no outro e não no eu que enuncia.

Esses dois últimos contos, assim como os demais contos de Belazarte, excetuando “Túmulo, túmulo, túmulo”, apresentam a focalização no modo do narrador onisciente intruso e neutro, que oscila entre o saber o não-saber, típico dos contadores de “causos” populares. Esse Belazarte, projetado nas narrativas pelo discurso do narrador inominado, fornece-nos no seu jogo de implícitos do discurso, alguns fios que nos permitem (re)construir sua identidade fragmentada ao longo dos contos. Raquel Illescas Bueno aponta para, pelo menos, três Belazarte na obra de Mário de Andrade:

³⁶ Idem, *ibidem*, *Os filhos da Candinha*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p.83. Vale o mesmo comentário da nota anterior para a maneira de fazermos referência a essas crônicas.

um deles estaria presente nas “Crônicas de Malazarte”, outro seria o narrador dos contos, e um terceiro apareceria na crônica “O diabo” (1931), de *Os filhos da Candinha*.³⁷

De conteúdo ficcional, essa crônica retoma, às avessas, o ciclo do demônio logrado, pertencente à literatura oral. Ao invés de enganarem o Diabo, como as diversas personagens folclóricas que o desafiam ou são por ele desafiadas (inclusive Pedro Malazarte), Belazarte e o narrador saem logrados.³⁸

Essa crônica apresenta um conteúdo ficcional: Belazarte e o narrador inominado entram numa casa e encontram o demônio disfarçado de mulher. A figura diabólica, por meio de várias estratégias persuasivas, manipula os dois homens por sedução, isto é, faz com que eles se compadeçam de seu papel social de mulher, esposa e mãe de três filhos, predestinada a fazer os outros felizes. Na estrutura narrativa da manipulação, ocorre um fazer-creer, pois Belazarte e seu amigo firmam um juramento de cumplicidade com o diabo: “Juram... juram por Ele!” (p.21). Esse “Ele” poderia se referir ao Diabo, sujeito persuasivo que realiza com eficácia a manipulação e debocha da ingenuidade dos dois homens: “Torcia de riso, e nós dois ali feito bestas” (p.21).

Ainda no nível narrativo da crônica, no quadro das modalidades veridictórias, o Diabo consegue enganar os dois homens porque se encontra no nível do parecer (parece bom e predestinado a fazer os outros felizes). No entanto, como aponta Raquel Bueno, “o disfarce, a máscara (...) estão, isto sim, a serviço do engodo”³⁹ E é o próprio Diabo quem arranca sua máscara: “_ Me desculpem, mas não pude mesmo! E vejam bem que os senhores juraram, heim! Muito! muito obrigada!” (p.21). O tom farsesco, comentado por Bueno ao tratar dessa crônica, remete-nos ao que Rosenfeld problematiza ao tratar do conceito de máscara utilizado nos textos dramáticos. Para o referido crítico, tal como na comédia teatral,

a própria dignidade, enquanto superficial e arrogada (principalmente a que provém de posições sociais), que é desmascarada, revelando-se a sua condição precária. Enquanto ser espiritual, o homem traça planos vastos e gloriosos, mas precisamente por isso não vê a realidade imediata. Ser espiritual, paira nas alturas, distraído do mundo material, e de repente o seu corpo, sujeito às leis da gravidade, se estatela no chão.⁴⁰

³⁷ BUENO, Raquel Illescas. Op. cit.

³⁸ Idem, ibidem, p.22.

³⁹ Idem, ibidem, p.22.

⁴⁰ ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. Texto/contexto I. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.42-3.

O discurso teórico de Rosenfeld aponta para a condição precária do ser humano que pode ser vítima de um engodo, tal como ocorre com Belazarte e o narrador inominado na crônica “O diabo”. Ambas as personagens estavam “distraídas do mundo material”, como aponta o crítico. Ambas “estatelam no chão” devido ao engodo do Diabo e começam “enxergando através das paredes” a família da moça-diabo: “Lá estava a moça dormindo com honestidade junto dum moço muito moreno e chato. No outro quarto três piasotes lindos, tudo machinho, musculosos, derramando saúde” (p.20). Ao perceber que a presença deles naquela casa poderia constituir um “desarranjo” na felicidade (expressão reiterada ao longo da crônica) daquela família, os dois homens aceitam sair da casa e jurar não contar o segredo daquela mulher (ser o Diabo): “Afinal era uma malvadeza mesmo trazer a infelicidade, assim sem mais nem menos, pra uma família inteira (...) Principiamos enxergando de novo a curuminzada, o fox, tão calminhos” (p.20).

Durante sua argumentação, a moça-diabo afirma que se o marido acordasse, ele poderia esfaquear os dois amigos. Os moços aceitam o pacto com a moça de não contar seu segredo, guiados pelo dever social: “Seria uma cachorrada desgraçar aquela família tão simpática. Depois o bruto escândalo que rebentava na cidade, nós dois metidos com a Polícia, entrevistados, bancando heróis contra uma coitada de moça” (p.21). E assim, ocorre o engodo, o rosto da moça, que se mostrava pouco (“sempre evitando mostrar a cara”), transformou-se no riso do deboche. A ironia faz-se presente. “As gargalhadas do final indicam que as artes diabólicas haviam alcançado o seu intento: relativizar os resultados das boas intenções e dos sentimentos humanitários”⁴¹. Tal como n’*Os contos de Belazarte*, ironia e piedade se misturam na configuração das personagens.

Para Raquel Bueno, o tom farsesco é retomado no final quando Belazarte e o narrador inominado descobrem que aquela casa pertencia a um médico, que ao mesmo tempo, era diretor de um órgão público e membro de Academia de Letras e de vários Institutos Históricos. “A crítica, portanto, dirige-se aos embustes, de várias naturezas, que a sociedade brasileira engendra”.⁴²

Apesar da afirmação da referida autora de que essa crônica não se presta “à revelação de aspectos da psicologia das personagens”, acreditamos que há fios narrativos dela com outros textos ficcionais de Mário de Andrade. Ressaltemos, por exemplo, a incidência das palavras “felicidade” e “infelicidade”, analisada por nós

⁴¹ BUENO, Raquel Illescas. Op. cit. p.22.

⁴² Idem,ibidem,p.22.

quando tratamos do conto “Nízia Figueira, sua criada”. Como vimos, felicidade e infelicidade são definidas por um critério relacional. Tudo se relativiza, diferente do discurso cristão do narrador inominado, transcrito no início do conto supracitado, que aceitaria a ilusão de felicidade, obtida pela própria religião, presente na crônica “O diabo”, na figura do espaço da “igreja de Santa Teresinha”, lugar onde Belazarte teria visto o diabo pela primeira vez. A felicidade/infelicidade aparece, nessa crônica, nos seguintes fragmentos:

Mas a felicidade, foi desaparecendo e o Diabo-moça estava ali outra vez (p.20).

Minha família é imensamente feliz (uma dor amarga vincou o rosto macio da moça). É o meu destino. Não posso fazer sinão felizes...” (p.20).

Afinal era mesmo uma malvadeza trazer infelicidade, assim sem mais nem menos, pra uma família inteira (p.20).

Assim como nos contos “Nízia Figueira, sua criada”, “O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro”, em que há um elemento “desarranjador” das vidas pacatas de Nízia, de Rosa e de Carmela, na crônica “O diabo”, a mulher faz com que os dois homens se sintam esse elemento de desarranjo e os manipula a sair daquela casa, para evitar que o marido interprete a presença dos dois homens como indício de uma traição da esposa e faça um escândalo, por consequência dessa suposição. Aliás, a palavra “traição” é retomada muitas vezes na crônica não insinuando adultério, mas como recurso de manipulação para que os dois homens fizessem juramento de cumplicidade. Os dois homens deixam-se enganar porque se guiam pelos valores sociais, diferente do que ocorre nos contos citados e em “Caim, Caim e o resto”, em que as traições de Teresinha com os irmãos Aldo e Tino causam a morte desses dois e a prisão do marido da adúltera. De forma invertida, na crônica em análise, as boas intenções causam sanção disfórica às personagens: ambas acabam vítimas do engodo do Diabo.

Embora não seja o cerne da narrativa, o processo de construção de identidade apresenta nuances merecedoras de nossa atenção. Embora tenhamos um engodo na estrutura narrativa dessa crônica, percebemos, na figura do diabo, a simbologia das identidades cambiantes: “_ Sou o Diabo mesmo... Como diabo não tenho direito a sexo... Mas Ele me permite tomar a figura que quiser, além da minha própria.” (p.19). Quem seria Ele? Uma força demoníaca suprema, mais poderosa que “o Diabo”? Um

desdobramento das múltiplas faces da figura diabólica? Qual seria a “caderneta de identidade” mencionada pela moça-diabo nessa crônica?

No entender de Chevalier & Gheerbrant, o Diabo “simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente”⁴³. Essa ambivalência pode ser relacionada com a ambigüidade sexual, pois a simbologia do diabo sublinha o caráter hermafrodita, como podemos perceber no discurso do diabo-mulher da crônica de Mário de Andrade. Somam-se a isso outros traços sêmicos percebidos no verbete do *Dicionário de símbolos*, quais sejam, o aspecto das forças de divisão e de desintegração da personalidade, a desordem, a dissolução, tanto nos planos moral e metafísico. Como visto na crônica, a mulher-diabo possibilita que os dois homens sejam tentados a conhecer os aspectos imanes de suas personalidades, já que o Diabo representa as forças ocultas do indivíduo. Na cultura cristã, ele representaria a materialização dessas forças. No entanto, ao seguirmos o raciocínio de Chevalier & Gheerbrant, percebemos que o diabo está em nós, da mesma forma que os aspectos divinos, dada nossa natureza dual.

No plano psicológico, o Diabo mostra a escravidão que espera aquele que fica cegamente submisso ao instinto, mas acentua ao mesmo tempo a importância fundamental da libido, sem a qual não há desabrochar humano; e para poder superar a queda da Habitação Divina (...) é preciso ser capaz de assumir essas forças perigosas de modo dinâmico.⁴⁴

Devemos frisar a natureza dupla do símbolo do Diabo: reconhecimento das forças instintivas e necessidade de assunção e domínio dessas energias de libido. Enquanto figura sedutora, o Diabo, metamorfoseado na mulher da crônica, consegue lograr Belazarte e o narrador inominado e fazê-los ver conceitos de felicidade, infelicidade e identidade de forma relativizada. O diabo-mulher afirma querer ser “moça séria” e é ela quem possibilita a visão “através das paredes”. Vale lembrar que os dois homens vêm “três piasotes lindos, tudo machinho, musculoso, derramando saúde”. Além disso, a moça era “delicadamente morena” e seu marido “muito moreno e chato”.

Esse fascínio pelo sexo masculino e pela cor morena é reiterado no conto “Túmulo, túmulo, túmulo”. Em “Frederico Paciência”, o fascínio se dá pelo sexo masculino. Em “Nízia Figueira, sua criada”, a cor negra é descrita, mas não é exaltada

⁴³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 337.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 338.

como em “Túmulo, túmulo, túmulo” e em “O poço”. Nesse último, percebemos a exaltação do masculino e do negro quando o narrador descreve José: “Tinha um era o mais calmo, mulato desempenado, fortíssimo, bem escuro na cor” (p.75). E mais adiante: “Segurando firme só com a mão direita o cambito, os músculos saltaram no braço magnífico, se inclinou quanto pôde na beira do poço” (p.79). Ora, não seria arriscado afirmar que o mulato seria a imagem de um povo sensual, proveniente da mistura de raças, tão discutido no projeto de Mário de Andrade.

Ao relacionarmos o fragmento supracitado com a visão que os dois homens têm “através da parede”, na crônica em estudo, percebemos uma relação entre o braço magnífico de José em “O poço” com os “três piasotes lindos” que dormiam e que também eram musculosos e derramavam saúde. Se a simbologia do Diabo remete-nos às pulsões sexuais, acreditamos não ser arriscada a hipótese de que as visões de Belazarte e do narrador estariam relacionadas com desejos sexuais latentes pelo sexo masculino e que o diabo, conhecedor da natureza psíquica das duas personagens, faz com que elas vejam, tal como num espelho, seus desejos secretos, seu lado imanente adormecido tal como os três piasotes. Não pretendemos, com esse trabalho, encontrar marcas da homossexualidade de algumas personagens dos contos de Mário de Andrade, ainda mais considerando as teorias que afirmam que a identidade é construída, deslocada e continuamente re-elaborada. Todavia, é interessante ressaltar que em muitos textos literários a homossexualidade aparece camuflada, escondida através da máscara, posta do outro lado da parede fechada, devido aos interditos da sociedade patriarcal.

Vejam os que medida as nuances de um amor homossexual não realizado se manifestam em “Túmulo, túmulo, túmulo”. Esse conto descreve o sentimento de amizade entre o narrador Belazarte e seu criado Ellis, bem como a solidariedade do narrador com a família de seu criado. *D’Os contos de Belazarte*, é a única narrativa em primeira pessoa, por isso acreditamos que a mesma seja marcada por implícitos no discurso do narrador, isto é, ele não revela claramente em que grau se dá sua amizade por Ellis, mas deixa pistas ao longo do texto de que, por detrás de um sentimento paternal de amizade, há nuances de um desejo homoerótico reprimido. Logo no início do conto, Belazarte faz uma descrição de Ellis, toda marcada pela paixão do desejo.

Ellis era preto, já disse... Mas uma boniteza de pretura como nunca eu tinha visto assim. Como linhas até que não era essas coisas, meio nhato, porém aquela cor elevava o meu criado a tipo-de-beleza da raça tizia. Com dezenove anos sem nem um pouquinho de barba, a epiderme de Ellis era um esplendor. Não brilhava mas não brilhava nada mesmo! Nem que ele estivesse trabalhando pesado, suor corria, ficava o risco da gota feito

rastinho de lesma e só. Bastava que lavasse a cara, pronto, voltava o preto opaco outra vez. Era doce, aveludado o preto de Ellis... A gente se punha matutando que havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde, mão que andou todo o dia apertando passe-bem de muito branco emproado e filho-da-mãe. (p.72)

No fragmento transcrito, o narrador exalta a beleza do criado: “boniteza de pretura”, “tipo-de-beleza da raça tizia”, “epiderme de Ellis era um esplendor”, “havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde”. Essa última expressão ressalta bem o plano do desejo, o qual não é concretizado no conto, pois Ellis se casa e mais adiante, após a morte de sua mulher e seu filho, acaba por morrer. Essa exaltação da cor negra, do brilho dos dentes de Ellis, do seu aspecto servil e polido configuram o ideal de nacionalidade presente no projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, sobretudo em poemas de *Losango cáqui* (1926) e *Clã do jabuti* (1927). As aproximações entre “Túmulo, túmulo, túmulo” e os poemas dessas duas antologias podem ser observadas tanto no aspecto histórico-cronológico quanto no plano das pesquisas de Mário de Andrade acerca dos traços peculiares que definiriam a raça brasileira.

No plano histórico-cronológico, tanto “Túmulo, túmulo, túmulo” como muitos dos poemas que compuseram as antologias supracitadas foram escritos no que Lafetá chama de “imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade)”⁴⁵. Na segunda metade dos anos vinte, essas antologias, *Os contos de Belazarte*, as viagens de Mário de Andrade à Amazônia e ao Nordeste e a conseqüente publicação das crônicas que vieram a integrar *O turista aprendiz*, bem como o aproveitamento de elementos folclóricos obtidos nessas viagens e rearranjados na composição de *Macunaíma*, permitiram a configuração do que Lafetá chama de “máscara do poeta aplicado”. Sobre o poema “Cabo Machado”, inserido em *Losango cáqui*, para ficarmos num exemplo, assim se posiciona Lafetá:

Aqui, e embora o *Losango cáqui* seja ainda um livro arlequinal, sentimos que começa outra máscara. A pesquisa do “eu” progride e encontra algo que se ajusta melhor ao corpo rítmico do poema. Cabo Machado (que tem tantas características do próprio Mário) é arlequim fantasiando-se de malandro, e essa passagem “naturalizadora” melhora demais a linguagem: a pompa da *Paulicéia desvairada* é corrigida para uma realidade mais modesta, de baixa hierarquia e dentes obturados (...) *Losango Cáqui* sai ganhando, pois não abandona as técnicas de vanguarda e mesmo assim aproxima-se melhor da realidade que deseja cantar. Um pequeno ajuste que é uma grande vitória da forma: a conquista definitiva para a poesia da linguagem coloquial.⁴⁶

⁴⁵LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.15.

⁴⁶ Idem, ibidem, p.22.

Conforme exposto em Lafetá, embora *Losango cáqui* apresente muitas das características da linguagem vanguardista (“livro arlequinal”), presente na *Paulicéia desvairada*, é um livro de transição para o que o crítico chamou de “máscara do poeta aplicado” em pesquisar elementos do folclore brasileiro. É, então, “arlequim fantasiando-se em malandro” numa passagem para uma realidade mais modesta, de baixa hierarquia e dentes obturados”. Isso pode ser visto em “Cabo Machado”, publicado no mesmo ano da escrita do conto “Túmulo, túmulo, túmulo” e com algumas aproximações discursivo-figurativas com essa narrativa.

Cabo Machado é cor de jambo.
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como se a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o sol de oiro dos dentes
Obturados com um luxo oriental.

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.

Segue todo rico de jóias olhares quebrados
Que se enrabicham pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado gentil
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-ton do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!

Por meio de uma debreagem enunciativa actoral, o enunciador centra seu poema no soldado chamado Cabo Machado, cujas características representariam a raça brasileira, conceito perseguido por Mário de Andrade nos seus estudos etnográficos, como via de construção da identidade nacional: “cor de jambo”, “pequenino”, “moço bem bonito”, “boca encarnada num sorriso perpétuo”, “sol de oiro dos dentes / obturados” (primeira estrofe), marcha “pouco marcial”, “dançarino”, “sincopado”, “cabeça levantada”, “olhar dengoso pros lados” (segunda estrofe), “cor-de jambo”, “delicado”, “gentil”, “educação francesa mesureira”, “doce que nem mel”, “polido que nem manga-rosa”, “representante duma terra” (terceira estrofe), “jeito de rasteira”, “unhas bem tratadas”, “mãos transparentes frias”, “prefere o arbitramento” (quarta estrofe), “bandeira Nacional”.

Os traços descritivos de Cabo Machado assemelham-se à descrição apaixonada feita por Belazarte a Ellis. A “boniteza de pretura” corresponderia ao mulato “cor-de-jambo”, expressão reiterada no poema; a educação e o servilismo de Ellis podem ser comparados ao “gentil”, “educação francesa mesureira”, “polido que nem manga-rosa” e doce que nem mel”, esses últimos elaborados num processo de comparação empreendido por Mário de Andrade, com utilização de elementos da natureza presentes na cultura brasileira (manga-rosa e mel); diferente da “boca encarnada num sorriso perpétuo” do Cabo Machado, a boca de Ellis se manifestava num “sorriso apenas entreaberto”. Segundo Belazarte, isso se dava pelo fato de que “Ellis estava muito igualado com o movimento da miséria pra andar mostrando gengiva a cada passo” (p.72). A miséria de Ellis corresponde aos “dentes obturados” do Cabo Machado.

Para Lafetá, a pompa da *Paulicéia desvairada* é substituída para uma realidade mais modesta. O mesmo vale para a produção ficcional de Mário de Andrade, pois as narrativas de teor naturalista e regionalista relativos à aristocracia rural e urbana da *Obra imatura* são sucedidas por narrativas que incorporam elementos populares em sua feitura e se centram nas personagens “sem letras nem cidade”, como Rosa, João, Carmela, Aldo, Tino, Teresinha, Paulino, Nízia, Rufina e Ellis, que integram a galeria d’*Os contos de Belazarte*.

Que identidade(s) está(ão) sendo construída(s) em “Túmulo, túmulo, túmulo”? Novamente, vale a pena retomarmos nossa hipótese de trabalho de que a construção da identidade nacional implica na (re)elaboração das identidades intersubjetivas. Dessa forma, as personagens masculinas negras poderiam representar, dentro do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, o ideal de brasileiro, “a bandeira Nacional”, o

perfil do brasileiro misturado, tal como foi elaborado pelo mesmo Mário na configuração mítica das três raças em *Macunaíma*: o herói branco, Jiguê índio e Maanape negro.

Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, encontramos uma verdadeira exaltação à raça negra, que parece ser o motivo principal da atração de Belazarte por Ellis. No decorrer do conto, o sentimento de dependência do patrão em relação ao criado vai se intensificando cada vez mais.

Nesse andar é lógico que eu mesmo estava fazendo arte de ficar sem criado. Foi o que sucedeu. Ellis tomou conta de mim duma vez. Piorar, piorou não, mas já estava difícil de dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque afinal das contas quem que é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro? (p.73)

A possibilidade de ficar privado da companhia do criado atormentava Belazarte. Os papéis dessa relação passam a se confundir, como num jogo de identidades cambiantes. Ellis exercia o papel social de criado, enquanto Belazarte era o patrão. Mas nessa dependência que tinha o narrador em relação ao criado, as identidades parecem se alternar: “mas já estava difícil de dizer quem era o criado de nós dois”. Os papéis definidores das identidades parecem se imbricar e se confundir: “Sim, porque afinal das contas quem que é o criado?”. E Belazarte revela a consciência de dependência em relação ao outro: “Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?” (p.73)

Como se pôde observar, não era o serviço de Ellis que interessava a Belazarte, mas sim sua companhia. A angústia de Belazarte diante da possibilidade da perda do criado vai intensificando até que Ellis começa a não levar tão a sério o trabalho e pensa em ter outra profissão. O desleixo de Ellis no tocante ao trabalho pode ser explicado da seguinte maneira: se para Belazarte, a presença de Ellis cumpria o papel da amizade, por que então o criado teria que exercer o papel de criado?

Até achei graça. E principiei verificando que aquilo não tinha jeito mais, Ellis não trabalhava. Estava tomando um lugar muito grande em minha vida. Pois então vamos fazer alguma coisa pelo futuro dele, decidi. Entramos os dois numa explicação que me abateu, por causa dos sentimentos desencontrados que me percorreram. Ellis me confessou que pensava mesmo em ser chofer, mas não tinha dinheiro pra tirar a carta. Tive ciúmes, palavra. Secretamente eu achava que ele devia só pensar em ser meu criado. (p.74)

Após a constatação de que Ellis não estava cumprindo o papel de criado, Belazarte demonstra uma preocupação muito grande em relação ao futuro do empregado, chegando a revelar ter ciúmes do mesmo. No entanto, o grau de amizade de Belazarte por Ellis era diferente da relação que o criado travava com o patrão. Para Ellis, embora houvesse lealdade na sua relação com o patrão, o mesmo parecia não pensar naquela amizade que estava cada vez mais intensa para Belazarte. E não-pensar pode equivaler a não-saber. A aquisição do “saber as coisas”, para Ellis, só ocorrerá no momento de sua morte.

As nuances de uma relação homoerótica por parte do narrador são delineadas no seu discurso, no entanto, não aparecem definidas. José Carlos Barcellos, ao tratar das identidades homossexuais, cita Eve Sedgwick, que define o conceito de “armário”.

O “armário” é assim uma estrutura que esconde e ao mesmo tempo expõe o homoerotismo, na medida em que o aprisiona numa economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, implícito e explícito, apontam para complexas configurações entre identidade, subjetividade, verdade, conhecimento e linguagem, que atravessam todo o tecido cultural da modernidade e têm profundas ressonâncias na vida social e pessoal.⁴⁷

Belazarte parece não “sair do armário”, expressão utilizada na cultura homoerótica. Isso se deve a um sentimento de auto-censura, como é manifestado em muitos textos do início do século XX. “Sair do armário” equivaleria ao verbo “assumir”, entendido por Silviano Santiago como um processo de construção identitária que daria “visibilidade à dicotomia privado/público nas vidas individuais (...) Em seguida, mostrava como, na área do privado, existia camuflada, no comportamento de um dos familiares, outra e mais complexa dicotomia: vida familiar/vida secreta”.⁴⁸

Na produção literária de Mário de Andrade, percebemos uma economia discursiva entre o silêncio e a fala, de que trata Barcellos, além dos comportamentos camuflados tanto na esfera pública – como veremos em “Frederico Paciência”- como no âmbito do privado, na residência de Belazarte. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, esse movimento do não-dizer para o dizer, do não-saber para o saber, do implícito para o explícito começa a se configurar durante a morte da mulher de Ellis.

⁴⁷ BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: *Caderno Seminal*, v.8, 2000. p.26.

⁴⁸ SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso: primeiras- e necessariamente apressadas- anotações. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 196.

Nem posso explicar com quanto sentimento gritei. Ellis também não estava sossegado não, mas parecia mais incapacidade de sofrer que tristeza verdadeira. O amarelão dos olhos ficara rodeado dum branco vazio. Dora ia fazer falta física pra ele, como é que havia de ser agora com os desejos? Isso é que está me parecendo foi o sofrimento perguntado do Ellis. E para decidir duma vez a indecisão, ele vinha pra mim cuja amizade recompensava. E seria mesmo por amizade? Aqui nem a gente pode saber mais, de tanto que os interesses se misturavam no gesto, e determinavam a fuga de Ellis pra junto de mim. Eu era amigo dele, não tinha dúvida, porém numa ocasião como aquela não é muito de amigo que a gente precisa não, é mais de pessoa que saiba as coisas. Eu sabia as coisas, e havia de arranjar um jeito de acomodar a interrogação. (p.78)

Ao comentar sobre a falta que Dora faria a Ellis no tocante à realização de seus desejos físicos, o narrador ressalta que sua amizade recompensava essa falta para Ellis. A realização dos desejos sexuais não poderia ocorrer entre os dois homens, pois havia uma auto-censura muito grande, o que dificultaria qualquer aproximação física. Como podemos depreender do discurso filosófico de Clément Rosset, se o real teima em se mostrar, ele é deslocado para um outro lugar, criando o duplo. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, a não-aceitação de um possível desejo de aproximação com Ellis faz com que Belazarte, enquanto detentor do discurso narrativo, desloque esse real, ou o desejo, para o plano da amizade.

Como vimos, a amizade pode se materializar em relações filiais tal como ocorre em “Briga das pastoras”, ou companheirismo, como ocorre entre Belazarte e o narrador inominado em “O diabo”, ou ainda na forma de dependência, presente em “Túmulo, túmulo, túmulo”. Existe na relação Ellis-Belazarte um desdobramento do sentimento de amor para a amizade: “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” (p.79).

No discurso reflexivo de Belazarte, o amor cegaria o sujeito, enquanto a amizade seria um sentimento capaz de atitudes nobres como o perdão. Na estrutura do duplo, o sujeito atribui valor disfórico àquilo que ele quer negar a todo custo para si mesmo, e valor eufórico a uma das medidas paliativas para impedir que o real se manifeste. Temos, então, o ser duplicado que é Belazarte. Contador de causos, ele denuncia as condições sociais do proletário paulista, ora ironizando ora se compadecendo da miséria do outro, mas qual seria o olhar que esse narrador tem sobre si mesmo? Acreditamos que haja um olhar duplicado, como ele mesmo afirma:

Isso é que é sublime no amigo, essa repartição contínua de si mesmo, coisa humana profundamente, que faz a gente viver duplicado, se repartindo num casal de espíritos

amantes que vão, feito passarinhos de vôo baixo, pairando rente ao chão sem tocar nele (p.79)

No entender de Raquel Bueno, o parágrafo supracitado “cresce em lirismo para encerrar-se com uma enternecida descrição dos amigos”⁴⁹. Para a referida autora, “Ao despir o amor de qualquer elevação espiritual, a intenção de Belazarte era elevar, no contraste, a amizade, tema central da narrativa”.⁵⁰ Dessa forma, encontramos o lirismo da imagem dos amigos como um casal de amantes, “feito passarinhos de vôo baixo, parando rente ao chão sem tocar nele”.

Interessante perceber a imagética criada por Belazarte: a amizade seria, portanto, uma repartição do eu com o outro, algo profundo, comparável à imagem de um casal de amantes que voariam baixo sem tocar no chão. A que se refere a expressão “sem tocar no chão”? Estaria relacionada à ausência de contato sexual? Para Belazarte, a amizade transcenderia o amor: “... e quem disse que na amizade também não existe esse interesse de ajuntório?... Existe, só que mais bonito que no amor, porque interesse está longe do corpo, é mistério da vida silenciosa espiritual” (p.78). Assim, a amizade de Ellis preencheria vazios em Belazarte e a possibilidade de uma separação acentuaria sua carência afetiva. Teríamos, na configuração discursiva dos implícitos, o desejo homossexual irrealizado fisicamente, porém configurado no plano do pensamento.

Diferente dos outros contos em que o narrador Belazarte realiza uma debreagem actorial enunciativa, sendo o cronista do outro, em “Túmulo, túmulo, túmulo”, o discurso de Belazarte é realizado pela debreagem enunciativa, projetando o eu no enunciado. Esse discurso é todo pontuado por dúvidas e implícitos, o que vem marcado pelas seguintes expressões: “seria mesmo por amizade?”, “aqui nem a gente pode saber mais”, “os interesses se misturavam no gesto”, “não é muito de amigo que a gente precisa não”, “é mais de pessoa que saiba das coisas”, “eu sabia das coisas” e “jeito de acomodar a interrogação”. Qual interrogação? Parece viável pensarmos na pergunta “E seria mesmo por amizade?” Parece que aqui Belazarte demonstra no seu discurso que Ellis procurava alguém que “saiba das coisas”, isto é, alguém que pudesse suprir a falta de Dora. E Belazarte começa a procurar um “jeito de acomodar a situação”, isto é, uma forma de poder substituir a identidade de Dora pela sua na vida de Ellis. Esse desejo fica apenas no plano virtual, pois logo Ellis adoece. Ao morrer, é Belazarte que o criado chama para dar o último adeus.

⁴⁹ BUENO, Raquel Illescas. Op. cit. p.49.

⁵⁰ Idem,ibidem, p.49.

O olhar dele teve uma palpação franca pra mim. Ellis me obedecia ainda com esse olhar. Fosse por amizade, fosse por servilismo, obedeceu. Isso me fez confundir extraordinariamente com os manejos da vida, a morte dele. Desapareceu mistério, fatalidade, tudo o que havia de grandioso nela. Foi úa morte familiar. Foi úa morte nossa, entre amigos, direitinho aquele dia em que resolvemos, meu aniversário passado, ele ir buscar o casamento e a choferagem de ganhar mais.

Cerrava os olhos calmo. Pesei a mão no corpo dele pra que me sentisse bem. Aos menos assim, Ellis ficava seguro de que tinha ao pé dele o amigo que sabia as coisas. Então não o deixaria sofrer. Porque sabia as coisas...(p. 83)

Consideramos esse fragmento de extrema importância para percebermos os jogos do implícito no discurso de Belazarte. Diferente dos demais contos, aqui Belazarte, ao assumir o foco narrativo, mistura-se à matéria narrada. Nos demais contos, o narrador inominado, via discurso de Belazarte, descreve com mais detalhes o processo de construção da identidade das personagens “sem letras nem cidade”. Cabe-nos um questionamento: Por que o discurso de Belazarte aparece em “Túmulo, túmulo, túmulo” pautado de dúvidas e jogos entre o saber e o não-saber?

O fragmento transcrito acima e os estudos de Barcellos e Santiago parecem fornecer elementos para uma possível resposta, que se apresentam mais como conjecturas do que soluções. Dessa forma, a recorrência das figuras “olhar” e “olhos” revela um momento de sinceridade entre Belazarte e Ellis no momento da morte do segundo. O percurso figurativo do olhar, embora se apresente com maior recorrência de figuras no momento da morte de Ellis, é configurado ao longo da narrativa.

Numa determinada passagem, após ter quebrado, acidentalmente, um copo, Ellis fica constrangido diante de Belazarte e passa a segui-lo com o olhar: “E ficava esperando, jururu que fazia dó. Eu é que encafifava com aquele olho-de-pomba me seguindo, arrulhando pelo meu corpo numa bulha penarosa de carinho batido, eu nem sabia o que fazer” (p.73). Ellis é descrito por traços sêmicos de uma pomba: “olho-de-pomba”, “arrulhando”, “bulha penarosa” (no duplo sentido da palavra “pena”). Segundo Chevalier & Gheerbrant, a pomba representa a sublimação dos aspectos instintivos do ser humano. Na simbologia pagã, “que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo”.⁵¹

⁵¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.728.

Outro dado sobre a simbologia da pomba diz respeito ao seu “aspecto imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma”⁵². Um exemplo de uma representação artística com essa simbologia pode ser encontrado em certos vasos funerários gregos. Neles, a pomba é representada bebendo em uma taça, cuja simbologia está relacionada à memória. Considerando o conto em análise, podemos afirmar que a morte de Ellis se dá no plano terreno, pois o criado permanece vivo na memória de Belazarte, tal como a pomba (Ellis) é desenhada numa taça (memória de Belazarte). É a memória de Belazarte, ao enunciar seu discurso, que traz o aspecto imorredouro de Ellis.

Chevalier & Gheerbrant também enfatizam o caráter feminino evocado pela imagem da pomba:

Todo esse simbolismo provém, evidentemente, da beleza e da graça desse pássaro, de alvura imaculada, e da doçura do seu arrulho. O que explica que, tanto na língua mais trivial quanto na mais fina (...), o termo “pomba” figura entre as metáforas mais universais que celebram a mulher.⁵³

Na primeira parte do conto, Belazarte enfatiza a beleza e a graça de Ellis. Os mínimos gestos do criado eram percebidos atentamente pelo narrador, provocavam sentimentos de desejo neste último. Fino observador das personagens d’*Os contos de Belazarte*, esse narrador, que muitas vezes ironiza ou se compadece dos infortúnios das personagens “sem letras nem cidade”, envolve-se, em “Túmulo, túmulo, túmulo”, com a matéria narrada, não apenas pelo fato de o foco narrativo estar no modo “eu-protagonista”, mas principalmente, devido a toda relação desencadeada entre ele e o criado. A “doçura do arrulho” da pomba, de que nos falam os autores do *Dicionário de símbolos*, liga-se ao criado, que se encontra, na focalização belazartiana, “arrulhando”. Princípio ativo, Belazarte é o detentor do discurso, do dinheiro e do abrigo oferecidos a Ellis, criado, vítima de trabalhos insalubres após sair da casa do patrão, princípio feminino, subserviente, passivo diante das relações sociais preestabelecidas.

Como discutido anteriormente, “o que a classe e a cor separam, o sentimento pode juntar”. Ao comentar o conto “Nízia Figueira, sua criada”, Alfredo Bosi afirma que a história das duas “lembra uma dança dramática feita de distância e proximidade”⁵⁴. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, há assimetrias de classe social

⁵² Idem, *ibidem*, p.728.

⁵³ Idem, *ibidem*, p.728.

⁵⁴ BOSI, Alfredo. “Intimidade e assimetria”. *Jornal do Brasil*, 29 de junho de 1996.

(Belazarte é patrão e rico, Ellis é empregado e pobre), mas essas diferenças ora distanciam ora aproximam os dois homens. No jogo social dos interditos e no discurso belazartiano marcado por implícitos, podemos perceber na cena da morte de Ellis o desaparecimento do mistério, referido por Belazarte.

Dentro do quadro das modalidades veridictórias propostas por Greimas, o desaparecimento do mistério poderia representar a passagem do plano do segredo (não parece, mas é) para o plano da verdade (parece e é), que se relaciona à modalidade do saber, isto é, à expressão “sabia as coisas”. Dito de outra forma, essa expressão paradigmática, também utilizada no conto *Balança, Trombeta e Battleship*, pode ser analisada como tema da construção da identidade.

Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, no momento de sua morte, Ellis, já livre das amarras sociais, demonstra nuances de uma possível identidade homoerótica. A expressão “sabia as coisas”, utilizada ao longo do conto, vem a reforçar que essa identidade cambiante vinha sendo construída ao longo da convivência e da amizade entre Ellis e Belazarte. Já construída e em estado de relaxamento, para retomarmos o modelo de Zilberberg, como vimos em “Nízia Figueira, sua criada”, a identidade una se revelaria nesse estado relaxado. Somente no momento da morte de Ellis, já não há mais tensão, não há necessidade da máscara que oculta o lado imanente da personalidade. Dito de outra forma, percebemos o “sair do armário” de que fala Barcellos, pois já não há amarras sociais que impediriam a manifestação dessa identidade homoerótica.

Como visto anteriormente, no ensaio de Greimas sobre as restrições semióticas, as relações sexuais são estudadas nos modelos social, econômico e individual⁵⁵. Interessa-nos para a análise do nível fundamental de “Túmulo, túmulo, túmulo” o modelo social das relações sexuais que caracteriza as modalidades deônticas (dever-fazer). Teríamos, assim, correlacionando as relações dos contrários e contraditórios do quadrado semiótico, o prescrito, o interdito, o não-prescrito e o não-interdito. O prescrito refere-se às relações matrimoniais, o interdito, às relações homossexuais e ao incesto, o não-prescrito, ao adultério feminino e o não-interdito, ao adultério masculino.

A partir desse estudo greimasiano, convém estabelecermos alguns parâmetros para as personagens belazartianas. Como vimos no capítulo referente ao conto “Nízia Figueira, sua criada”, as personagens Rosa e Carmela dos contos “O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro”, respectivamente, encontravam-se em um estado de redoma,

⁵⁵ GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. O jogo das restrições semióticas. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.p.126-43.

inércia e apatia, ambas personagens conjuntas com a pureza. Após a entrada de um elemento desarranjador (o besouro no primeiro conto e o homem-cobra no segundo), as personagens femininas perdem o estado de pureza, adquirem um saber (passam a “saber as coisas”) e passam para o estado de impureza, na entrada do mundo adulto. Vale ainda lembrar que ambas estão inseridas na sociedade patriarcal, que não prescreve o fato de as mulheres transgredirem padrões sociais. Dessa forma, a descoberta do envolvimento de Carmela com o homem-cobra fê-la receber uma sanção disfórica do pai e da sociedade. Em “Caim, Caim e o resto” e em “Piá não sofre? Sofre”, o adultério feminino de Teresinha causa as mortes dos irmãos Aldo e Tino, bem como faz com que a mesma receba uma sanção disfórica da sociedade em que estava circunscrita, uma sanção mais no plano cognitivo, pois Teresinha fica mal falada pelas pessoas que a rodeiam. E o adultério masculino não seria uma transgressão de comportamento de uma personagem masculina?

Tanto no universo literário como na sociedade tradicional francesa, *corpus* analisado por Greimas em seu ensaio, o adultério masculino faz parte do não-interdito. Do ponto de vista ideológico, a mulher deveria ser sancionada negativamente ao cometer adultério, enquanto o homem não. Vale lembrar que no algoritmo dialético do quadrado semiótico, o adultério masculino caminha do não-interdito para o prescrito, enquanto o da mulher, do não-prescrito para o interdito. O mesmo se aplicaria às demais transgressões. Carmela, Rosa e Dolores transgridem e recebem sanção disfórica, enquanto o homem-cobra e o próprio Lemos que troca Nízia por uma criada não recebem esse tipo de sanção.

Sobre a homossexualidade, cabem algumas reflexões. Num contexto de início de século XX, numa São Paulo ainda em fase de urbanização, as relações homoeróticas assumiriam o mesmo caráter de interdito do modelo greimasiano. Por isso, como aponta Lafetá, muitos dos poemas de “A costela do Grão Cão” são marcados por uma linguagem simbólica e, muitas vezes, até mesmo cifrada, de forma que os desejos são mascarados pelo eu-lírico⁵⁶. Embora não analise os poemas pela busca de elementos configuradores da identidade homoerótica, o autor aponta esse viés como um caminho coerente de análise:

⁵⁶ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

(...) o tema da castração limita com o tema da homossexualidade, e que várias das imagens apontam para este núcleo problemático. O desenvolvimento da análise, neste sentido, permitiria esclarecer outros aspectos do texto – e seria uma opção possível para a nossa leitura.⁵⁷

Ao retomarmos alguns conceitos propostos por Lafetá, podemos fazer algumas reflexões sobre a questão da identidade homossexual sugerida na obra de Mário de Andrade. Em primeiro lugar, ao relacionar a imagem da crise de identidade com a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, Lafetá localiza os poemas de “A costela do Grão Cão” e “Livro azul” dentro desse “espelho sem reflexo”, pois há a crise da imagem⁵⁸. Dito de outra forma, o sujeito não se reconhece, pois vê tanto na realidade interior como na exterior uma crise. Na realidade interior, encontra nos seus quarenta anos de idade a sensação de velhice e doença. Já na realidade exterior, há uma crise política e econômica: crise da aristocracia rural advinda da crise da economia cafeeira e dilaceramento da aparente estabilidade econômica mantida pela República Velha dos anos vinte. Para Lafetá, “todos os problemas da identidade pessoal (...) devem ser compreendidos na dimensão ampla de um dilaceramento que também é da sociedade”⁵⁹

No estudo que o crítico realiza sobre “Vinte e nove bichos”, “Os gatos”, “Poema tridente”, “Estâncias”, “Dor”, é enfatizado o mês de outubro de 1933, data da composição desses poemas, como o período em que Mário de Andrade completa 40 anos. Nas análises desses textos, encontramos como ponto comum a presença de algo reprimido que volta ao corpo do sujeito em diferentes imagens, principalmente às relacionadas com as figuras de “bichos”, “gatos” (também presente no conto “Atrás da Catedral de Ruão”), “Mildiabo” (que também pode ser encontrada na forma do diabo-mulher da crônica analisada neste capítulo), “boca rajada”, “besta fera”, “braço esfomeado”, dentre outras. No entanto, o sujeito se depara com a sociedade repressora dos desejos, figurativizada em “enxurradas” e “Lei”.

Novamente, estamos diante do tema da castração, do impedimento da realização dos desejos, tal como ocorre no conto “Vestida de preto”, em que Tia Velha atua como instância opressora do amor de Juca e Maria. Ambos são expulsos do “paraíso”, tal como os milhões de gatos verdes que passam a “boiar nas enxurradas”. E essa castração pode se referir não só ao amor heterossexual de Juca por Maria, para ficarmos no

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.117.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p.15

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.68.

exemplo do conto supracitado, como também ao amor homossexual, explicitado na amizade de Juca e Frederico Paciência (como veremos adiante) e delineado na relação Ellis e Belazarte.

É necessário reiterarmos que não pretendemos provar a existência de uma relação homossexual entre as personagens do conto “Túmulo, túmulo, túmulo” nem encontrar aspectos biográficos de Mário de Andrade para elucidar aspectos literários dos contos. Todavia, o estabelecimento de pistas que nos levem a entender a complexidade das imagens presentes nas narrativas do autor configurar-se-á como uma possibilidade interpretativa para o caleidoscópio imagético da obra do autor de *Macunaíma*.

Do que foi exposto até o momento, encontramos relações de alteridade marcadas pelo sentimento de amizade nos contos “Briga das pastoras” e “Túmulo, túmulo, túmulo” e nas crônicas “Meu engraxate” e “O diabo”. Nesses textos, encontramos relações de tensão e relaxamento, na medida em que a primeira se relaciona com o conflito do sujeito para atingir seu objeto valor, relacionado, muitas vezes, ao desejo proibido.

Para ficarmos num exemplo, em “Briga das pastoras”, o narrador se divide entre o desejo de ir ao pastoril de Maria Cuncáu e o dever de não contrariar dona Ismália, que representaria, simbolicamente, a proibição materna e a fidelidade que o narrador acredita que deve à sua anfitriã. Ir ao pastoril de Maria Cuncáu seria uma ruptura contratual com essa mãe, seria traí-la, seria desobedecer o paradigma da ordem. O relaxamento se dá com o reconhecimento da lei, a percepção de que a censura estaria a serviço da manutenção do universo cosmogônico do narrador.

Em “O diabo”, o restabelecimento da ordem se dá quando Belazarte e o narrador deixam a residência do diabo-mulher. Embora os dois amigos saiam logrados, o fato de deixar aquele espaço tenso e conflitivo representaria, para ambos, uma possibilidade de não lidar com seus desejos reprimidos. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, o reprimido não se refere apenas aos aspectos das pulsões sexuais, mas sim a uma possível elaboração de uma identidade homossexual. As relações de tensão, nesse conto, são marcadas por vários conflitos, como podemos observar na linguagem da narrativa, toda permeada por dúvidas e questionamentos. O relaxamento dar-se-á somente com a morte de Ellis: “Cerrava os olhos calmo” (p.83).

A mesma lassidão, presente na morte de Ellis, pode ser encontrada no poema “Os gatos”, em que o “sujeito mergulha voluptuosamente, inconsciente e desdenhoso da

existência dos instintos, antes exigentes, já agora apaziguados”⁶⁰. É pela morte que se dá o relaxamento, morte que pode ser simbólica no caso de “Nízia Figueira, sua criada”, mas que pode adquirir, concomitantemente, o caráter físico e simbólico num conto como “Túmulo, túmulo, túmulo”.

Ao estabelecermos as relações do nível fundamental do texto de Mário de Andrade, podemos estabelecer uma relação orientada para as três mortes presentes no conto, já prenunciadas pelo próprio título, numa seqüência que vai de Dora, passa pelo filho do casal e termina em Ellis. As três mortes ocorrem num lugar inóspito, num porão de uma casa. As duas primeiras podem ser lidas denotativamente, como mortes físicas de dois parentes de Ellis. Novamente, cumpre ressaltar que a focalização narrativa concentra-se em Belazarte. É pelo seu olhar que se atribui ou não importância a um determinado episódio do enredo. Com base nisso, podemos afirmar que a terceira morte, a de Ellis, apresenta, tanto em termos quantitativos (descrição mais longa e já prenunciada pelos caroços que vão se formando no pescoço de Ellis), como em valores simbólicos, uma carga emotiva maior para Belazarte.

Ao retomarmos o ensaio “O jogo das restrições semióticas” e considerarmos o contexto histórico em que foi produzido o conto como o início da urbanização de São Paulo, podemos afirmar que o conflito interno de Belazarte se articulava entre o querer e o não-dever ter. Belazarte segue a modalidade deôntica (a do dever) em detrimento da volitiva (do querer), pois as restrições sociais de uma possível configuração de um amor homossexual atuam como força contrária aos desejos desse narrador. Disso resulta o desdobramento desse amor em amizade, algo aceito dentro dos limites da sociedade patriarcal brasileira.

E como se resolveria esse conflito entre o querer e o dever? Acreditamos que pelo percurso da morte. Já anunciada pelo título do conto e configurada em Ellis pelos caroços no pescoço, a morte, tanto física como simbólica, ocupa a atmosfera dessa narrativa. Morte enquanto ruptura (quando Ellis deixa de ser criado de Belazarte), desvio de foco para outros interesses (casamento e reprodução), ela se concretiza diante de Belazarte. As duas outras mortes possibilitaram o derradeiro encontro do patrão e do empregado, tão assimétricos na classe social, mas tão íntimos ao “saber as coisas”, para retomarmos o ensaio de Alfredo Bosi sobre “Nízia Figueira, sua criada”.

⁶⁰ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.89.

Se considerarmos a personagem Ellis, podemos dizer que ele passa do percurso da vida (saúde perfeita) para a não-vida (enfermidade) e para a morte (último suspiro diante de Belazarte). Para Belazarte, podemos dizer que o narrador estava no eixo da morte (não encontrava sentido na vida antes de resolver ter um criado como Ellis), passa para a não-morte (a presença de Ellis em sua casa) e atinge a vida (com a morte de Ellis, ele se dá conta de que ambos “sabiam as coisas”). Se viver é saber as coisas, poderíamos também afirmar que Ellis passaria, no plano simbólico da morte (estado de inércia) para o de não-morte (convívio com Belazarte) para atingir o estado de vida (conhecimento do outro no leito de morte). Haveria, portanto, um princípio imorredouro em Ellis, pois a imagem dele permanece em Belazarte. Basta pensarmos no início do conto, em que Belazarte diz: “Caso triste foi o que sucedeu lá em casa mesmo...” (p.71). Dessa forma, Ellis permanece vivo na memória do narrador. Assim, ambos os percursos de Ellis (de vida para morte e de morte para vida) estariam coerentes com nossa proposta de análise, uma vez que, simbolicamente, a morte de Ellis contribuiu para o processo de construção da identidade de Belazarte. Um precisou do outro para se conhecer, para “saber as coisas”.

3.4. Espelho solar e espelho lunar: identidades reveladas e ocultadas em “Frederico Paciência”

O mundo vai girando cada vez mais veloz
A gente espera do mundo, e o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência.
(Lenine, “Paciência”)

Eduardo Jardim, ao tratar do exílio de Mário de Andrade no Rio de Janeiro, afirma que os textos que comporiam *Contos novos* passaram a ser finalizados e revistos nesse período de 1938 a 1941. A leitura que Jardim faz dessa fase pode ser resumida na seguinte expressão utilizada pelo crítico: “conflitos de intimidade”. Na esteira teórica de Telê Ancona Lopez, consideramos as quatro narrativas no modo “eu-protagonista” dos *Contos novos*, somadas ao “Túmulo, túmulo, túmulo”, como parte do que a autora chamou de “filão memorialístico”. Temos aqui o “cronista do eu”, empenhado no embate com os sistemas sociais que o circundam, como propõe Maria Célia de Almeida Paulillo.

Também poderíamos entender “Tempo da camisolinha”, “Vestida de preto”, “Frederico Paciência” e “O peru de Natal”, segundo os pressupostos da abordagem

psicanalítica presentes no estudo de Ivone Daré Rabello⁶¹. Entenderíamos, assim, cada uma dessas narrativas como parte integrante de um processo contínuo das construções de identidade sexual. Ao estudar as nove narrativas presentes em *Contos novos*, a autora verifica, pelo foco narrativo e pela matéria temática, de um lado os “relatos do eu” (“Vestida de preto”, “O peru de Natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”), e de outro as “histórias sobre outros” (“O ladrão”, “Primeiro de maio”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “O poço” e “Nelson”)⁶².

As quatro narrativas enunciadas no modo “eu-protagonista” sugerem aproximações, tais como:

- a) as reminiscências de um eu identificado por Juca em três dos quatro contos, porém com identidade oculta em “Tempo da camisolinha”;
- b) antecipações e repetições de episódios envolvendo as personagens;
- c) repetição de personagens como o pai, a mãe, os irmãos, Rose e Tia Velha;
- d) a busca da reordenação dos episódios que marcam a maturação sexual, pelo viés memorialístico;
- e) a omissão de fatos numa história para o posterior aproveitamentos dos mesmos em outra⁶³.

Os procedimentos sumariados acima produzem efeitos de sentido nas quatro narrativas: “Por um lado, o narrador quer ordenar suas lembranças, colocá-las sob seu controle, com o poder que a linguagem lhe dá; por outro, os quatro relatos sugerem uma rearticulação que excede a matéria legível e a entrecruza”⁶⁴. Essa rearticulação “excede a matéria legível” e passa ao ilegível, ao conteúdo latente, ao recalcado, ao reprimido, tese sustentada por Rabello na análise de *Contos novos*. Para a autora, os contos de que tratamos, ainda que autônomos, sugerem um efeito de unidade, pois o narrador “parece querer buscar o sentido da vida na rememoração dos fatos e de seus impactos na formação da própria identidade”⁶⁵.

Ainda que alguns críticos realizem algumas homologações da construção identitária dos narradores e do processo de consciência autoral, não é nosso intuito realizar essas aproximações. É claro que elas podem ser, em certos momentos, esclarecedoras, notadamente em “Vestida de preto”, quando o narrador faz o seguinte

⁶¹ RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

⁶² Idem, *ibidem*, p.36.

⁶³ Idem, *ibidem*, p.36-37

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p.38.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p.43.

comentário: “Mário de Andrade conta num de seus livros que estudou o alemão por causa duma emboaba tordilha ... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose” (p.29). Além da tradicional comparação das mulheres com flores, realizada no âmbito da nomenclatura de duas figuras femininas envolvidas com o narrador, este procura não se identificar com a instância criadora, o autor Mário de Andrade, evitando uma possível aproximação entre autor e narrador.

Narrador e autor não se confundem. A analogia, no caso, chama o leitor para fora do texto, impedindo que se forme uma ilusão realista. A delimitação clara de papéis- autor, narrador, leitor – é substituída pela encruzilhada de referências, como se o narrador fosse de fato tão substancialmente distanciado do autor, que pudesse se referir a ele em terceira pessoa.⁶⁶

Diante da quebra da ilusão realista e da delimitação clara dos papéis de autor e narrador, surge-nos uma inquietação: por que o autor Mário de Andrade, pelo discurso do narrador Juca, procura evitar qualquer aproximação deste último com sua pessoa? Vale ressaltar que esses contos foram constantemente reelaborados, principalmente durante o período do exílio no Rio de Janeiro. De acordo com Eduardo Jardim, “Muitos aspectos dessa sensibilidade nova, aberta para os conflitos de intimidade, aparecem em passagens de ‘Atrás da Catedral de Ruão’ e de ‘Frederico Paciência’, que tratam da frustração sexual e do amor homossexual irrealizado”.⁶⁷

Ora, quando consideramos a enunciação como o momento de construção do discurso ficcional, não podemos negligenciar que vivências pessoais do autor colaboram, em certa medida, para a construção do enunciado poético e narrativo. Essa posição é assumida seguindo os pressupostos teórico-medológicos de João Luiz Lafetá, ao propor, na análise dos livros de poema *A costela do Grão-Cão* e *Livro azul* a correlação dos problemas da identidade pessoal com o dilaceramento da sociedade: “(...) penso que o conhecimento de fatos de ordem pessoal que estão na origem de sua criação vai nos servir, senão para entender a simbologia, pelo menos para situá-la adequadamente no primeiro instante da análise”.⁶⁸

Entendemos esse “primeiro instante de análise” a verificação das estratégias de incorporação dos elementos contextuais na estrutura do texto, seguindo os pressupostos

⁶⁶ GINZBURG, Jaime. A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003. p.40.

⁶⁷ JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.21.

⁶⁸ LAFETÁ, João Luiz. LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.67.

de leitura de Antonio Candido. Tomamos, a título de aproximação dos elementos biográficos ao estudo das narrativas memorialísticas dos *Contos novos*, a crônica “Esquina”, inserida em *Os filhos da Candinha*. Nesse texto, destacam-se as descrições minuciosas da rua do Catete, observada do alto do quarto andar, residência do narrador-cronista e, biograficamente, de Mário de Andrade, quando este se trasladou para o Rio de Janeiro após a demissão da Secretaria de Cultura de São Paulo, conforme informa Eduardo Jardim.⁶⁹ Somam-se às descrições espaciais a sondagem psico-social da “casta de inclassificáveis”, isto é, a “gentinha de aluguel” que busca disfarçar sua condição social de “classe operária” e são marcadas pela instabilidade: “Instáveis no trabalho, instáveis na classe, estes seres são principalmente instáveis na moradia. É mesquinho, mas ninguém mora mais de três meses na mesma casa” (p.138).

Outro dado biográfico presente na crônica refere-se aos gastos de Mário de Andrade com venenos para matar as baratas que “invadem o arranhacéu” (p.140). As baratas assumem, nessa crônica, tal como os gatos na produção poética de Mário, a metáfora das pulsões sexuais reprimidas que “qualquer calorzinho põe doidas, avançam pelo bairro, cruzando lépidas a esquina, invadem o arranhacéu” (p.140). O processo metafórico é possível pela relação de semelhança entre as baratas que ficam “doidas” e saem de seus esconderijos e os desejos recalçados que passam a se manifestar: “Nem ao seu parapeito podemos chegar em passeio, porque são tão numerosos os exércitos de baratas, baratinhas, baratões, num assanhamento de carnaval” (p.140).

Esse “assanhamento de carnaval”, com referência à tradicional festa dionisiaca do culto aos prazeres da carne, somado à multidão de pessoas chamadas de “baratas, baratinhas e baratões”, dando conta de homens, mulheres e adolescentes na esquina do Catete, só é “assanhamento” ao olhar desse narrador-cronista, identificado aqui com a consciência autoral, pelos traços biográficos já assinalados, pois o cronista não consegue dar vazão aos seus desejos íntimos. Esses só conseguem sair do recalçamento por meio da escrita, que Ivone Rabello entende, seguindo os pressupostos freudianos, como a sublimação dos desejos reprimidos.

Nesta camada da leitura interpretativa, talvez não seja arriscado afirmar que as narrativas em 1ª ou 3ª pessoa são manifestações de um mesmo eu – a consciência autoral – que, com a criação desses outros, quer dar representação ao(s) sujeito(s) marcado(s) pelo desejo e

⁶⁹ JARDIM, Eduardo. Op. cit. p.18.

ameaçado(s) pela lei. Mário de Andrade cria um “eu” ou um “ele” que saem à procura daqueles que lhes parecem semelhantes.⁷⁰

Adotando esse viés de leitura, a “Esquina” seria o lugar de encontro desses desejos reprimidos, pois essa crônica se centra na articulação entre o eu, observador de um ângulo alto e móvel, cujo olhar percorre o “andar superior” e o “andar térreo” da rua do Catete, e o Outro, entendido como os moradores daquela rua. Na descrição desses moradores, abundam referências de natureza erótica. Há as “costureirinhas, bordadeiras, chapeleiras (...), menos vivendo do seu recato ou tradição renitente, que da espera de algum príncipe que, as eleve a freqüentadoras de bar” (p.138). Deixar o “recato ou tradição renitente” relaciona-se ao desejo de saída do confinamento no espaço privado para o espaço público, representado pelo bar, tal como se apresentava no conto “O besouro e a Rosa”, cuja protagonista, não podendo suportar a espera do príncipe encantado, opta por Pedro Mulatão, freqüentador de bares e de bebidas.

Sobre os adolescentes, é curioso observar que o narrador-cronista não se detém na descrição do “rapaz que se olhava nu, altas horas num jogo de espelhos”(p.139). O nu aqui ganharia, pelo acréscimo da figura do espelho, a conotação do ser puro, sem mescla psíquica, como propõe Anatol Rosenfeld, ou ainda, o sujeito sem máscaras: desejo perseguido pela consciência autoral? Em outro momento da crônica, o desejo assume tal força que chega a desobstruir os limites impostos pela lei reguladora:

Porque é uma coisa terrivelmente angustiosa esta do andar superior da rua do Catete: a quase ausência completa de adolescentes. Com a rara exceção de algum estudantinho pensionista, não se vê uma garota, um só rapaz de quinze até vinte anos. Não sei si morrem, si fogem – em qualquer dos dois casos buscando vida melhor (p.138).

O processo de construção de identidades sexuais de adolescentes fora do modelo patriarcal preestabelecido costuma gerar situações de conflito nas personagens. “Na sociedade patriarcal, a condenação do homoerotismo é um princípio constitutivo (...) O princípio da heterossexualidade está ligado nesse contexto à credibilidade do masculino, como princípio de organização de poder e de construção de hierarquia”⁷¹. A atuação de poderes normativos e repressores e a necessidade do recalçamento das pulsões sexuais contrárias às normais sociais dessa sociedade patriarcal gera a angústia, a “coisa

⁷⁰ RABELLO, Ivone Daré. Op. cit. p.153.

⁷¹ GINZBURG, Jaime. Op. cit. p.43.

terrivelmente angustiada” experimentada pelo narrador de “Esquina” ao perceber a “quase ausência completa de adolescentes”.

Ao comentar o estado de pânico vivenciado pelo escritor nos anos de 1939 e 1940, Eduardo Jardim afirma que as correntes da filosofia contemporânea vêm na angústia não apenas a dimensão do sofrimento, como também a possibilidade de conhecimento de si.

Para Heidegger, a angústia constitui a oportunidade de passar de uma forma de existência inautêntica, banal, em que a relação com as coisas é pautada por um critério de utilidade, para uma outra, autêntica, revestida de gravidade e portadora de sentido.⁷²

A definição de angústia dada por Heidegger e citada por Jardim fornece elementos para a análise de “Frederico Paciência”. A passagem de um estado de existência inautêntica (típica de muitas das personagens belazartianas) para uma existência autêntica e portadora de sentido constituirá o vai-vem de algumas narrativas de *Contos novos*, em especial de “Frederico Paciência”, em que o narrador, já adulto, busca encontrar sua identidade por meio da narração dos fatos passados em sua infância e adolescência. No entender de Ivone Daré Rabello,

O adulto, narrador, torna-se espelho de sua própria vida pretérita, que retorna com força ao tempo da enunciação. Também perde o poder que até então se representara: sua voz cede lugar a uma outra, que retorna de dentro do adulto. O narrador deixa de reger o espetáculo de sua vida: o próprio espetáculo aflora, para que o presenciemos.⁷³

O fragmento acima transcrito permite algumas reflexões sobre o efeito espelho que se dá na estrutura narrativo-discursiva de “Frederico Paciência”. Ao dizer que o narrador torna-se espelho de sua vida pretérita, Rabello aponta para o desdobramento do eu que narra. Temos aqui a estrutura do duplo temporal, uma vez que, no próprio entender da autora, o narrador perde o controle da matéria narrada e o espetáculo da narrativa aflora do interior do sujeito que narra. Há, assim, o narrador adulto que se encontra no tempo da enunciação, e Juca adolescente, cuja voz retorna de dentro desse adulto, que acaba por desdobrar a própria estrutura do enredo do conto em dois momentos a que chamaremos de “intensificação da amizade” e “desintensificação da amizade”, conforme os pressupostos teóricos da Semiótica Tensiva.

⁷² JARDIM, Eduardo. Op.cit. p.30-1.

⁷³ RABELLO, Ivone Daré. Op. cit. p.49.

Em “Frederico Paciência”, as personagens Juca e Frederico apresentam percursos passionais diferentes e, por conseguinte, maneiras opostas de ver o tempo. Essas oposições entre Juca e Frederico se intensificam ao longo do conto, mas já são delineadas logo no início da narrativa, evidenciando que Juca se sentia imperfeito e via a perfeição em Frederico.

Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções. E aquela cabelação pesada, quase azul, numa desordem crespa. Filho de português e de carioca. Não era beleza, era vitória. Ficava impossível a gente não querer bem ele, não concordar com o que ele falava. (p.105)

Eu era o tipo do fraco. Feio, minha coragem não tinha a menor espontaneidade, tendência altiva para os vícios, preguiça. Inteligência incessante mas principalmente difícil. Além do mais, naquele tempo eu não tinha nenhum êxito pra estímulo. Em família era silenciosamente considerado um caso perdido, só porque meus manos eram muito bonzinhos e eu estourado, e enquanto eles tiravam distinções no colégio, eu tomava bombas. (p.106)

Já no início do conto, as oposições entre Juca e Frederico são bem marcadas. Enquanto o primeiro apresenta marcas da imperfeição (fraqueza, ausência de espontaneidade, tendência para vícios, preguiça, inteligência difícil, ausência de estímulo, desempenho insatisfatório nos estudos), o último possui os traços da perfeição (solaridade escandalosa, perfeição física nos olhos, na musculatura, na boca e nas mãos, saúde e pureza). Esses traços de perfeição e de imperfeição podem ser sintetizados na configuração simbólica de sol e sombras, com algumas recorrências no conto. O narrador se vê, em determinado momento da narrativa, como uma “sombra irmã” (p.123), em oposição à “solaridade escandalosa” do amigo.

A relação dual sombra e luz pode ser percebida se recorrermos ao *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Para os autores citados, a sombra seria tudo o que se opõe à luz, ou ainda, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes.⁷⁴ Já o sol é fonte de luz, calor e vida. A luz irradiada por ele representa o conhecimento intelectual, pois o próprio Sol é a inteligência Cósmica.⁷⁵ O sol representa, dessa forma, o oposto da simbologia das sombras, pois é a imagem das coisas perfeitas, a própria Inteligência Cósmica.

⁷⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.842.

⁷⁵ Idem,ibidem,p.836-7.

No conto em questão, as sombras referem-se à projeção do desejo narcísico do narrador de querer obter a perfeição de Frederico Paciência, fonte de luz, calor e vida para este narrador, pelo mecanismo de alteridade, em que a identidade de Juca começa a se construir na relação com o outro. Maria Célia de Almeida Paulillo ressalta a importância da imagética da luz como constante estilística da simbologia místico-religiosa nos *Contos novos*.⁷⁶ Nessa leitura, a luz passa a fazer parte do percurso figurativo da plenitude, tão desejada por Juca. Este quer sair do paradigma da imperfeição e passar para o da perfeição, por isso se interessa cada vez mais em se aproximar de Frederico Paciência.

Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei. Ora, em mim sucede que a inveja não consegue se resolver em ódio, nem mesmo em animosidade: produz mas uma competência divertida, esportiva, que me leva à imitação. Tive ânsias de imitar Frederico Paciência. Quis ser ele, ser dele, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos. (p.105)

O percurso passional do narrador inicia-se com a inveja e se transforma no desejo de ser como Frederico Paciência. Surge aqui o delinear da problemática da identidade desse narrador, cujo nome ainda não aparece na estrutura narrativa do conto, mas que apresenta um desejo de perfeição, tanto moral como física. Esse desejo leva-o a imitar Frederico e, para que seu objetivo seja alcançado, precisa estar em contato com o outro, tanto de forma psicológica como física.

Frederico Paciência foi minha salvação. A sua amizade era se entregar, amizade era pra tudo. Não conhecia reservas nem ressalvas, não sabia se acomodar humanamente com os conceitos. Talvez por isto mesmo, num como que instinto de conservação, era camarada de toda a gente, mas não tinha grupos preferidos nem muito menos amigos. Não há dúvida que se agradava de mim, inalteradamente feliz de me ver e conversar comigo. Apenas eu percebia, irritado, que era a mesma coisa com todos. Não consegui ser discreto.(p.107)

Apesar de Juca confessar a Frederico que este era seu “único” amigo, encontramos na personalidade do narrador um conflito entre o social e o individual, entre a pureza e a impureza. A amizade passa a se intensificar, no entanto, percebemos ao longo do conto que Juca, por mais que quisesse se ligar ao paradigma do individual, exteriorizando seus impulsos diante daquela amizade, não consegue deixar o paradigma

⁷⁶ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. Maria Célia Rua de Almeida. *Mário de Andrade contista*. Dissertação. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. p.94.

do social, que regula suas atitudes e o impede de viver intensamente aquela amizade. Ao levar Frederico para conhecer sua família, Juca sente-se incomodado com a presença do amigo diante de sua mãe. “Mas eu não gostava de ver ele na minha família, detestei até Mamãe junto dele, ficavam todos muito baços” (p.109). Basta lembrar que em “O peru de Natal”, o narrador descreve uma cumplicidade em relação à sua mãe, pois ela sabia de seus encontros com Rose. Isso nos leva a inferir que a construção de uma identidade heterossexual era algo aceito pelo narrador, mas uma possível nuance homossexual já seria algo a ser escondido do ambiente familiar, pois implicaria “uma concepção diferente da vida familiar brasileira tradicional”.⁷⁷ No estudo de “Túmulo, túmulo, túmulo”, vimos que, além da dicotomia privado/público, o homossexual se depara com “outra e mais complexa dicotomia: vida familiar/vida secreta”.⁷⁸ A vida familiar seria, nesse sentido, marcada por convenções e repressões, tal como em “O peru de Natal”.

Por outro lado, o ambiente familiar de Frederico é despido dessas convenções e a liberdade em excesso é o que dá o tom desse espaço. “Mas me tornei familiar na casa dele, eram só os pais, gente vazia, enriquecida à pressa, dando liberdade excessiva ao filho, espalhafatosamente envaidecida daquela amizade com o colega de ‘família boa’” (p.109). A família de Frederico, por ter se “enriquecido à pressa”, não possui a mesma tradição da família de Juca, o que faz com que não haja preocupações com as convenções e normas de comportamento, situando-se no plano dos valores do individual, como vemos pela marcação da expressão “espalhafatosamente envaidecida”.

A família de Frederico pode ser entendida da seguinte forma: “(...) as classes populares no Brasil tinham encontrado maneiras mais espontâneas de *convivência social transparente*, que não tinham alicerce no choque entre marginalidade versus norma”.⁷⁹ Dessa forma, essa “família enriquecida às pressas” aceita os valores individuais do filho, diferente da família de Juca, que o considera “um caso perdido”, ou ainda “um louco”, expressão recorrente no conto “O peru de Natal”.

Em “O peru de Natal”, Juca questiona as convenções familiares. No entanto, o mesmo não ocorre em “Frederico Paciência”. Temos a impressão de estarmos diante de um outro Juca, um outro narrador que não estabelece nenhuma relação de personalidade com o narrador do primeiro conto. Entretanto, sabemos que é o mesmo Juca. Em que medida se dá essa diferença de comportamento e de atitudes diante do conflito de

⁷⁷ SANTIAGO, Silvano. Op. cit. p.196.

⁷⁸ Idem, ibidem, p.196.

⁷⁹ Idem, ibidem, p.197-8.

paradigmas? Em “O peru de Natal”, prevalecem os valores individuais, enquanto em “Frederico Paciência”, o lado social e convencional é enfatizado. Inferimos que isso se dá porque no primeiro conto o que estava em questão era a necessidade de se eliminar um elemento castrador dos desejos daquela família convencional. Em “Frederico Paciência”, não é mais a família que precisa se libertar de suas opressões, mas sim o próprio narrador. E enquanto a questão a ser resolvida estava ligada à família, as formas de se lidar com o conflito eram menos problemáticas. No entanto, quando o conflito atinge diretamente o narrador no processo de construção de sua identidade sexual, a auto-censura é o que prevalece.

Podemos dizer que no conto há basicamente dois tipos de mecanismos repressores: um deles é marcado pela exterioridade, enquanto o outro provém do interior do narrador. No primeiro caso, basta lembrar o episódio da condenação dos colegas e da conseqüente briga na escola. A amizade entre Juca e Frederico vai se intensificando cada vez mais a ponto que os colegas, percebendo o nível de intensidade da relação dos dois, passam a censurá-los, como vemos pelas expressões “gracejo” e “bocas de serpentes”, que podem ser encontradas no seguinte fragmento

Diante de uma amizade assim tão agressiva, não faltavam bocas de serpentes. Frederico Paciência, quando a indireta do gracejo foi tão clara que era impossível não perceber o que pensavam de nós, abriu os maiores olhos que lhe vi. Veio uma palidez de crime e ele cegou. Agarrou o ofensor pelo gasnete e o dobrou nas mãos inflexíveis. Eu impassível, assuntando. Foi um custo livrar o canalha. Forcejavam pra soltar o rapaz daquelas mãos endurecidas numa fatalidade estertorante (...) O canalha caiu desacordado no chão. Frederico Paciência só grunhia “Ele me ofendeu”, “Ele me ofendeu”. Afinal – todos já tinham tomado o nosso partido, está claro, com dó de Frederico Paciência, convencidos da nossa pureza (p.114).

O final desse trecho é extremamente significativo para analisarmos a oposição entre as paixões individuais do narrador e as convenções sociais que impossibilitariam a concretização do amor homossexual. A expressão “convencidos da nossa pureza” aponta para dois aspectos: a necessidade que Juca tinha de convencer a sociedade de algo oposto ao que para ele mesmo seria inaceitável, e a necessidade que ele tinha de ocultar para si mesmo o delinear de uma possível identidade homoerótica. Essa primeira necessidade pode ser encontrada no momento da narrativa em que Juca resolve surrar o “ofensor”, pois dessa forma reforçaria que as “bocas de serpentes” estariam equivocadas em relação ao nível de intensidade da amizade que o ligava a Frederico e, ao mesmo tempo, afirmaria uma identidade masculina, com o componente agressivo, imagem de virilidade que a sociedade constrói a respeito de um homem.

Após ter vencido a briga, o conflito entre pureza e impureza começa a aparecer no discurso do narrador com mais frequência ao longo da narrativa. Mesmo afirmando diante de todos pela ação da briga sua identidade masculina, o narrador se vê atormentado pelo referido conflito: “Não era glória nem vanglória, nem volúpia de ter vencido, nada. Era um equilíbrio raro – esse raríssimo de quando a gente age como homem-feito, quando se é rapaz. Puro. E impuro.” (p.116). Para Rabello, a configuração da identidade homoerótica pode ser relacionada com a fixação narcísica e com proibição e recalque. Para a referida autora,

Nesse desejo torturado de restaurar e destruir a plenitude narcísica, junto à sexualidade que desponta em plena adolescência, Juca depara com as suas próprias interdições inconscientes e conscientes. O paradoxo “E puro. E impuro”, duas vezes repetido, expressa-as. Certas outras palavras ambivalentemente registram os conflitos entre “instinto” e “moral”, e reprimem, por eufemismo, o nome do desejo. Amor homossexual, aqui, é chamado de “idéias de exceção”, “instintos espantados”, “desejos curiosos”, “perigos desumanos”. O mesmo menino que vivencia a fixação narcísica, teme-a, proíbe-a, e a recalca. Talvez por isso retorne a ela e aí permaneça, no adulto que precisa narrar-se.⁸⁰

Como veremos mais adiante, o narrador retornará a essa fixação no tempo da enunciação. Vale ressaltar que, diante desse conflito /puro/ versus /impuro/, começa a preponderar o valor da impureza ao mesmo tempo em que a amizade começa a se intensificar.

Agora falávamos insistentemente de nossa “amizade eterna”, projetos de nos vermos diariamente a vida inteira, juramentos de um fechar de olhos do que morresse primeiro. Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum mal, e principalmente nenhuma realização condenada pelo mundo. Condenação que aprovávamos com assanhamento. Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos pra estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara, corpos enlaçados nos passeios noturnos. (...) O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes. Nos olhamos nos olhos e saiu o riso que nos acalmou. Estávamos nos amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes no ardor, mas decididos, fortíssimos, sadios. (p.117)

Ainda percebemos a relação dual entre pureza e impureza, que ganha outras simbologias no fragmento citado. Os termos “amizade” e “amigo” evoluem para “amante” e “amor”, no entanto, o narrador não utiliza essas palavras, apenas usa a expressão “amor de amigo”, para atenuar seus conflitos internos. Essa amizade, cada

⁸⁰ RABELLO, Ivone Daré. Op.cit. p.210.

vez mais intensa, encontra aqui nuances de uma possível concretização, como vemos pelas figuras “cabeças unidas”, “mãos unidas sempre”, “corpos enlaçados”, “amando de amigo”, “desejando”. No entanto, a consciência da impossibilidade da concretização desse amor devido aos mecanismos sociais repressivos vem expressa pelas seguintes figuras “beijou com amargura”, “beijou dolorosamente”, e principalmente “nenhuma realização condenada pelo mundo” e “sensação de condenados”.

A conflituosa rede de oposições entre pureza e impureza, paixões individuais e convenções sociais, começa a se resolver no momento da narrativa em que Juca opta pelo aborto dessa identidade homoerótica que estava cada vez mais ganhando contornos em sua personalidade. Num determinado momento da narrativa, o enunciador retorna ao tempo da enunciação para mostrar que durante a escrita do enunciado tentara a todo custo prolongar a descrição do momento da desagregação da amizade com Frederico Paciência. É um balanço que Juca faz dessa relação.

Si no começo invejei a beleza física, a simpatia, a perfeição espiritual normalíssima de Frederico Paciência, e até agora sinto saudades de tudo isso, é certo que essa inveja abandonou muito cedo qualquer aspiração de ser exatamente igual ao meu amigo. Foi curtíssimo, uns três meses, o tempo em que tentei imitá-lo. Depois desisti, com muito propósito. E não era porque eu conseguisse me reconhecer na impossibilidade completa de imitá-lo, mas porque eu, sinceramente, sabe-me lá por que! não desejava mais ser um Frederico Paciência! (p.121)

Temos aqui uma fratura na narrativa, o que nos permite dividir o conto em duas partes: a intensificação da amizade e a desintensificação da mesma. Enquanto a primeira parte era marcada pelo conflito entre o individual e o social, essa segunda parte apresenta grande recorrência da palavra “desagregação”. Trata-se de uma “desagregação muito negada”, que apresenta um pretexto e um motivo verdadeiro. O pretexto refere-se ao fato de Frederico Paciência precisar dedicar-se muito aos estudos para entrar no curso de Medicina e Juca não se importar com os estudos. Já o motivo verdadeiro se relaciona a esse conflito diante da possibilidade de se emergir uma identidade homoerótica na personalidade do narrador. Para evitar essa configuração dessa identidade, Juca procura construir uma identidade masculina legitimada pelo poder patriarcal, em pelo menos três momentos do conto.

Um primeiro momento relaciona-se à surra que Juca deu no rapaz que fizera insinuações a respeito de sua relação com Frederico. Podemos nos questionar: Se Frederico já havia surrado o rapaz, por que Juca queria fazer o mesmo? Basta lembrar que Juca, desde o início da narrativa, busca ser como Frederico Paciência e imita suas

ações. Apesar de a surra representar uma espécie de vingar Frederico, percebemos, como já apontamos anteriormente, uma afirmação de uma identidade masculina: “quando a gente age como um homem-feito”.

Anteriormente ao episódio da briga, vale a pena ressaltar a presença do livro “História da prostituição na Antigüidade”. Em consulta ao manuscrito do conto, guardado no acervo do IEB, encontramos algumas referências suprimidas na versão definitiva do conto. No episódio do livro, o narrador mente “cachorramente” na versão original, e “apressadamente” na definitiva. E, antes de constatar que “Frederico Paciência não estava acreditando mais em mim”, o narrador demonstra se guiar pela mentira, como se observa na versão original:

Falei, falei depressa que achara o livro nos guardados do meu mano, estava lendo mas só por causa do meu mano [mas só pra saber o que era], mal principiara o segundo capítulo (quando era a décima releitura) e de fato estava principiando a perceber que era só pornografia, como é que se escrevia um livro daqueles. E ... ia soltar outra admiração gorda, sarapantado de haver por esse mundo, alem de quem escrevesse aquilo, quem lesse... mas percebi que (...) ⁸¹

Como vimos, no quadro das modalidades veridictórias, que a Semiótica fornece para o exame das relações entre verdade e mentira, falsidade e segredo, dentro do nível narrativo do texto, uma personagem pode interpretar esses estados como verdadeiros (que parecem e são), falsos (que não parecem e não são), secretos (que não parecem, mas são) e mentirosos (que parecem, mas não são). No exame da mentira contada por Juca, esta personagem busca se guiar pelo parecer: teria achado o livro entre os pertences de seu irmão, apenas leu até o começo do segundo capítulo, escandalizou-se por perceber que havia apenas pornografia no livro, surpreendeu-se por haver quem escrevia e quem lia esse tipo de texto. No entanto, “ia soltar outra admiração gorda”, expressão que figura o discurso da mentira, quando “percebi que Frederico Paciência não estava acreditando mais em mim, me calei”. Dessa forma, os estados mentirosos do narrador são desvelados pela atitude de Frederico de não acreditar na mentirosa “admiração gorda” do narrador acerca de como obteve o livro.

Vale, ainda, lembrar que no manuscrito original, no lugar de “Ele agora estava me olhando na cara outra vez, sereno, generoso, e menti”, havia: “Ele agora estava me olhando na cara outra vez, me olhando muito, examinando, querendo me adivinhar e

⁸¹ ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. In. Manuscritos – Arquivo Mário de Andrade- IEB- USP-MA-MMA-35-201.

menti”. Há uma grande diferença na construção semântica desse fragmento, pois no manuscrito, a ênfase recai sobre o olhar, de forma intensa (“me olhando muito”) e na interpretação dos estados do narrador, realizada por Frederico (“examinando, querendo adivinhar”). Embora o próprio Juca julgue disforicamente sua atitude (“menti cachorramente”), o mesmo revela, na sua estrutura psicológica, tamanha predisposição para a mentira, que chega até mesmo a acreditar nela: “menti apressadamente, com um tal calor de sinceridade que eu mesmo não chegava bem a perceber que era tudo mentira”. Temos, aqui, a estrutura duplicada do cabotino: as duas sinceridades de Mário de Andrade (os motivos inconfessáveis e as razões oficialmente confessadas), correspondentes à duplicação do sujeito (lado imanente e lado manifesto), parecem aqui se chocar mais ainda, na estrutura conflitiva do narrador.

Além da importância do episódio do livro para o desmascaramento da sinceridade dos “móveis aparentes”, constatamos também que Juca se vale desse livro para ver as reações de Frederico Paciência. Chega a emprestar o livro para seu amigo que “caiu inteiramente na armadilha” (p.113). Juca parece querer averiguar o jogo das identidades, pois constata que Frederico se surpreendeu com o livro: “Ele, inteiramente entregue, confessava, agora que estava liberto do livro, que ler certas coisas, apesar de horríveis, ‘dava sensação esquisita, Juca, a gente não pode largar’.” (p.113). No entanto, como nada desse narrador em constante conflito parece ser gratuito no conto, percebemos que estar diante de um livro como aquele revelaria uma nova tentativa de construção de uma identidade masculina, já que o livro enfocava, decerto, as mulheres prostitutas.

Esse travar relações com mulheres, mesmo que em livros, aponta para o desejo de se libertar de uma possível identidade homoerótica. No começo da segunda parte do conto, que chamamos anteriormente de “desintensificação da amizade”, o contato com mulheres se faz mais presente na vida de Juca e provoca mais assimetrias na relação entre este e Frederico.

Tinha outras razões mais amargas, tinha os bailes. E havia a Rose aparecendo no horizonte, muito indecisa ainda. Se pouco menos de um ano antes, conhecêramos juntos para que nos servia a mulher, só agora aos dezesseis, é que a vida sexual se impusera entre os meus hábitos. Frederico Paciência parecia não sentir o mesmo orgulho de demonstração e nem sempre queria me acompanhar. Às vezes me seguia numa contrariedade sensível. O que me levava ao despeito de não o convidar mais e a existir um assunto importantíssimo pra ambos, mas pra ambos de importância e preocupações opostas. A castidade serena de meu amigo, eu continuava classificando de “infâncias”. Frederico Paciência, por seu lado, se escutava com largueza de perdão e às vezes certa

curiosidade os meus descobrimentos de amor, contados quase sempre com minúcia raivosa, pra machucar, eu senti mais de uma vez que ele se fatigava em meio da narrativa insistente e se perdia em pensamentos de mistério, numa melancolia grave. E eu parava de falar. Ele não insistia. E ficávamos contrafeitos, numa solidão brutalmente física (p.119).

No fragmento acima, encontramos um jogo do saber e do não saber, em que o narrador revela certa crueldade ao fazer o relato de suas experiências amorosas ao amigo: “contados quase sempre com minúcia raivosa, pra machucar”. Essa crueldade desperta em Frederico uma “melancolia grave”, espécie de ciúmes deste em relação a Juca.

Como vimos ao tratarmos do conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, também em primeira pessoa, o narrador parece não “sair do armário”, apresentando certa economia discursiva entre o silêncio e a fala, de que trata Barcellos. Em “Frederico Paciência”, como em “Túmulo, túmulo, túmulo”, o narrador oscila entre o dizer e o não dizer, por meio das metáforas que serviriam como pistas para identificar a configuração de uma possível nuance homoerótica de sua personalidade. Muitas dessas nuances operam no nível do implícito, pela configuração simbólica e metafórica.

Como já foi discutido, o percurso figurativo da pureza refere-se a Frederico e é composto, no fragmento supracitado, pelas seguintes expressões do narrador: “contrariedade sensível”, “castidade serena de meu amigo”, “infâncias”, “escutava com largueza de perdão”. Já o percurso da impureza refere-se a Juca: “a vida sexual se impusera entre os meus hábitos”, “orgulho de demonstração”, “os meus descobrimentos de amor”. O estabelecimento desses dois percursos figurativos opostos correlaciona-se à proposta de Anatol Roselfeld, que toma por base o ensaio de Mário de Andrade sobre o cabotino. Aqui, o cabotino desdobra-se em duas personagens opostas: o da pureza e o da impureza. O primeiro relaciona-se à identidade do sujeito consigo mesmo, sem mescla psíquica, refere-se a Frederico e suas “infâncias”. Já o segundo está relacionado a Juca e seu “orgulho de demonstração”, pois esta personagem se preocupa com os “móveis aparentes”, precisando mostrar ao outro suas conquistas amorosas para se afirmar enquanto sujeito.

É o narrador quem interpreta as atitudes de Frederico Paciência disforicamente como “infâncias”. Os bailes aparecem, nesse contexto, como a necessidade de afirmação de uma identidade heterossexual, que começa a ser esboçada de forma conflitante com os desejos homossexuais de Juca em relação a Frederico. O amor proibido dos dois adolescentes encontra novos obstáculos nos bailes e em Rose,

“aparecendo no horizonte, muito indecisa ainda”. A imagética de Rose aparecendo indecisa no horizonte serve para acentuar o conflito de identidades sexuais. Nos jogos identitários conflitivos é Rose quem vence e afasta do narrador a construção da identidade homoerótica. Em “O peru de Natal”, Rose é transportada do horizonte nebuloso dos dezesseis anos para a noite natalina dos dezenove anos do narrador:

Levantamos. Eram quase duas horas, todos alegres, bambeados por duas garrafas de cerveja. Todos iam deitar, dormir ou mexer na cama, pouco importa, porque é bom uma insônia feliz. O diabo é que a Rose, católica antes de ser Rose, prometera me esperar com uma champanha. Pra poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, beijei mamãe e pisquei pra ela, modo de contar onde é que eu ia e fazê-la sofrer seu bocado. As outras duas mulheres beijei sem piscar. E agora, Rose!... (p.103).

Além de Rose, os bailes interpõem-se como obstáculos para a construção da identidade homoerótica de Juca. O fato de Juca demonstrar uma não-aceitação dessa identidade possível faz com que este agrida Frederico, como ocorre no episódio do livro sobre prostituição: “Era tristeza, era tristeza sim o que eu sentia, mas com um pouco também de alegria de ver o meu amigo espezinhado, escondendo que não me acreditava, sem coragem pra me censurar, humilhado na insinceridade. Eu me sentia superior!” (p.102).

Novamente, encontramos a “insinceridade” como valor aparentado à impureza, na análise de Rosenfeld. Outro importante episódio que demonstra o que Alfredo Bosi chamou de “intimidade assimétrica”, ao tratar de “Nízia Figueira, sua criada”, centra-se nos bailes freqüentados pelos dois amigos. Tal como numa dança dramática de proximidade e distanciamento, os bailes acentuam a aceitação e a recusa de Juca no que se refere a Frederico. O parágrafo do conto relativo a esses bailes foi suprimido por Mário de Andrade da versão definitiva. Porém, resgatamos esse fragmento do manuscrito do autor e o transcrevemos na íntegra para uma posterior análise:

Também por esse tempo se firmara em nós a entrada na primeira mocidade. Já choviam os convites pra bailes, pra festinhas, piqueniques, nasciam clubes. Eu é que ensinava Frederico Paciência a dançar, mas ele foi sempre dançarino ruim. Tinha era convite do corpo deslumbrante, bem são. As meninas o adoravam, caíam (davam) em cima dele e ele se fatigava. Meio que se irritava com aquelas demonstrações que imaginava descaradas. Eu sim, era lânguido, traiçoeiro, intérprete, dançando. Dançava “com estylo”, como falou um dandy velho, poeta especialista na arte de amar, que me observou. As meninas não me adoravam, mas adoravam dançar comigo. Ora eu é que dançava por interesse. Namorava sem ser aceito. Procurava a sensação dos contatos. Mas si raro conseguia uma pequena só pra mim, nunca era exatamente despedido porque as meninas achavam bom dançar comigo. Frederico Paciência dançava pouco, eu demais. Ele dançava por dançar e era o

apertado. Com o caso do beijo (abraço) que uma menina (garota) lhe deu num piquenique, não sei si foi por despeito, mas abri os olhos d'ele duma vez. Mostrei que as meninas gostavam não era de dançar com ele, mas “gosa-lo”. Ele quis reagir, fingindo revelação, mas-de-fato já sabia daquilo sem se resolver a pensar com franqueza no caso. Ficou insultado. Num caso de perfeição como o dele, é compreensível que se insultasse, não estava agora pra ser aproveitamento de ninguém.⁸²

Esse trecho completa o sentido de outro, localizado no final do conto: “Me lembro de uma feita, diante da irritação enorme d'ele comentando aquela (uma) pequena que o beijara no piquenique (abraçara num baile), sem a menor intenção de trocadilho, mais internamente glorioso, sem saber o que dizer (só pra falar alguma coisa)”.⁸³ Como o fragmento supracitado foi retirado, no lugar de “aquela pequena”, do manuscrito original, o autor operou a escolha lexical de “uma pequena”. Ora, o pronome demonstrativo “aquela” pressupõe o já conhecido pelo leitor, enquanto o artigo indefinido “uma” parece introduzir uma informação nova. Nova? Pelo menos na versão definitiva, a recusa de mulheres por Frederico não fica tão explícita como na versão original. Da mesma forma, o beijo, tanto no fragmento longo como neste último, é substituído, na versão definitiva, pelo abraço. Assim, o beijo vira abraço, o piquenique vira baile, enfim, o explícito se transforma em implícito e o narrador, anteriormente glorioso por espezinhar o amigo, apenas profere o famoso trocadilho: “Paciência, Rico”, que será analisado mais adiante.

Estariam no longo fragmento suprimido da versão definitiva elementos da recusa da heterossexualidade e da afirmação da homossexualidade, tão silenciada por Mário de Andrade na sua produção literária? Em outro fragmento encontrado no acervo do escritor, deparamo-nos com o seguinte projeto inconcluso: “Fazer um conto com a vida daquele aleijado maleno que vivia na escadaria do Correio mandando nos meninos homossexuais, que está na 1ª parte do Café. Ajuntar na personalidade dele a personalidade do marujo que se tatuava, do mesmo livro.”⁸⁴ Onde estão os meninos homossexuais? Provavelmente silenciados na economia discursiva de Mário de Andrade, que abandonou esse projeto e reelaborou, por dezoito anos, o conto “Frederico Paciência”, optando pelo implícito no lugar do explícito, evitando, assim, possíveis choques com o poder normativo da sociedade patriarcal, que reprimia qualquer desvio da norma de comportamento sexual.

⁸² ANDRADE, Mário de. *Manuscritos* – Arquivo Mário de Andrade- IEB- USP-MA-MMA-35-206.

⁸³ Idem, *ibidem*, MA-MMA-35-212.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, MA-MMA-44.

Em aviso sobre plano de publicação de *Contos novos*, Mário de Andrade adverte: “‘Briga das pastoras’ já foi publicado – E não pertencerá ao livro, não presta. ‘Vestida de preto’, ‘Primeiro de Maio’ e ‘Perú de Natal’ já foram publicados. ‘Frederico Paciência’ não se publica si não no livro, pelo melindroso do assunto”.⁸⁵ O “melindroso do assunto” seria uma referência ao tratamento da questão homossexual presente no conto, o que explica que este não tenha sido publicado em revistas antes da posterior publicação em livro.

Se há uma economia discursiva para tratar do tema tabu ao longo do conto, no fragmento supracitado a construção identitária de Frederico Paciência parece ficar mais explícita. Primeiramente, percebemos aqui o predomínio da assimetria sobre a intimidade. Ao contrário de “Nízia Figueira, sua criada” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, cujas relações sintáticas se orientam da assimetria para a intimidade, em “Frederico Paciência”, ocorre o contrário. Em nenhum momento do conto, encontramos Juca tão intenso quanto aos seus desejos sexuais: “dançava ‘com estylo’”, “eu é que dançava por interesse”, “namorava sem ser aceito”, “procurava a sensação dos contatos”. Além disso, a impureza, no sentido de mescla psíquica e fingimento, aparece na auto-caracterização do narrador cabotino: “Eu sim, era lânguido, traiçoeiro, intérprete, dançando”. Se Frederico Paciência parece continuar o cultivo das “infâncias”, Juca deixa a pureza infantil para adentrar no universo adulto, representado pela “entrada na primeira mocidade”.

Frederico parece orientar-se por certa misoginia ou uma recusa total do contato físico com mulheres, como é demonstrado pelo narrador na descrição do episódio dos bailes: “meio que se irritava com aquelas demonstrações que imaginava descaradas”, “dançava pouco”, “mostrei que as meninas gostavam não era de dançar com êle, mas ‘gosa-lo’”. Se Frederico Paciência está no paradigma da perfeição e da pureza (valor tão desejado por Mário de Andrade ao longo da sua obra, porém nunca obtido), não seria arriscado afirmar que o autor parece centrar sua análise nessa personagem com fortes traços homossexuais. Tanto nessa narrativa como em “Túmulo, túmulo, túmulo”, apesar da economia discursiva e da relativização dos desejos, o autor transforma o amor em amizade naquele texto, e chama o conto em análise de “Frederico Paciência”, revelando sua orientação axiológica: simpatia com a homossexualidade e necessidade de mascaramento dessa sexualidade interdita pelos padrões sociais da época.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, MA-MMA-35-299.

Aqui, a figura do autor parece suplantar o narrador Juca, pois enquanto este parece rechaçar o comportamento do amigo, Mário demora dezoito anos para compor essa figura de “solaridade escandalosa”, que aparece tanto para o autor como para o narrador como “assombração insatisfeita”, por não ter se concretizado no plano físico. Há um determinado momento do parágrafo transcrito em que as noções de autor e enunciador parecem se confundir, pois a sanção cognitiva disfórica de Juca em relação às atitudes misóginas de Frederico dá lugar à voz silenciada do autor: “Ficou insultado. Num caso de perfeição como o dele, é compreensível que se insultasse, não estava agora pra ser aproveitamento de ninguém”.

Espezinhar o outro, humilhar o outro parecem formas de o narrador tentar destruir qualquer traço homoerótico de sua personalidade, já que sua identidade se construía na relação com esse outro. Mas essa não-aceitação, por apresentar mecanismos de fuga (episódios do livro, da briga e do contato com mulheres), acaba se revelando no discurso do narrador, por meio dos implícitos do texto. As “infâncias” de que tanto fala o narrador a respeito de Frederico representariam a ausência de contato com mulheres.

Parece que para Frederico a questão da identidade sexual estava resolvida, o que não ocorre para Juca. Na descrição de uma primeira aproximação física entre os dois, Juca oscila entre o amor e o medo, entre a pureza e a impureza.

Mas de tudo isso, do livro, da invencionice dos colegas, da nossa revolta exagerada, nascera entre nós uma primeira, estranha frieza. Não era medo de calúnia alheia, era como um quebrar de esperanças insabidas, uma desilusão, uma espécie amarga de desistência. Pelo contrário, como que basofientos, mais diante de nós mesmos que do mundo, nasceu de tudo isso o nos aproximarmos fisicamente um do outro, muito mais que antes. O abraço ficou cotidiano em nossos bons-dias e até-logos. (p.117)

A aproximação física de Juca e Frederico que parece se dar de forma intensa, ao mesmo tempo causa certo receio. Amor e medo andam juntos nessa relação. Nesse fragmento, encontramos vários anti-sujeitos do percurso de aproximação dos dois adolescentes: o livro, a discriminação dos colegas, o “quebrar de esperanças insabidas”, a “estranha frieza”, a “desilusão”, a “espécie amarga de desistência”. Juca parece lutar durante todo o tempo contra esse amor homoerótico, numa espécie de auto-censura na concretização dos seus desejos. Um conflito tão intenso e exasperado que faz com que o narrador pense até em morrer, como forma de fugir daquela situação de conflito interno.

Então eu quis morrer. Si Frederico Paciência largasse de mim...Si se aproximasse mais... Eu quis morrer. Foi bom entregar o livro, fui sincero, pelo menos assim ele fica me conhecendo mais. Fiz mal, posso fazer mal a ele. Ah que faça! ele não pode continuar aquela “infância”. Queria dormir, me debatia. Quis morrer. (p.111)

No momento que chamamos de “intensificação da amizade”, as paixões de Juca e de Frederico são tão intensas que caminham para a concretização da identidade homoerótica. No entanto, esse momento é marcado por intensos conflitos, como o fato de Juca saber que não consegue atingir essa identidade, mas ao mesmo tempo desejar estar com Frederico. Um medo muito intenso de que Frederico pudesse deixá-lo, mas ao mesmo tempo um medo incontrolável de que o amigo pudesse se aproximar mais. Todo esse conflito irá desembocar no segundo momento do conto, que chamamos de “desintensificação da amizade”. Nesse momento, ocorrem algumas “mortes” na vida de Frederico: a morte do pai, a morte da mãe e a morte da amizade com Juca.

Meu amigo sofreu muito. Mas, sem indicar insensibilidade nele (aliás era natural que não amasse muito um pai que fora indiferentemente bom) me parece que a dor maior de Frederico Paciência não foi perder o Pai, foi a decepção que isso lhe dava. Sentiu um espanto formidável essa primeira vez que deparou com a morte. Mas fosse decepção, fosse amor, sofreu muito. Fui eu a consolar e consegui o mais perfeito dos sacrifícios, fiquei mudo, ali. O melhor alívio para a infelicidade da morte é a gente possuir consigo a solidão silenciosa duma sombra irmã. Vai-se pra fazer um gesto, e a sombra adivinha que a gente quer água, e foi buscar. Ou de repente estende o braço, tira um fiapo que pegou na vossa roupa preta. (p.123)

Fica evidente aqui uma oposição entre as personagens Juca e Frederico. Enquanto o primeiro assume o papel de pai ao consolar o amigo da perda de um pai “que fora indiferentemente bom”, o segundo exerce o papel de filho, com um “espanto formidável” ao se deparar com a morte, a qual ganha uma conotação de ruptura. Perder o pai biológico representaria perder o modelo masculino, que mais adiante vai ser substituído por Juca. No trecho “a dor maior de Frederico Paciência não foi perder o Pai”, chama-nos a atenção que nesse conto as palavras “pai” e “mãe” são grafadas com letras maiúsculas, o que é explicado por Telê Ancona Lopez: “o resgate da experiência homossexual compensa a transgressão grafando ‘Pai’ e ‘Mãe’ sempre com iniciais maiúsculas, como o nome de Deus”⁸⁶. Temos, então, na marcação estilística desse narrador, elementos que denotam sua auto-censura na rememoração da experiência homoerótica com Frederico Paciência, pois Pai, Mãe e Deus atuariam como instâncias

⁸⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Op. cit. p. 12.

sancionadoras do que seria a ruptura com as normas sociais preestabelecidas na sociedade patriarcal.

As relações substitutivas de pai e filho intensificam-se depois do enterro do pai de Frederico, quando Juca recomenda que este descanse um pouco e o mesmo obedece.

Ele deitou, exagerando a fadiga, sentindo gosto em obedecer. Sentei na borda da cama, como que pra tomar conta dele, e olhei o meu amigo. Ele tinha o rosto iluminado por uma frincha de janela vespertina. Estava tão lindo que o contemplei embevecido. Ele principiou lento, meio menino, reafirmando projetos. (p.124)

As expressões “sentindo gosto em obedecer”, “pra tomar conta dele”, “meio menino” reforçam a posição filial de Frederico Paciência em relação a Juca. Juca passa a substituir a figura do pai ausente de Frederico. No entanto, apesar da intensificação da amizade entre os dois rapazes, a partida de Frederico para o Rio de Janeiro acabou por separá-los. Juca ainda tenta uma aproximação ao saber da morte da mãe do seu amigo, no entanto, a auto-censura do narrador faz com que o mesmo desista desse contato.

Desta vez o cadáver não seria empecilho, seria ajuda, o que nos salvou foi a distância. Não havia jeito de eu ir ao Rio. Era filho-família, não tinha dinheiro. Ainda assim pedi pra ir, me negaram. E quando me negaram, eu sei, fiquei feliz, feliz! Eu bem sabia que haviam de me negar, mas não bastava saber. Como que eu queria tirar de cima de mim a responsabilidade da minha salvação. Ou me tornar mais consciente da minha pobreza moral. Fiquei feliz, feliz! Mandeí apenas “sinceros pêsames” num telegrama. (p.128)

A auto-censura do narrador vem marcada no seu discurso pelas seguintes expressões: “o que nos salvou”, “salvação”, “pobreza moral”. Dessa forma, a identidade homoerótica acaba não sendo totalmente construída, pois existe dentro da consciência do narrador um forte sentimento de culpa, uma sensação até mesmo de pecado, pois já que o processo de construção da identidade se forma na relação com a sociedade, e esta não aceitaria uma relação homossexual, o narrador opta por aderir a essa sociedade e nega a possibilidade do homoerotismo.

Tudo o mais foram idealismos, vergonhas, abuso de preconceitos, a última semana foram dias de noivado pra nós, que de carícias! Mas não quisemos, tivemos um receio enorme de provocar um novo instante como aquele de que o morto nos salvara. Não se trocou mais palavra sobre o sucedido e forcejamos por provar um ao outro a inexistência daquela realidade estrondosa, que nos conservara amigos tão desarrazoados mas tão perfeitos por mais de três anos. Positivamente não valia a pena sacrificar perfeição tamanha e varrer a florada que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessário, mais “real” que a florada?) numa aventura insolúvel. Só que agora a proximidade da separação justificava a veemência dos nossos transportes. Não saíamos da casa dele, com vergonha de mostrar a um público sem nuanças, a impaciência das nossas carícias. (p.125-6)

Novamente, há um novo balanço que Juca faz de sua relação com Frederico Paciência, num trecho que elucida as questões da auto-censura e do conflito interno do narrador. A oposição entre pureza e impureza da primeira parte da narrativa é marcada aqui pela configuração metafórica da florada em oposição ao lodo, uma florada que seria mais necessária que o lodo, porque a primeira representa a pureza, não no sentido atribuído por Rosenfeld ⁸⁷, mas o ideal que a sociedade espera, enquanto o lodo representa o entregar-se ao amor homossexual, o que representaria a satisfação das paixões individuais do narrador. O receio e a vergonha aparecem como paixões de consciência dessa impossibilidade de satisfação de desejos, isto é, de concretizar essa “aventura insolúvel”. Dessa forma, o fragmento acima citado parece apontar para o desenlace do conto: Juca prefere optar pelas convenções sociais e deixar de lado suas paixões individuais.

Consideramos o fragmento citado de extrema relevância para entendermos a personalidade do narrador de “Frederico Paciência”, nas nuances de seus conflitos e do processo de construção da identidade. Ao estabelecer as relações entre enunciação e enunciado dos *Contos novos*, Rabello descreve como o discurso do narrador se revela reprimido no tempo do enunciado e retorna a questão da identidade homoerótica no momento da enunciação.

Em “Frederico Paciência”, o movimento do narrador (...) dá forma ao pensamento torturado que busca a significação de uma vivência proibida. O desejo homossexual, interdito na fala e reprimido na vida do adolescente Juca, retorna como escrita ao presente da enunciação. O desejo que não tivera espaço de *realização* na vida pregressa é *nomeado*, na situação do presente do narrador, na metáfora que reafirma a censura e nas justificativas suspeitas. ⁸⁸

O desejo de que fala Rabello é expresso no fragmento citado, em que o narrador vê suas pulsões como um lodo, reafirmando a censura e o desejo homossexual interdito na fala e reprimido em sua vida. Temos, então, Juca, no momento de produção de seu discurso ou enunciação reavaliando sua vida ao produzir seu discurso. Antes de iniciar a descrição do momento de desagregação da amizade com Frederico Paciência, Juca deixa marcas da enunciação no seu discurso: “Estou lutando desde o princípio destas explicações sobre a desagregação da nossa amizade, contra uma razão

⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotismo”. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.188-9

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p.98.

que me pareceu inventada enquanto escrevia, para sutilizar psicologicamente o conto. Mas agora não resisto mais.” (p.121)

O momento de auto-avaliação se dá durante o processo da enunciação. Pela debreagem temporal enunciativa, Juca procura, enquanto narrador, retardar a descrição dos acontecimentos que propiciaram a desagregação de sua amizade com Frederico Paciência. Durante o tempo do então, isto é, o tempo em que Juca conheceu Frederico, ocorre um desejo de “acabar com aquela ‘infância’” (p.110), de “acabar com aquela ‘amizade besta’” (p.100). Esse tempo do então, ou ainda tempo do enunciado, dividimos em momento de intensificação da amizade e momento de desintensificação.

No momento da intensificação, tanto Juca como Frederico parecem estar comungados do mesmo objetivo. Possuem a amizade como objeto modal, como relação necessária para o alcance do objeto valor identidade. No entanto, no percurso passional, cada uma das personagens apresenta sentimentos diferentes em relação a essa amizade: Frederico a vive plenamente e de forma sincera, enquanto Juca a encara com jogos e disfarces de forma insincera.

Durante praticamente todo o momento de intensificação da amizade, o plano da mentira aparece muitas vezes, como no momento em que Frederico Paciência começa a fazer planos para irem morar juntos no Rio: “Fiquei de pensar e, dialogando com as aspirações dele, pra não ficar atrás, meio que menti. Acabei mentindo duma vez. Veio aquele prazer de me transportar pra dentro do romance, e tudo foi se realizando num romance de bom-senso discreto, pra que a mentira não transparecesse” (p.109). No episódio do livro, o plano da mentira e o da sinceridade chegam a se confundir nas atitudes de Juca ao ficar extasiado com o fato de Frederico ter desaprovado o livro: “Ele agora estava me olhando na cara outra vez, sereno, generoso, e menti. Fui de uma sem-vergonhice grandiosa, menti apressadamente, com um tal calor de sinceridade que eu mesmo não chegava bem a perceber que era tudo mentira”(p.112-3).

Juca apresenta um momento de verdade em relação a Frederico Paciência, quando lhe confessa o que sente, logo no início da narrativa: “Depois da aula, naquela pequena parte do caminho que fazíamos juntos até o largo da Sé, puxando o assunto para os colegas, afinal acabei, bastante atrapalhado lhe confessando que ele era o meu ‘único’ amigo” (p.107). A confissão implica em verdade, no entanto, o narrador parece não ser capaz de manter esse estado de verdade durante toda a relação com Frederico Paciência, passando a se valer de jogos para evitar qualquer tipo de concretização desse amor que para ele, narrador, era interdito.

Frederico, por outro lado, vive essa relação de forma muito mais sincera, pois faz planos para os dois morarem juntos no Rio e chega a demonstrar sinceridade em muitos momentos do conto. A sua perfeição moral e física, sua solaridade escandalosa, tão ressaltada por Juca ao longo do conto, refletem o estado de sinceridade. Na dimensão do “armário” citada por Barcellos, Frederico já “saiu do armário”, sua solaridade escandalosa reflete uma aceitação de sua possível identidade homoerótica. Juca sabe dessa sinceridade e busca ser sincero na relação de alteridade com Frederico: “O olho, o procuro nos olhos, lhe devorando os olhos internados, mas o olho com tal ansiedade, com toda a perfeição do ser, implorando me tornar sincero, verdadeiro, digníssimo...” (p.112) A grande recorrência da palavra “olho”, como verbo e substantivo, dá a dimensão do olhar de Frederico como forma de Juca penetrar no universo da sinceridade. Mas Juca não consegue adentrar esse universo, pois as amarras sociais e sua auto-censura revelam-se dominantes na sua dimensão conflitiva, o que causa a desagregação da amizade, percebida no momento que chamamos de “desintensificação da amizade”.

No momento da desintensificação da amizade, o plano rítmico do conto possibilita uma marcação entre as diferenças de comportamento de Juca e de Frederico Paciência. Esse ritmo está ligado com a dimensão temporal, que se relaciona com a iminência do término da amizade. No aspecto temporal, cada uma das personagens lida de forma diferente com o tempo, resultando na oposição paciência x impaciência presente no texto.

Durante todo o conto, enquanto Frederico busca apressar o tempo para estar conjunto com Juca, o narrador busca o adiamento desse tempo, pois tem a consciência da impossibilidade de concretização do amor homoerótico. É notório, no momento da enunciação, o fato de o narrador procurar retardar o momento de “desintensificação da amizade”. Assim, Frederico busca vivenciar a amizade por Juca de forma intensa, enquanto o narrador quer viver essa amizade no seu aspecto extensivo, adiando o mais que puder o momento da ruptura entre ambos.

No que concerne à temporalidade mnésica (referente ao passado e ao futuro), o narrador deixa transparecer sua predileção pelos valores extensos, aqueles que permitem a formação de durações e que requerem necessariamente um andamento desacelerado. O sujeito paciente espera o futuro em sua dimensão extensa, ou se quisermos, *adiada*,

retardada, etc. Do mesmo modo, esse sujeito rejeita o futuro em sua dimensão intensa, ou seja, como *iminência* decorrente de algum tipo de *apressamento* ou de antecipação.⁸⁹

Assim, a “desagregação” da amizade, que aparece em várias passagens do conto, parece ser adiada pelas mortes do pai e da mãe de Frederico. Juca adia a todo o momento a ruptura da amizade com Frederico. No momento da despedida dos dois, o narrador parece protelar com paciência a narração da despedida. “Afinal a despedida chegou mesmo. Curta, arrastada, muito desagradável, com aquele trem custando a partir, e nós ambos já muito indiferentes um pelo outro, numa já apenas recordação sem presença, que não entendíamos nem podia nos interessar.” (p.127).

Consideramos de fundamental importância a palavra “paciência” no conto, principalmente no desenlace, com a partida de Frederico para o Rio de Janeiro e a diminuição gradativa de sua permanência na memória de Juca: “A imagem dele foi se afastando, se afastando, até se fixar no que deixo aqui.” (p.129). No entender de Luiz Tatit, “Ter paciência é, ainda, poder se apropriar do tempo em sua forma extensa, expandida, eliminando, como já vimos, os estados de urgência.”⁹⁰. O próprio narrador, no tempo da enunciação, durante a produção do seu relato, faz uma reflexão sobre a paciência. O narrador lembra de um episódio em que Frederico demonstrou irritação por ter sido abraçado por uma moça num baile. Nesse episódio, o narrador diz “Paciência, Rico.” ao que este lhe responde “Paciência me chamo eu”.

O diálogo acima transcrito oferece algumas incongruências no nome da personagem-título do conto. Como vimos pelo percurso passional dos dois adolescentes, Frederico busca apressar o tempo⁹¹ para vivenciar todas as possibilidades da amizade com Juca. No entanto, este, devido às coerções proibitivas do espaço social em que se encontrava e também devido à sua auto-censura e não aceitação de uma possível identidade homoerótica, prefere retardar o tempo para adiar as possibilidades de vivenciar a plenitude desse sentimento proibido. Ora, se ter paciência é poder se apropriar do tempo de forma extensa, Juca seria o sujeito paciente e não Frederico, que tem a paciência apenas no nome. Juca não age, ele não toma decisões de ir para o Rio de Janeiro com Frederico. Este sim é o agente, já que não via coerções na configuração de

⁸⁹ TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.120-1.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p.126.

⁹¹ A leitura que aqui propomos é oposta à já realizada por Maria Célia Rua de Almeida Paulillo, uma vez que para a referida autora, haveria um “peso simbólico” no nome de Frederico Paciência, pois este é focalizado por Juca pelo nome completo durante quase todo o conto. Para Paulillo, Frederico teria “o dom de esperar serenamente” (p.93). Discordamos de tal afirmação, pois ele não espera, ele parte para o Rio de Janeiro. Ele já tem seus conflitos resolvidos, diferente de Juca que precisa, segundo nossa leitura, adiar o tempo para tentar solucionar sua complicada vida interior.

sua identidade sexual. É ele quem opta por agir, enquanto Juca permanece no estado de “assombração insatisfeita”

Não guardei este detalhe para o fim, pra tirar nenhum efeito literário, não. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estavelmente. Me queima feito uma caçoada, uma alegoria, uma assombração insatisfeita. (p.129)

Rabello descreve, em muitos momentos do seu ensaio, a importância da rememoração feita pelo narrador dos contos “Vestida de preto”, “O peru de Natal”, “Tempo da camisolinha” e “Frederico Paciência”, como forma de o narrador já adulto buscar, nessa rememoração de fatos ocorridos na sua infância e adolescência, o seu “sentido da vida”, a sua própria identidade. Todavia, esse movimento de busca de elementos do passado para atingir o auto-conhecimento, é marcada por constantes tensões e conflitos, como vemos na análise do conto “Frederico Paciência”.

Na leitura de Paulillo, a frase “Paciência me chamo eu!” é compreendida como espécie de chave da personalidade de Frederico que ainda, no plano da enunciação, “queima feito uma caçoada” em Juca, como uma “assombração insatisfeita” pelo fato de revelar, ao mesmo tempo, “a aceitação total de Frederico em relação à amizade que Juca jamais conseguiu assumir inteiramente” e “a incapacidade do Juca adolescente e do narrador adulto entenderem um ser que estava acima da fraqueza e da ambivalência humana”⁹²

Ainda sobre a “assombração insatisfeita”, esta sugere a incompletude na relação de Juca com Frederico. O espelho do eu representado por Frederico parece não ter mais reflexo. A “assombração insatisfeita” sugere, também, se quisermos as palavras de Lafetá, “a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*”.

93

O que deve ficar claro é o fato de a palavra assombração ser utilizada com frequência por Mário de Andrade nos seus escritos, no sentido do retorno de uma emoção passada para o presente. Dessa forma, no jogo das identidades, há um embate do narrador consigo mesmo e com a sociedade que busca moldar seus comportamentos.

⁹² PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. Op. cit. p.93.

⁹³ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.15.

Apesar de intitular o conto “Frederico Paciência” e de querer apresentar ao narratário essa personagem, o narrador, ao falar do outro, acaba por se revelar nas entrelinhas do discurso, uma vez que ao fugir do outro, foge de si mesmo e, por conseguinte, não atinge sua plenitude e muito menos a “solaridade escandalosa” do amigo, permanecendo, assim, na insatisfação das sombras.

A construção da narrativa de “Frederico Paciência”, dentro do quadro do viés memorialístico, representa uma tentativa de construção da identidade, a qual se apresenta sem contornos definidos. É o espelho sem reflexo, imerso em angústia e insatisfação. Na construção da identidade, operam conceitos internos e externos. Dessa forma, Juca apresenta uma identidade cambiante em todo momento do conto, como também nos contos “Vestida de preto” e “O peru de Natal”. Em nenhuma dessas duas narrativas, o narrador consegue superar seus conflitos internos diante de um ambiente familiar opressor. Em “Frederico Paciência”, como já comentamos, o conflito é intenso, é muito maior que a rede conflitiva dos outros dois contos: trata-se da dificuldade de aceitação de uma identidade homoerótica que começa a se delinear na relação com o outro.

3.5. O rito de entrada no mundo adulto: “Tempo da camisolinha”

Eu vi a luzinha
(Katherine Mansfield, “A casa de bonecas”)

Conforme explanado no capítulo sobre identidade e patriarcado, o processo de construção da identidade se dá numa relação de alteridade, ou seja, o sujeito se define na sua relação com o outro. Nas narrativas de *Contos novos*, encontramos relações de alteridade travadas pelo narrador ou por uma determinada personagem com as demais personagens dos contos. Pelo próprio processo das narrativas, percebemos que essas relações trazem aprendizados essenciais ao narrador. Pelo viés da memória, o narrador mergulha em episódios significativos da sua infância e adolescência no intuito de se construir enquanto sujeito.

No conto “Tempo da camisolinha”, o protagonista descreve acontecimentos de sua primeira infância, quando ainda tinha três anos. Pelo viés da memória, reconstrói episódios tais como: o corte de seus longos cabelos; as camisolinhas que tinha que usar quando criança; o nascimento de sua irmã e a conseqüente fragilidade físico-emocional de sua mãe diante da autoridade de seu pai; a viagem para a praia de José Menino em

Santos; o medo excessivo do mar; as brincadeiras solitárias próximas a um canal, onde havia operários; a aquisição de três estrelas-do-mar, presentes de um dos pescadores; a sua fixação nas estrelas; e finalmente, o desapego e a necessidade de dar uma delas a um dos operários. Todos esses episódios possibilitam o deparar-se do menino de três anos com o mundo adulto, de forma brusca, tal como ocorrera com Rosa, em “O besouro e a Rosa”. Esse real a ser aceito como lei e ordem gerará conflitos nesse narrador, o que podemos ver no tempo da enunciação, isto é, o momento de produção do discurso.

Ao analisar o conto “Piá não sofre? Sofre.”, Raquel Illescas Bueno afirma que a temática da infância é algo pouco abordado na literatura brasileira. Para a referida autora,

Via de regra, as personagens infantis, quando protagonistas, aparecem em narrativas de primeira pessoa, muitas vezes num discurso que, por trazer à tona lembranças de um narrador disposto a compreender seu presente, faz com que os tempos do enunciado e da enunciação dialoguem entre si. Mesmo quando restritas às experiências infantis, tais narrativas costumam enfatizar algum aspecto da “educação sentimental” da personagem ou algum aprendizado a ser exercitado “no futuro”⁹⁴

Diferente do conto “Piá não sofre? Sofre.”, em que a imagem da criança oprimida é representada pelo discurso do narrador Belazarte, “Tempo da camisolinha” vai a outra direção. Aqui, é o narrador que representa sua própria imagem quando tinha três anos. Na tipologia de Norman Friedman, o foco narrativo de “Piá não sofre? Sofre.” encontra-se na terceira pessoa do discurso, e teríamos um narrador onisciente, em alguns momentos intruso, em outros neutro, ou ainda um “eu-testemunha”, pois ele é um “contador de causos”, ouviu aquela história contada por Belazarte e a reproduziu sob a rubrica “Belazarte me contou”. Já em “Tempo da camisolinha”, o foco narrativo está na primeira pessoa do discurso, no modo “eu-protagonista”. Enquanto naquele conto podemos observar as ações de um ângulo móvel, aqui temos um ângulo fixo, isto é, a visão central de um narrador que descreve episódios de sua infância, na tentativa de construção de uma identidade.

Durante vários momentos da narrativa, o enunciador apresenta-se desdobrado, ora é o adulto que narra sob seu ponto de vista, ora é o menino de três anos com suas incertezas sobre o mundo narrado. No tempo da enunciação, no momento de produção do discurso, o enunciador ainda apresenta conflitos em relação aos episódios ocorridos

⁹⁴ BUENO, Raquel Illescas. Op. cit. p.123.

na infância. Para esse enunciador adulto, o corte dos seus cabelos, quando ainda tinha três anos, lhe trouxera uma das rupturas com a pureza infantil:

O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam comigo para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei mais quem, uma voz masculina, falando: “Você ficou um homem, assim!” Ora eu tinha três anos, fui tomado de pavor. Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho, um medo medonho e recomecei a chorar” (p.151).

Modercai Marcus afirma que, nas histórias de iniciação, o protagonista passa pelo processo de auto-conhecimento⁹⁵. Para o referido autor, “The most important rites of most primitive cultures center around the passage from childhood or adolescence to maturity and full membership in adult society”⁹⁶. Mais adiante, descreve alguns tipos de histórias de iniciação: “Such stories emphasize the shocking effect of experience, and their protagonists tend to be distinctly young”⁹⁷

Esse “saber” sobre o mundo adulto, efeito impactante de uma experiência, traz para essa criança as responsabilidades e opressões desse novo universo, por isso “o medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho”. Ao olhar fotografias “desse tempo”, o tempo do enunciado, em que ocorreram os episódios narrados no conto, o enunciador adulto apresenta várias sensações. A configuração figurativa de cada retrato traz para esse enunciador o universo de seu enunciado. Possibilita, ao mesmo tempo, o resgate das lembranças de sua infância, e o confronto com suas identidades. Tal como um espelho, cada retrato provoca determinado efeito nos jogos das identidades múltiplas.

Me lembro de uma fotografia minha desse tempo, que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada... Eu já era agora bem homem e aqueles cabelos adorados na infância, me pareceram de repente como um engano grave, destruí por polidez o retrato. Os traços não eram felizes, mas na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade (p.151).

⁹⁵ MARCUS, Modercai. What is an initiation story? : In: MAY, Charles. *The short story theories*. Athens: Ohio Un. Press, 1976. p. 189 – 201.

⁹⁶ Idem,ibidem, p.189. Os ritos mais importantes da maior parte das culturas primitivas centram-se ao redor da passagem da infância ou adolescência para a maturidade e completa inserção na sociedade adulta. (Trad.minha)

⁹⁷ Idem,ibidem, p.192. Essas histórias enfatizam o impactante efeito de experiência e seus protagonistas costumam ser freqüentemente jovens.(Trad.minha)

No primeiro retrato, o enunciador revela traços de uma auto-censura, adquirida com a inserção no universo adulto, como vemos pelo percurso figurativo da sensação de impureza: “polidez envergonhada”, “engano grave”, “destruí por polidez o retrato”, em oposição ao universo da pureza infantil: “olhar manso”, “rosto sem marcas”, “franco”, “alma sem maldade”. Essa oposição entre pureza e impureza é assim explicada por Anatol Rosenfeld:

A sinceridade é um valor aparentado com o da pureza. Ela pressupõe um ser simples (sem duplicidade), sem mescla psíquica, a identidade da pessoa consigo mesma, a unidade e transparência totais, desde as camadas íntimas do ser até os matizes mais externos da auto-expressão⁹⁸

O enunciador destrói esse retrato por “polidez envergonhada”, talvez pelo fato de ter constatado estar disjunto do estado de pureza. Esse retrato, por um mecanismo especular, faz com que o enunciador olhe para si mesmo. Pelo viés memorialístico, esse objeto destruído remete a um retrato não destruído, que ressalta as diferenças entre o enunciador e seu irmão Totó.

De um ano depois do corte dos cabelos ou pouco mais, guardo outro retrato tirado junto do Totó, meu mano. Ele, quatro anos mais velho que eu, vem garboso e completamente infantil numa bonita roupa marinheira; eu, bem menor, inda conservo uma camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim. Guardo esta fotografia porque se ela não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica. Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada. Meu irmão, com seus oito anos é uma criança integral, olhar vazio de experiência, rosto rechonchudo e lisinho, sem caráter fixo, sem malícia, a própria imagem da infância. Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo do anão, pareço velho. E o que é mais triste, com uns sulcos vividos descendo das abas do nariz e da boca larga, entreaberta num risinho pérfido. Meus olhos não olham, espreitam. Fornecem às claras, com uma facilidade teatral, todos os indícios de uma segunda intenção (p.151-2).

Nesse fragmento, a oposição entre Totó e o enunciador fica evidente. O primeiro apresenta-se descrito pelo percurso figurativo da pureza: “completamente infantil” “criança integral”, “olhar vazio de experiência”, “rosto rechonchudo e lisinho”, “sem caráter fixo”, “sem malícia”, “a própria imagem da infância.” Já o enunciador encontra-se naquele retrato descrito pelo percurso figurativo da impureza: “quê repulsivo do anão”, “pareço velho”, “abas voluptuosas do nariz”, “risinho pérfido”, “meus olhos espreitam”, “facilidade teatral”, “indícios de uma segunda intenção”. Sobre esse percurso de impureza, assim comenta Anatol Rosenfeld:

⁹⁸ ROSENFELD, Anatol. Op. cit. p.188-9.

Leia-se, mesmo sem nenhuma interpretação biográfica, a profunda análise da sinceridade no conto “Frederico Paciência”; ou, naquele extraordinário conto “Tempo da camisolinha”, o dir-se-ia, impiedoso trecho da foto mostrando a criança com suas “abas voluptuosas do nariz” e a “boca entreaberta num risinho pérfido. Meus olhos... fornecem... todos os indícios de uma segunda intenção”. Menino que, com seus cabelos, lembra o “garoto feioso” do poema “Reconhecimento de Nemesis”.⁹⁹

Ao relacionarmos nossa definição de desdobramento (lado manifesto x lado imanente) com a análise de Rosenfeld sobre o cabotinismo, podemos depreender alguns aspectos fundamentais no conto “Tempo da camisolinha” e na obra de Mário de Andrade, em geral. Inicialmente, poder-se-ia dizer que as duas sinceridades de Mário (os motivos inconfessáveis e as razões oficialmente confessadas), correspondem à duplicação do sujeito (lado imanente e lado manifesto). Os motivos inconfessáveis corresponderiam ao lado imanente do sujeito, ao passo que as razões oficialmente confessadas, ao lado manifesto.

Em “Tempo da camisolinha”, a pureza, tão desejada pelo enunciador, seria marcada pelo “olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade”, características reforçadas pela “moldura da cabeleira”. Já o estado de impureza, que fica evidente na descrição do retrato tirado ao lado de Totó, e marcado pelo olhar que espreita e pelo risinho pérfido, aparece após o corte dos cabelos. Pela teoria de Greimas, esse corte poderia ser entendido como a primeira disjunção operada no sujeito do nível narrativo do texto, pois este, anteriormente conjunto com o cabelo, figura representativa do estado de pureza, fica disjunto desse traço, passando da pureza à impureza. Poderíamos considerar, ainda, que o início do conto já apresenta, na sua estrutura narrativa, a configuração da uma história de privações: “A feiúra dos cabelos cortados me fez mal” (p.151)

Ainda sobre a realidade duplicada do sujeito, diz Rosset: “É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ do que o próprio sujeito - e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito”.¹⁰⁰ Em “Tempo da camisolinha”, fica evidente que o estado de pureza seria essa “realidade melhor do que o próprio sujeito”. O duplo temporal apareceria como essa “instância imortal”, pois não mostraria

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.191.

¹⁰⁰ ROSSET, Clément. Op. cit. p.77-8.

a outra realidade, a impureza, a paisagem profunda, ou ainda o lado imanente, que o enunciador do conto tanto busca esconder.

Nesse jogo de identidades e na sua relação com os retratos, percebemos efeitos de espelho entre os tempos da enunciação e do enunciado. O enunciador de “Tempo da camisolinha” busca construir sua identidade pelo viés memorialístico, na sua relação com o tempo mais distante da enunciação, resultando em duplicações nas categorias do nível discursivo do texto (ator, espaço e tempo). Para o estudo desse conto, interessa-nos investigar como se operam as relações entre enunciação e enunciado, entre o adulto narrador e seu duplo temporal, isto é, o menino narrado pelo viés memorialístico, configurando, nessa relação de alteridade, o universo infantil.

Ao descrever o primeiro retrato, o narrador comenta “Eu já era agora bem homem”, o que nos faz perceber a disjunção com o estado de pureza, relacionado ao mundo infantil, e a conjunção com o estado de impureza, do mundo adulto. Ao comentar o segundo retrato, diz o enunciador: “Guardo essa fotografia porque se ela não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica” (p.152). Nesse fragmento, encontramos o enunciador no tempo da enunciação. Temos aqui uma debreagem temporal enunciativa, marcada pelo tempo do presente (“guardo”, “perdoa”, “tenho sido”, “explica”). Esse trecho funciona como um efeito espelho, pois a fotografia da infância revela ao enunciador sua conjunção com a impureza. O retrato o explica, isto é, revela seu lado imanente, a paisagem profunda, seu lado impuro e adulto. A pureza, no tempo da enunciação, revela-se algo ideal, um estado perdido na infância, relacionada ao momento de perfeição:

Não sei por que não destruí em tempo também essa fotografia, agora é tarde. Muitas vezes passei minutos compridos me contemplando, me buscando dentro dela. E me achando. Comparava-a com meus atos e tudo eram confirmações. Tenho certeza que essa fotografia me fez imenso mal, porque me deu muita preguiça de reagir. Me proclamava demasiadamente em mim e afogou meus possíveis anseios de perfeição. Voltemos ao caso que é melhor (p.152).

Esse fragmento parece ser o mote do conto, pois termina com um direcionamento, ou seja, o enunciador dirige o enunciatário para a história da sua infância. Conclui os momentos mais reflexivos do conto e passa da dissertação à narração propriamente dita. A contemplação e a busca da infância perdida na fotografia geram um efeito desagradável no enunciador (“essa fotografia me fez imenso mal”),

pois o mesmo se depara com seu “eu”, disjunto agora dos seus “anseios de perfeição”, relacionados ao percurso da pureza.

Durante seu relato, o narrador descreve dois episódios fundamentais para a compreensão da perda da pureza. O conto inicia-se já com um efeito desagradável para o enunciador (“A feiúra dos cabelos cortados me fez mal”) e com parte da cena do corte dos cabelos. Após os trechos reflexivos sobre o efeito espelho dos retratos, o protagonista volta a narrar o episódio dos cabelos. O pai do menino, numa de suas “decisões irrevogáveis”, atua como oponente, pois opera no sujeito menino a disjunção com os cabelos, vistos como figura da pureza. Há, no tempo da memória, o discurso direto do pai: “É preciso cortar os cabelos desse menino”. Esse pai pode ser analisado como uma figura relacionada ao universo da opressão e do maquinismo da sociedade pequeno-burguesa de início do século XX, como fica evidente por meio da projeção dessa personagem no enunciado.

Diante da iminência de algum desastre maior, papai fizera um esforço espantoso para o seu ser que só imaginava a existência no trabalho sem receio, todo assombrado com os progressos financeiros que fazia e a subida de classe (p.155).

Nesse fragmento, percebe-se que o pai do enunciador, ao estar conjunto com uma “existência no trabalho sem receio”, “os progressos financeiros que fazia” e a “subida de classe”, age, de certa forma, movido pela manutenção das aparências. O ato de mandar cortar os cabelos do filho estaria relacionado à adequação aos padrões sociais da sociedade em que estava inserido, ao subir de classe.

Muito presente na ficção breve de Mário de Andrade, a figura paterna é descrita pela distância afetiva em relação ao filho. Na leitura empreendida por Moacyr Werneck de Castro, Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que admirava a “origem proletária do pai”, confessa em carta a Carlos Drummond de Andrade a “desafetividade irremediável” que o separava da figura paterna¹⁰¹. Na articulação entre os elementos biográficos presentes na contística de Mário de Andrade, Werneck de Castro cita o já mencionado percurso figurativo da opressão que vimos no capítulo de Semiótica quando tratamos do conto “O peru de Natal”: “natureza cinzenta”, “ser desprovido de qualquer lirismo”, “o puro-sangue dos desmancha-prazeres”.

¹⁰¹ CASTRO, Moacyr Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.p.88-89.

Embora não concordemos com a homologação entre vida e obra ou ainda entre Juca de “O peru de Natal” e o narrador inominado de “Tempo da camisolinha”, as figurações paternas alcançam similitudes quando emanam os autoritarismos presentes nos patriarcas castradores das vontades das personagens. É o caso típico do deslocamento do abuso de poder de Joaquim Prestes na esfera pública para o espaço familiar na figura opressora do pai em “Tempo da camisolinha”: “É o pai quem manda cortar, aos três anos, os cabelos cacheados de que o menino se envaidecia, enquanto a mãe, compassiva, baixava os olhos”.¹⁰²

O pai do enunciador de “Tempo da camisolinha” apresenta-se no papel actancial de oponente, relacionado ao universo da opressão, corroborado, de certa forma, pela mãe, que aceita esse patriarcado, entendido por Ana Colling como uma cadeia de relações de poder, seja o poder repressor (proibitivo e castrador) seja o poder normativo (algo que nos incita a agir conforme valores preestabelecidos)¹⁰³. Em “Tempo da camisolinha”, o pai exerceria o poder repressor, castrador das vontades do menino, pois proíbe que esse possua cabelos compridos, anulando e negando seus desejos.

No conto em questão, poderíamos afirmar pelas ações castradoras do pai que essa personagem seria a dona de um discurso impregnado na estrutura familiar do menino. A mãe, ao corroborar com esse poder repressor seria, nas palavras de Colling, ordem, sentido, valor e verdade, enquanto o menino estaria relacionado, no ponto de vista do pai, ao paradigma da desordem, do sem sentido, do sem valor e da falsidade. A recorrência da palavra “sem”, no discurso da autora, possibilita uma hipótese interpretativa do conto: teríamos aqui a castração do menino, cujo corte de cabelos daria suporte simbólico a esse mecanismo psíquico, advindo das primeiras relações parentais.

Embora nossa leitura dos contos de Mário de Andrade não priorize referenciais teórico-metodológicos da Psicanálise, utilizamos o conceito de “castração”, retomado do estudo empreendido por Ivone Rabello.

Da perspectiva psicanalítica, o temor à castração, ritual do ingresso na vida “adulta”, faria culminar o lento processo de aceitação da separação da plenitude. Assim, o complexo de castração implicaria, sob o estigma do medo da mutilação simbólica, a aceitação do corte da relação narcísica com a mãe, cuja origem é o corte, literal, do cordão umbilical. Metafórico, o temor faria reviver a angústia do nascimento.¹⁰⁴

¹⁰² Idem, *ibidem*, p.89

¹⁰³ COLLING, Ana. Op. cit. p. 25.

¹⁰⁴ RABELLO, Ivone Daré. Op. cit. p.201.

Do discurso crítico da autora, podemos retomar alguns aspectos da presente análise e acrescentarmos alguns outros relevantes para compreendermos as relações entre pai, mãe e filho, essenciais para a construção da identidade desse menino sem nome, ou ainda, sem sentido e sem valor para si mesmo, enquanto detentor de um discurso memorialístico. A autora utiliza a palavra “ritual”, que se refere à passagem da infância para a adolescência e à inserção no mundo adulto, à operação conjuntiva do sujeito com o “saber”. Todavia, essa conjunção com o saber implica em disjunções, pois o sujeito, antes conjunto com a pureza e com a plenitude, ou ainda, para retomarmos Rabello, com a “relação narcísica com a mãe”, passa pela mutilação simbólica. Da mesma forma que ocorre na cena da expulsão de Juca e Maria do quarto¹⁰⁵, símbolo do paraíso edênico, isso também se dá na cena do corte de cabelos em “Tempo da camisolinha”. Esse medo da castração ou da separação da plenitude encontrada no mundo infantil aparece repetido na estrutura textual do conto: “medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho” e “medo medonho”.

Ao retomarmos a cena do corte de cabelos, o narrador opera uma debreagem temporal enunciativa, pois rememora o tempo passado, anterior à enunciação, que é posta em conflito com as formulações que este enunciador faz sobre sua mãe no tempo da enunciação. Pelo percurso do olhar, o enunciador descreve sua mãe no tempo do enunciado, em que ela o teria olhado de forma “compassiva”, mistura de “piedade por mim” e “razão possível que estivesse no mando do chefe” (p.153). A avaliação da atitude da mãe de se submeter à autoridade do universo patriarcal (“mando do chefe”) possibilita uma volta ao tempo da enunciação e uma possível dedução: “Hoje, imagino um egoísmo grande da parte dela, não reagindo” (p.153).

Entre a submissão e a piedade, a personagem mãe revela algumas fraquezas, sob o ponto de vista desse enunciador. Fraquezas essas que se manifestam também no físico, após o nascimento de um terceiro filho:

Me viera uma irmãzinha aumentar a família e parece que o parto fora desastroso, não sei direito. Sei que mamãe ficara quase dois meses de cama, parálitica, principiara mesmo a andar premida pelas obrigações da casa e dos filhos (p.154).

¹⁰⁵ Fazemos remissão ao conto “Vestida de preto”, de *Contos novos*, e à Dissertação de Mestrado de Maria Célia Rua de Almeida Paulillo, no tocante à leitura que esta faz do texto ficcional, relacionando-o com a simbologia da expulsão de Adão e Eva do paraíso (p.76).

Percebe-se aqui que a mãe, como actante da narrativa, conduz suas ações pela modalidade deôntica, isto é, impulsionada pelo dever-fazer, tal como o pai, que realiza suas ações relacionadas a esse mundo pequeno-burguês, representado pela “subida de classe”. Enquanto o pai apresenta o poder repressor, a mãe simbolizaria o poder normativo, que se apresenta conjunto com valores religiosos e morais, como veremos adiante.

Ao descrever a dicotomia estabelecida nas relações entre espaço público e espaço privado, Ana Colling afirma que o feminino sempre esteve presente a esse último. Para a referida autora, a imagem da mulher se dá da seguinte maneira: “Criada para enclausurar-se no espaço privado, dedicando-se à família e às coisas domésticas, zelando pelo bem-estar do marido e filhos, vocação benéfica para a sociedade inteira”¹⁰⁶ Essa mãe aceita o patriarcado, cala-se pela imposição ideológica, logo, consente com esses valores, como percebemos na cena em que ela não questiona a “decisão irrevogável” do pai de mandar cortar os cabelos do menino.

Em oposição a essas duas personagens, conjuntas com o paradigma da opressão, encontra-se o enunciador, em constante revolta com esses valores preestabelecidos e disposto a rompê-los, como percebemos em vários momentos da narrativa, os quais merecem descrição minuciosa. É no discurso desse enunciador que percebemos a crítica ao universo patriarcal. É ele quem percebe os sofrimentos e dores da mãe após o nascimento da irmã. Esse episódio leva o menino para outra realidade. Ele passa a ser o filho do meio, o que pode ser entendido como a segunda disjunção com o universo infantil.

A não-conformidade com a decisão do pai de mandar cortar seus cabelos opera nova passagem do tempo do enunciado para o tempo da enunciação, em que o protagonista julga disfórica essa imposição paterna, considerada como “uma decisão à antiga, brutal, impiedosa, castigo sem culpa”, o que geraria “primeiro convite às revoltas íntimas” (p.153). Revoltas íntimas que se manifestariam em alguns momentos do “Tempo da camisolinha”.

A primeira cena de contestação da autoridade paterna, ou pelo menos, da recusa a estar próximo ao universo do pai, refere-se ao episódio em que o menino, considerando o mar como “um castigo inexplicável”, uma “morte certa, vingativa” (p.156), decide brincar na “borda barrenta do canal, onde os operários me protegiam de

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*, p.23.

qualquer perigo” (156). O pai, sancionador disfórico do sujeito menino, julga imprudente a atitude do filho de se aproximar dos operários:

Papai é que não gostava muito disso não, porque tendo sido operário um dia e subido de classe por esforço pessoal e Deus sabe lá que sacrifícios, considerava operário má companhia pra filho de negociante mais ou menos (p.156).

Outra cena de contestação remete ao episódio das camisolinhas. Em vários momentos do conto, o protagonista refere-se a elas como “camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim” (p.152), “demonstrações desagradáveis dele” (p.154), referindo-se a seu passado, ou ainda “foi dentro ainda das camisolinhas que parti com os meus pra Santos” (p.154). Figura pertencente ao percurso figurativo da opressão, as camisolinhas aparecem novamente próxima a “um dos canais que carregavam o enxurro da cidade para o mar do golfo”, espaço de maior liberdade, para serem contestadas ou ainda misturadas à sujeira do canal: “e lá estava eu dia inteiro, sujando a barra da camisolinha na terra amontoada do canal, com os operários” (p.156).

Nesse espaço da liberdade, as camisolinhas servirão não mais como opressão, mas sim como libertação de alguns tabus impostos pelo universo dos adultos. Assim, as camisolinhas ora se inserem no percurso figurativo da opressão, ora no percurso da liberdade. No primeiro percurso, o narrador adulto relaciona as camisolinhas com as demonstrações desagradáveis de seu passado, em que se dá a passagem da pureza para a impureza, do universo infantil para o universo adulto.

Ora, se esse universo adulto é marcado por interdições, o menino, não podendo se livrar das camisolinhas, opera uma passagem dessa figura de opressão para o percurso da liberdade, à medida que suja a vestimenta na terra e levanta a mesma para o vento entrar. A terra do canal e o vento fariam parte do percurso da liberdade, e por associação, operariam a passagem da camisolinha para esse percurso. O que era um tabu vira elemento de contestação. O querer abandonar as vestimentas opressoras faz parte tanto do universo do narrador adulto refletindo sobre sua infância, como do menino do conto, ambos a mesma personagem, mas apenas esta última consegue contestar, enquanto o narrador assume a posição melancólica de descrição das “demonstrações desagradáveis dele (passado)”.

Como maneira infantil de contestação do mundo patriarcal, o menino sentia prazer em levantar a camisola, sem ter por baixo delas “as calcinhas de encobrir as

coisas feias” (p.156). Percebe-se a expressão “coisas feias”, dentro do universo do menino e projetada pelo adulto que narra, como algo incorporado do universo dos adultos, o que vemos pelo discurso direto da mãe, transcrito em seguida: “Meu filho, não mostra isso, que feio! repare: sua madrinha está te olhando na parede!” (p.157)

No discurso direto da mãe do menino, projetado no enunciado narrativo pelo viés da memória, encontramos a referência a outra figura do percurso da opressão “a madrinha”, isto é, o “lindo quadro de Nossa Senhora do Carmo” (p.154). Figura opressora pois remete à presença da religião católica na família do enunciador. Dessa forma, os valores pequeno-burgueses do pai se misturam ao catolicismo da mãe, cheio de interditos a esse menino.

Eu espiava pra minha madrinha do Carmo na parede, e descia a camisolinha, mal convencido, com raiva da santa linda, tão apreciada noutros tempos, sorrindo sempre e com aquelas mãos gordas e quentes. E desgostoso ia brincar no barro do canal, botando a culpa de tudo no quadro secular. Odiei minha madrinha santa (p.157).

Vale a pena nos determos ainda mais nas oposições liberdade e opressão, pureza e impureza para entendermos como o menino de “Tempo da camisolinha” constrói sua identidade em meio a um ambiente opressor. Por que o desejo de brincar no “barro do canal”? Por que o desejo de sujar a camisolinha? No plano do simbólico e do figurativo, a camisolinha, pertencente ao universo da opressão, e relacionada ao plano moral da pureza, precisaria estar ligada à sujeira, mais especificamente ao “barro do canal”, para que as possibilidades do alcance da liberdade de poder utilizar o próprio corpo se manifestassem.

Entrei na sala da frente, solene, com uma coragem desenvolta, heróica, de quem perde tudo mas se quer liberto. Olhei francamente, com ódio, a minha madrinha santa, eu bem sabia, era santa, com os doces olhos se rindo para mim. Levantei quanto pude a camisolinha e empinando a barriguinha, mostrei tudo pra ela (p.157).

Nesse fragmento, ao dizer “coragem... de quem perde tudo mas se quer liberto”, podemos pensar na perda como algo relativo à primeira fratura operada na infância, o corte dos cabelos, que fez com que esse menino entrasse no mundo adulto de forma súbita. Uma vez inserido no mundo adulto, cheio de opressões, restrições e interditos, o menino ainda busca a conjunção com a liberdade, que se dará, momentaneamente, na cena da aquisição das estrelas-do-mar, como veremos adiante. Dessa forma, mostrar os órgãos genitais, considerado algo feio, sujo, interdito para os padrões culturais

burgueses e católicos, seria uma busca de uma ruptura com esses paradigmas e uma possibilidade para a conjunção do sujeito da narrativa com a liberdade, mesmo que a mesma o configure no plano da impureza.

Nos textos analisados de *Contos novos*, percebemos os enunciadores em revolta com valores preestabelecidos pela sociedade patriarcal. A inserção brusca no mundo adulto faz o sujeito passar de um estado de não-saber para o de saber, ou ainda, para retomarmos Rosenfeld, do estado de pureza para o de impureza, no encerramento do universo da infância, com a passagem do não-saber para o saber, este último referente à entrada no mundo adulto: “E o meu passado se acabou pela primeira vez” (p.154).

Se considerarmos a proposta de Norman Friedman, no tocante à focalização narrativa, seria de fato inverossímil o menino de “Tempo da camisolinha” saber de tudo. Por isso, temos a narrativa no modo “eu-protagonista”, em que tudo é descrito de um ângulo fixo. A teoria de Greimas corrobora essa questão de verossimilhança, à medida que desdobra esse “eu-protagonista” em dois tempos: tempo da enunciação, em que esse eu já está adulto e rememora os acontecimentos da infância, e o tempo do enunciado, em que esse eu passa pelo ritual de iniciação ao mundo adulto.

No tocante a essa iniciação, ainda vale lembrar que o “eu-protagonista” passa por dois rituais. Um deles, com três recorrências no conto, encontra-se relacionado à inserção no mundo adulto, figurativizado no episódio do corte de cabelos, na percepção das dores da mãe quando do nascimento da criança e no ato da entrega de uma das estrelas-do-mar ao operário. O outro ritual seria um momento de fruição estética, com o encantamento gerado pelas estrelas, em que o menino reconhece, ainda que rapidamente, um momento de liberdade.

Se pensarmos na estrutura narrativa do conto como partes de um ritual, teremos algumas etapas significativas para o desenrolar narrativo-ritualístico. Em primeiro lugar, a disjunção com o universo da infância e a conjunção com o universo adulto. Em seguida, já conjunto com esse novo universo, o sujeito do fazer (quem realiza as ações) busca romper com os paradigmas opressores, como foi o caso da religião, figurativizada pela santa. Romper os paradigmas seria o primeiro passo para o alcance da liberdade, a qual é obtida com a aquisição do que Greimas chama de objetos-modais, isto é, objetos necessários para o alcance do valor pretendido pelo sujeito da narrativa.

Ora se deu que um dos pescadores pegara três lindas estrelas-do-mar e brincava com elas na mão, expondo-as ao solzinho. E eu fiquei num delírio de entusiasmo por causa das

estrelas-do-mar. O pescador percebeu logo meus olhos de desejo, e sem paciência pra ser bom devagar, com brutalidade foi logo me dando todas (p.158).

Cabem aqui algumas considerações teóricas a respeito desse episódio de aquisição das estrelas-do-mar. O pescador faz algumas observações a respeito desse objeto: “estrela-do-mar dá boa sorte” (p.158), com elas, “a gente fica cheio de tudo... dinheiro, saúde...” e elas precisariam ficar secas ao sol, para que houvesse essa aquisição do objeto-valor “boa-sorte”. Esses fragmentos do discurso direto do pescador provocam no menino uma espécie de fusão com as estrelas-do-mar. Dito de outra forma, a partir desse momento o menino esconde as estrelas, para que ninguém as veja, e passa momentos ora contemplando-as ora pensando nelas.

Segundo Chevalier & Gheerbrant, a estrela apresenta a qualidade de iluminar, sendo, portanto, fonte de luz. Sua simbologia remete ao “conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente”.¹⁰⁷ Esse aspecto duplo do símbolo, de representar o conflito entre duas forças, remete ao pensamento mítico, relacionado à crença dos índios de que todos os animais e os homens eram representados no céu por estrelas e constelações. As estrelas seriam um duplo que asseguraria a procriação e o crescimento desses animais.

Mário de Andrade vale-se da simbologia da estrela para a construção de muitas personagens de *Macunaíma*. Para o autor, os heróis indígenas viravam estrelas. Cavalcanti Proença descreve as fontes folclóricas utilizadas por Mário de Andrade na composição de *Macunaíma* e afirma que muitas das lendas recolhidas pelo autor referem-se ao fato de uma personagem plantar um cipó para subir ao céu e virar estrela. Como exemplos, o crítico cita Ci, a mãe do filho de Macunaíma, e o próprio herói, que vira a constelação Ursa Maior¹⁰⁸.

Na crônica “Anjos do Senhor” (1930), inserida em *Os filhos da Candinha*, cuja reflexão se centra no pensamento mítico para explicar a “especialidade de brasileiro pela aviação”, Mário de Andrade articula a relação entre a tristeza com a transformação de ser humano em estrelinha.

O nosso papel na América tem sido viver no ar. Desde a nossa pré-história que os brasileiros, aliás então nem brasis chamados, vivemos no ar. Porque, sem contar que,

¹⁰⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.404.

¹⁰⁸ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974. (Col.Vera Cruz, 138) p.141.

segundo a tradição ameríndia, qualquer desgosto que brasileiro tenha, pronto, vai pro céu e vira estrelinha (p.48).

Após descrever duas lendas “precursoras da aviação”, o cronista encontra um traço comum entre elas: em ambas há um “ligamento que prende as aviadoras à terra, num caso o fio da teia, noutra o cipó”. Em *Macunaíma*, no capítulo “Boiúna Luna”, uma cabeça decepada pede a ajuda de uma aranha caranguejeira para subir ao céu. Já no capítulo “Ursa Maior”, Macunaíma, após ter suas partes do corpo devoradas num rio de piranhas, resolve subir um cipó e ir para o céu. Considerando que “Tempo da camisolinha” foi escrito posteriormente à rapsódia e à crônica, acreditamos ser válida a inferência de que houve aproveitamento da simbologia da estrela no conto, principalmente no seu aspecto de união entre céu e terra, situado o referido símbolo na dimensão conflitiva entre as forças espirituais e as forças materiais. Tal simbologia possibilita a afirmação de que a brasilidade (construção da identidade nacional proposta por Mário) está estreitamente ligada a um elemento da cristandade.

Podemos relacionar a dicotomia dos elementos materiais e espirituais, proposta por Chevalier & Gheerbrant, com a oposição fundamental do conto, isto é, a liberdade (figurada pelas forças espirituais) e a opressão (marcada pelas forças materiais do universo patriarcal).

De forma análoga, essa oposição fundamental relacionada à simbologia trazida pela estrela (dimensão conflitiva entre forças espirituais e materiais) se dá em “O peru de Natal” quando a imagem opressora do pai de Juca, projetada pela família, deixa de exercer a repressão simbólica e passa a ser objeto de contemplação no céu: “Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave” (p.102).

No livro *Da imperfeição*, Greimas relaciona as categorias de /perfeição/ e /imperfeição/ aos eixos do /eterno/ e do /efêmero/, respectivamente. Dito de outra forma, a fratura no percurso gerativo de sentido, com a introdução da isotopia da fruição estética, relacionada a experiências sinestésicas (visuais, olfativas, gustativas, auditivas e táteis), remete à essência do sujeito¹⁰⁹.

Essa “essência do sujeito”, resultante do processo de fruição estética teorizado por Greimas, também é verificado por Maria Célia de Almeida Paulillo quando esta afirma que há nos *Contos novos* um quase *leit-motiv* de “fixação de certas ocasiões

¹⁰⁹ GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Pref. e Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

singulares em que as personagens rompem momentaneamente a crosta da rotina e vivem uma experiência de profunda participação no mundo”¹¹⁰. Para a referida autora, assim como Greimas relacionara a fruição estética com a categoria da efemeridade no percurso gerativo, “esses momentos trazem em seu bojo o estigma da ruptura e da imperfeição do mundo moderno e adulto, onde não há lugar para sentimentos intensos- (o outro lado temático dos *Contos novos*) – daí seu caráter efêmero e transitório”¹¹¹. Dessa forma, há uma ruptura transitória com o mundo adulto, advinda desses “sentimentos intensos” responsáveis pela fruição estética.

Ao vivenciar a experiência da aquisição das estrelas-do-mar, o menino de “Tempo da camisolinha” adquire um momento de estesia, de encontro com sua identidade infantil perdida com o corte dos cabelos. Isso se dá pelo fato de as estrelas-do-mar serem simulacros dessa experiência estética, isto é, representam um duplo capaz de assegurar o sentido da perfeição, da liberdade sem limites, como podemos ver em alguns trechos do conto: “Comer? praquê comer? elas me davam tudo, me alimentavam, me davam licença pra brincar no barro, e se nossa Senhora, minha madrinha, quisesse se vingar daquilo que eu fizera pra ela, as estrelas me salvavam, davam nela” (p.159).

No fragmento acima transcrito, percebemos nesse momento de estesia uma fuga do real. Como vimos em Clément Rosset, se o duplo oferece uma realidade melhor ao sujeito, este, por algum mecanismo de fuga, busca estar conjunto com outro espaço, diferente daquele que o oprimia. Dessa forma, ao dizer que as estrelinhas lhe davam tudo, o enunciador busca entrar num plano do ideal, afastando-se o máximo do real, do espaço opressor em que se encontrava, e recusando elementos desse real, tais como a alimentação e a possibilidade de crescer. Permanecer na infância era o que queria esse menino, imerso em seu momento de estesia e de plenitude.

E agora eu havia de ser sempre feliz, não havia de crescer, minha madrinha gostosa se rindo sempre, mamãe completamente sarada me dando brinquedos, com papai não amolando por causa dos gastos (p.160).

No trecho acima transcrito, encontramos várias figuras relacionadas ao percurso figurativo da /liberdade/, tais como: “ser sempre feliz”, “não havia de crescer”, “minha madrinha gostosa se rindo sempre”, “mamãe completamente sarada”, “me dando brinquedos”, “papai não amolando por causa dos gastos”. Trata-se de um momento em

¹¹⁰ PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. Op. cit. p.75.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p.76

que, como nos retratos descritos anteriormente, o enunciador parece conseguir fazer parar o percurso do tempo, que traria momentos de felicidade e infelicidade, de crescimento, de amadurecimento, de constantes entradas no mundo adulto, cheio de restrições.

No capítulo referente à análise do romance *Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, Greimas caracteriza o momento da apreensão estética da personagem Robinson como a suspensão do tempo e a petrificação do espaço¹¹². Logo adiante, afirma que essa apreensão estética não se trata de uma troca da isotopia textual, mas sim de uma fratura entre a realidade cotidiana e o “momento de inocência” do sujeito.¹¹³ Em “Tempo da camisolinha”, a suspensão do tempo relaciona-se ao percurso da liberdade, indicando a permanência desse estado de plenitude do menino. No nível narrativo do texto, o sujeito encontra-se conjunto com a liberdade, no entanto, essa conjunção é temporária, dura pouco, como nos textos citados por Greimas em *Da imperfeição*. No conto em questão, ao perceber a melancolia de um operário que trabalhava no canal, o menino resolve perguntar os motivos dessa tristeza, ao que o homem responde: “Má sorte”. Essa resposta deixa o garotinho “aterrado”: “E no entanto eu era feliz! E com três estrelinhas-do-mar pra me darem sorte...” (p.161).

No momento da apreensão estética, o sujeito se vê como uno e apresenta, no entender de Rosenfeld, traços da pureza. Já no momento da percepção dos sofrimentos do outro, esse mesmo sujeito vê que não é uno, que existe esse outro. Talvez seja aí o momento da entrada no mundo adulto. Embora novamente por meio do sofrimento, aqui o enunciador não se encontra centrado em si mesmo, mas começa a enxergar o outro. A visão obtida com o ritual das estrelas é simbolizada no conto pela figura “sol”. Conforme vimos na análise de “Frederico Paciência”, o sol é entendido por Chevalier & Gheerbrant como fonte de luz, calor e vida, conhecimento intelectual, Inteligência Cósmica, imagem das coisas perfeitas. A luz irradiada por ele representa o conhecimento intelectual, pois o próprio Sol é a inteligência Cósmica.¹¹⁴ Tal como a estrela-do-mar, o sol também é fonte de luz e tem qualidade de iluminar.

Vale lembrar que o pescador sugere ao menino que deixe as estrelas ao sol. É do sol que vem, simbolicamente, no conto de Mário de Andrade, a energia que penetra nas estrelas e faz com que elas irradiem o conhecimento intelectual ao menino, pois por

¹¹² Idem, ibidem, p.26

¹¹³ Idem, ibidem, p.26

¹¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 836-7

meio delas que ele percebe a dor do proletário. Se o sol se relaciona com as coisas perfeitas e com a Inteligência Cósmica, podemos articulá-lo também com o percurso da liberdade, pois a ausência da opressão do poder patriarcal faz com que o menino de “Tempo da camisolinha” atinja a plenitude do momento estético, o que se dá de forma gradativa ao longo do conto.

No momento em que o menino é censurado por sua mãe por levantar a camisolinha, encontramos o “sol fraco”, pois apresenta uma relativa liberdade para o enunciador. Poderíamos inferir que, dentro do ritual operado no conto, o sujeito adquire um auto-conhecimento para mostrar ao outro uma parte que deveria ser escondida. Ao receber as estrelas do operário, o menino sai “numa chispada luminosa” (p.158) para esconder as mesmas do alcance dos outros. No momento de contemplação do objeto, os movimentos do menino são definidos pela “chispada luminosa”. Já no instante da abdicação da estrela maior para entregá-la ao operário melancólico, o sol apresenta-se mais forte.

Eu sentia um sol de rachar completamente forte. Agora é que as estrelinhas ficavam bem seguras e davam uma boa sorte danada, acabava duma vez a paralisia da mulher do operário, os filhinhos teriam pão e Nossa Senhora do Carmo, minha madrinha, nem se amolava de enxergar o pintinho deles (p.161).

Percebemos nesse discurso um fazer virtual, isto é, o menino deseja a finitude dos sofrimentos do outro. No entanto, sabe que para findá-los, é necessário que se sacrifique, privando-se da estrela e da boa-sorte que ela representa. Durante todo o caminho em direção ao canal, encontramos o conflito do protagonista consigo mesmo, devido ao sentimento de perda de uma das estrelas: “Agora eu tinha que dar pra ele a minha grande, a minha sublime estrelona-do-mar” (p.162). Ao referir-se à estrela no aumentativo, percebemos o grau de importância dado a ela pelo menino. No entanto, como forma de mascarar o real, resolve colocar “imediatamente as três estrelas no diminutivo” (p.161). Por outro lado, esse mascaramento realça no texto a importância dada pelo menino às estrelas-do-mar, pois o diminutivo é usado com frequência na obra de Mário de Andrade como algo carinhoso, e não com valor depreciativo, como poderíamos supor numa primeira leitura do conto.

Outro mecanismo para atenuar o seu próprio sofrimento seria o uso que o enunciador faz da categoria temporal. No momento da renúncia da estrela, o menino resolve correr para acelerar o tempo: “Fui correndo, fui morrendo, fui chorando,

carregando com fúria e carícia a minha maior zona estrelinha-do-mar” (p.162). A ação de correr relaciona-se à de chorar. Presente na cena do corte dos cabelos, o choro aparece aqui para representar a segunda disjunção com o universo infantil: “Eu corri. Eu corri pra chorar à larga, chorar na cama, abafando os soluços no travesseiro sozinho” (p.163). Temos aqui uma morte simbólica da infância, representada também pelo corte de cabelos. E é justamente a “cicatriz” dessa primeira perda que o operário acaricia como gesto de agradecimento: “A mão calosa quis se ajeitar em concha pra me acarinhar, certo! ele nem media a extensão do meu sacrifício! e a mão calosa apenas roçou por meus cabelos cortados” (p.163).

Vale lembrar que o menino minimiza as estrelas (“estrelinha”), mas não deixa de abdicar da maior. Essa solidariedade, qualificada pela dimensão (“maior”) poderia representar dois percursos temáticos: o do altruísmo e o do cabotinismo. Esses dois percursos estariam relacionados. O altruísmo seria resultado da compreensão de que os dramas do operário devam ser maiores do que os do “filho de negociante mais ou menos”, possibilitando a entrada do menino no mundo adulto, marcado por desilusões e perdas.

Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela do mar (p.163).

Já o cabotinismo seria a atitude de mostrar ao narratário do texto de que abriu mão do que lhe dava mais prazer. Nas estruturas de duplicação entre narrador adulto e menino narrado, teríamos o altruísmo referido a este último, enquanto que o cabotinismo seria atitude do narrador já adulto. Altruísmo e cabotinismo estariam fundidos, dessa forma, na estrutura duplicada do eu presente e do eu passado.

Durante todo o processo rememorativo do enunciador, encontramos muitos momentos em que aparece o tema da dor, como na cena do corte de cabelos: “gritos horrendos”, “cabeça sacudida com violência”, “mãos enérgicas me agarrando”, “palavras aflitas me mandando com raiva”, “dificuldades irritadas do cabeleireiro”, “o pranto”, “o chorinho doloridíssimo”, “um desespero desprendido de tudo” “uma fixação emperrada em não querer aceitar o consumado”. Esse percurso aparece ao longo do texto, como no momento em que o enunciador reconhece um “castigo inexplicável do mar”. Na finalização do conto, encontramos grande recorrência de figuras que recobrem

o tema da dor, saldo negativo da inserção no mundo adulto: “uma Nossa Senhora”, “um gosto maltratado”, “cheio de desilusões claríssimas”, “sofria arrependido”, “infinito dos sofrimentos humanos”.

Das figuras citadas, percebemos muitas relacionadas ao poder patriarcal opressor, que exerce uma violência física e simbólica no menino. Ao retomarmos o viés teórico de Ana Colling, esse pai representaria uma dupla estrutura de poder: o poder repressor, proibitivo, negativo e anulador e o poder normativo que incita a família a atuar conforme seus valores de “negociante mais ou menos”, de quem ascendeu de classe social e que, conforme os paradigmas dessa classe, deve se portar e fazer com que sua família se porte de acordo com os padrões dessa classe.

Além disso, o corte de cabelos representaria a castração, o poder repressor e normativo do pai imperando e anulando a identidade desse menino: “E o meu passado se acabou pela primeira vez” (p.154). Esse menino, ausente de nome e de identidade, encontra na experiência de estesia com as estrelas-do-mar esse passado de inocência e pureza, tal como entende Anatol Rosenfeld. No entanto, marcado pelo sofrimento, percebe a dor do outro, do português calado. Ambos se irmanam no ato de entrega da estrela-do-mar e no carinho feito pelo operário na cabeça do menino. No entender de Raquel Illescas Bueno, esse novo momento de inserção no mundo adulto é marcado pela dor.

O menino se propõe a minimizar a infelicidade de um operário, convencido de que, para isso, precisaria doar-lhe uma ou mais das estrelas-do-mar que recebera de presente de um outro operário e que haviam assumido para ele a importância de “tesoureiras da boa sorte”. Ao doar justamente aquela que, no mesmo ato da entrega, havia se tornado a sua preferida, o menino conhece a dor. Finalizando o conto, o narrador, adulto, afirma que em seu choro infantil havia “um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas”, pois ele havia destinado o objeto de sua adoração, garantia da perpetuidade de sua inocência, a uma causa que intuía perdida¹¹⁵

A oposição “mundo adulto” e “mundo infantil” relaciona-se a outras categorias importantes na obra de Mário de Andrade. No mundo adulto, encontramos a impureza, o múltiplo e o coletivo, enquanto no infantil, o puro, o uno e o individual. Vale ressaltar que o mundo infantil apresenta-se relacionado à unidade do sujeito, que ainda não percebe a realidade múltipla. Já o mundo do adulto se relaciona à possibilidade do múltiplo, de ser “trezentos, trezentos-e-cinquenta”, de encobrir certos aspectos

¹¹⁵ BUENO, Raquel Illescas. Op. cit. p.124.

inaceitáveis da personalidade por meio de máscaras, presentes também nos demais textos de *Contos novos*.

Conforme vimos pela teoria de Anatol Rosenfeld, poder-se-ia dizer que as duas sinceridades de Mário (paisagem profunda e paisagem artesanal da comunicação), correspondem à duplicação do sujeito (lado imanente e lado manifesto). A “paisagem profunda” corresponderia ao lado imanente do sujeito, ao passo que “a paisagem artesanal”, ao lado manifesto. Nos *Contos novos* em que o narrador está no modo “eu-protagonista”, encontramos essa fixação pela pureza. Para Rosenfeld, é comum encontrarmos na obra de Mário de Andrade a luta pela boa-fé, caracterizada pela “simplicidade impossível” e pela “duplicidade inevitável”¹¹⁶. A unidade e a pureza revelam-se como impossíveis de serem obtidas, já que, tal como Macunaíma, a personalidade do herói de “Tempo da camisolinha” é múltipla. E isso o faz perceber a estrela-do-mar que se perde na realidade múltipla do mundo adulto, de máscaras e interditos.

3.6. Do estrangeiro ao Brasil: o descobrimento da alma brasileira

“Pois não! Melhor que isso eu lhes dava uma felicidade deslumbrante
De que eu consegui me despojar porque tudo sacrifiquei”
(Mário de Andrade, “Meditação sobre o Tietê”)

A temática do olhar do estrangeiro para o Brasil já havia sido desenvolvida por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo* (1927), em que uma alemã é contratada para iniciar sexualmente um menino de família abastada. Na sua produção contística, essa temática aparece no conto “Brasília”, inserido na coletânea “Primeiro andar”, presente na *Obra imatura*, que será discutido, no intuito de estabelecermos as diretrizes temáticas do nosso objeto de estudo, a ficção inacabada *Balança, Trombeta e Battleship*.

Tal como procedemos no item referente à análise de “Túmulo, túmulo, túmulo”, recorreremos, aqui, a outras produções ficcionais de Mário de Andrade, para estabelecermos leituras possíveis da interdependência das culturas popular e erudita e do civilizado e primitivo dentro do projeto estético-ideológico do autor: o conto “Brasília”, publicado em “Primeiro andar”, parte da *Obra imatura* do escritor e a série poemática “O rito do irmão pequeno”, do *Livro azul*.

¹¹⁶ ROSENFELD, Anatol. Op. cit. p.190.

3.6.1. O descobrimento do Brasil: estudo do conto “Brasília”, da *Obra imatura*

Começamos a análise do conto “Brasília” (1921). Nessa narrativa breve, um francês procura intensamente algo que seja tipicamente nacional no Brasil. No entanto, frustra-se ao se deparar com um Brasil europeizado. Esse conto tem uma estrutura narrativo-discursiva beirando quase a uma anedota, com a personagem feminina quase de tese, próxima do estilo naturalista, presente em muitos contos relegados para comporem a *Obra imatura*. Porém, encontramos Mário de Andrade pensando em nacionalismo, o que confere importância desse conto dentro do projeto estético-ideológico do autor.

Anterior à escrita de *Macunaíma* e *Clã do Jabuti* e, por conseguinte, ao que Lafetá denominou de “máscara do poeta aplicado” nos estudos da cultura brasileira, “Brasília” contém na sua estrutura discursiva o que se poderia chamar de embrião dos romances *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*, à medida que, em 1921, antes da Semana de Arte Moderna e das viagens etnográficas de Mário de Andrade, contém as relações de alteridade marcadas pelo olhar do civilizado sobre o primitivo.

Dos onze contos da *Obra imatura*, apenas dois se encontram no “modo eu-protagonista”: “Briga das pastoras” e “Brasília”. Como vimos pela teoria de Norman Friedman, a focalização narrativa de um texto permite-nos entrever os efeitos de sentido gerados com a escolha do foco. No capítulo referente ao estudo de “Túmulo, túmulo, túmulo”, ao discutirmos alguns aspectos de “Briga das pastoras”, enfatizamos dois tipos de relações de alteridade: a de amizade entre o narrador-protagonista e Carlos e a filial entre esse narrador e dona Ismália. Nesse conto, de 1939, bem posterior à fase do poeta aplicado, encontramos um narrador-protagonista muito próximo do narrador-cronista de *O turista aprendiz*, preocupado em estudar o folclore nordestino: “E eu me pus falando entusiasmado nos estudos que vinha fazendo sobre o folclore daquelas zonas, o que já ouvira e colhera, a beleza daquelas melodias populares, os bailados, e a esperança que punha naquela região que ainda não conhecia” (p.175).

Em “Brasília”, é pelo olhar de Louis que a sociedade carioca e paulistana são desveladas. A primeira é marcada pelas seguintes expressões do narrador: “alta sociedade carioca”, “esnobismo forçado”, “ambição em cócegas”, “preconceito da estirpe”, “elites incipientes”, “doloroso desejo de igualar às velhas sociedades” (p.113), “saudade antecipada duma história, duma nobiliarquia e duma decadência inexistentes”,

“gente carioca oscilante entre brilho e grandeza”, “mais brilho que grandeza”, “fez-me enjoar logo dessa mascarada”, “o esforço para imitar as civilizações da Europa”, “ninguém desconhecia Paris”, “reprodução, reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos” (p.114), “todos respondiam-me em francês” (p.115).

A sociedade paulistana é vista no conto pelo olhar dos cariocas: “Na alta sociedade paulistana ‘gente caipira’ como desdenhavam entre superioridades de beicinhos estendidos os cariocas” (p.115). A esse preconceito, opõe-se o narrador quando comenta ter sido convidado por um “moço paulista de fina educação” a “passar uns tempos na fazenda do pai perto de Campinas” (p.115). Estaria essa fazenda localizada em Araraquara, onde Mário de Andrade costumava visitar seu tio? O conto não traz elementos para que afirmemos tal conjectura, mas se sabe que foi na fazenda do tio que Mário de Andrade escreveu a primeira versão de *Macunaíma*, obra que tematiza, dentre tantas leituras possíveis, a relação entre o primitivo e o civilizado, tal como ocorre em “Brasília”.

Sobre a sociedade paulista, assim se posiciona o narrador: “expressão mais assentada”, “mais tradição na sociedade paulista” (p.115), “gente orgulhosa dum bandeirante onívoro que andara a matar tapuias e colher pedrinhas por ambição”, “solidez bem raçada naquela roda neblinosa e de pouca fala”, “falta visível de ... de audácia social” (p.116). A “roda neblinosa” de que trata o narrador encontra correlações na “Paisagem N.1” da *Paulicéia desvairada*: “Meu coração sente-se muito triste ... / Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas / dialoga um lamento com o vento” (p.37). Nessa “roda neblinosa”, encontraríamos os elementos nasalados, tais como o “idioma policiado e nasal” (p.121) do francês: “cinzento”, “lamento” e “vento” formam essa neblina de melancolia, de uma tristeza serena visível no eu-lírico da *Paulicéia* e no narrador-protagonista de “Brasília”.

Mais adiante, o narrador opõe a “solidez bem raçada” dos paulistas à “onda vivaz e cantadeira de novos-ricos estrangeiros gente benemerita para os progressos do país mas dum cômico irresistível” (p.116). Nessa fazenda, representação espacial da civilização paulista, o narrador sente-se preso às convenções sociais dessa “gente benemerita para os progressos do país”: “Se me fosse dado mover-me por mim era bem possível que descobrisse o ‘ideal’ na burguesia menos endinheirada mas havia os cicerones obrigatórios, conhecidos novos que se honravam de me exhibir no salão da senhora tal ou da senhora tal” (p.116). Essa mesma sensação de estar preso encontra eco na “Paisagem N.1”: “Necessidade de prisão / para que haja civilização?” (p.37).

No fragmento supracitado de “Brasília”, o “ideal” de Louis refere-se ao desejo de conhecer uma mulher tipicamente brasileira: “Foi então que nasceu o tal desejo de que falei atrás. Desejo antipatriótico inconfessável. Invencível porém. Descobrir mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês. Amá-la-ia. Faria dela a minha amante brasileira” (p.115). Esse desejo é ressaltado quando se encontra preso na fazenda do moço paulista: “E essa América parecia-me mais difícil de achar que a do navegador. Essa mulher...” (p.116). No nível narrativo do conto, entendemos essa “mulher brasileira” como objeto-valor para esse sujeito cansado da imitação feita pelos brasileiros da civilização européia, principalmente de Paris.

No nível discursivo, porém, essa “mulher brasileira” representaria o “ideal” do retrato de Brasil, tão desejado por Mário de Andrade, e mencionado por Eduardo Jardim de Moraes como o desejo do escritor de estabelecer os traços peculiares para compor o retrato do Brasil no concerto das nações. Segundo o referido crítico, foram três as vias de acesso de Mário: os estudos folclóricos, os etnográficos e os totêmicos, estes relacionados aos aspectos mais primitivos da cultura brasileira, os quais se vêem muito presentes na configuração da personalidade poliédrica de Macunaíma. Em “Brasília”, esse projeto estético-ideológico de Mário de Andrade encontra correlações no “desejo antipatriótico inconfessável” do narrador Louis:

Queria conhecer o Brasil. Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na minha curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir ... Rios gigantescos feras insaciáveis ... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua (p.114)

Vale a pena destacar as expressões figurativas do descobrimento desse Brasil primitivo: “novo continente por descobrir”, “rios gigantescos”, “feras insaciáveis”, “novas raças”, “novos hábitos”, “nova língua”. Aqui, o novo se opõe ao velho mundo europeu, marcado por “coisas já vistas e assuntos resolvidos” (p.114). Resolvidos à medida que os países europeus já tinham um sistema cultural e literário consolidado. Utilizamos aqui o conceito de sistema proposto por Antonio Candido que afirma ser a partir da literatura realista do final do século XIX, algumas décadas após a Independência política do Brasil em relação a Portugal, que o nosso sistema literário (interdependência na tríade autor-obra-público) se consolida. Embora a literatura romântica propusesse a busca de uma cultura nacional, fazia-o de maneira a contemplar o olhar do estrangeiro sobre o Brasil, de forma exótica e idealizada.

Na produção literária de Mário de Andrade, escritor que consegue ir a fundo nas suas pesquisas folclóricas, etnográficas e totêmicas, os elementos nacionais são vistos como parte distintiva que configura a identidade brasileira no concerto das nações. Em “Brasília”, o olhar do estrangeiro oscila entre o exotismo e a idealização e uma visada crítica ao discurso da reprodução dos costumes europeus no Brasil, tal como podíamos entrever na produção literária do começo do século XIX. Esse olhar assume várias configurações simbólicas e metafóricas ao longo do conto. Desloca-se do olhar do eu que narra para contemplar o exotismo do outro narrado, isto é, da mulher “tumultuosa exótica selvagem brasileira” (p.122). As figurações do olhar da mulher aparecem em: “ela olhava para mim admirada” (p.119), “E os olhos pesados fluíam-lhe em olhares de tal forma consistentes, olhares materiais que eu gozava a impressão sensível deles baterem em mim”, “Apalpou-me com a intensidade pegajosa dos olhos” (p.120), “Longo olhar”(p.121), “Ela olhava de olhos abertos pestanejantes fixo para a frente” (p.122), “Choravam para mim seus olhos redondos e parados” (p.127).

É no encontro com Iolanda, a francesa disfarçada de brasileira, que Louis constrói suas relações de alteridade com os elementos nacionais e percebe as diferenças entre o europeu civilizado e o brasileiro primitivo. Durante o ato sexual com Iolanda, é possível entrever o monólogo interior de Louis, sobretudo no que se refere à valoração disfórica dos elementos estrangeiros e a eufórica dos elementos nacionais. No percurso figurativo do estrangeiro, encontramos: “tempo perdido” (p.122), “sábias carícias das mulheres francesas...Desgosto”, “raças decadentes sem vitalidade”(p.123), “sem raiva de amor” (p.123). Já o percurso do nacional contém as seguintes expressões: “tumultuosa exótica selvagem brasileira” (p.122), “noite brasileira”, “uma selvagem” (p.123), “amplo sadio florestal”, “o perfume dela entorpecia”, “abelha-mestra”, “vão nupcial”, “filha da terra e do Sol” (p.125), “ia rápida lépida dentro do Sol”, “a noite como uma onça lenta”, “hálito ardente salino” (p.124).

Dentro do percurso do nacional, este é visto como o exótico, o diferente, aquele que, em contraste com os padrões civilizatórios, representa a liberdade do amor sem censura. Vale a pena ainda retomar o ensaio “Amor e medo”, em que Mário de Andrade ressalta que o medo do ato sexual se refere, também, aos padrões cortesões impeditivos que figuravam na educação dos poetas românticos¹¹⁷. Enquanto a eles cabia idealizar a

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p.222

mulher e a natureza, ao narrador de “Brasília” cabe explorar esse espaço desconhecido, de uma noite figurada como uma “onça lenta” e do vento com “hálito ardente”. A fauna e a flora nacionais apresentam-se em grande recorrência no que o narrador chama de “noite brasileira”. É como um momento de estesia presente nos textos analisados por Greimas, pois o sujeito parece se fundir ao objeto, ocorrendo uma petrificação do espaço e um congelamento do tempo. A mulher é comparada à natureza, como vemos pela imagem da abelha, ou ainda, mais adiante, quando o narrador a compara a uma orquídea rara:

Compreendi-lhe a perfeita comunhão com a terra natal. Uma terra hercúlea bruta como a do Brasil devia produzir na pleora flores assim de tão delirante sabor. Havia as outras, não há dúvida, manacás de mata ou rosas belíssimas e comuns. Mas esta era a orquídea rara. A terra não se empobrecia em quotidianamente produzir muitas assim. Teve de concentrar-se, guardar o mais violento da seiva, a essência dos estranhos caracteres pessoais para um dia bufando em ardências vermelhas gerar a flor imperatriz (p.124).

No nível discursivo do conto, o espaço é figurado com adjetivações como “terra hercúlea”, “bruta”, “o mais violento da seiva”, “ardências vermelhas”. Ora, esse espaço tão desejado pelo narrador representa um querer ser. A leitura do conto sugere-nos, quando se pensa no projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, que o autor, já no início dos anos vinte, persegue essa consciência de nacionalidade, tão ardente em suas obras. As “ardências vermelhas” configurariam, no nível das construções identitárias, o plano do desejo de adentrar, com o projeto nacional, nos diferentes espaços onde se encontrariam os traços distintivos da cultura brasileira, etapa que foi concretizada posteriormente com as viagens etnográficas à Amazônia e ao Nordeste. Por enquanto, temos um sujeito (tanto autor como narrador) no plano do desejo, articulando tanto a consciência de nacionalidade (projeto ideológico) com a renovação dos meios de expressão (projeto estético), essas reveladas no “falar elástico viril contraditório suavíssimo” da língua nacional, em oposição ao “meu idioma policiado e nasal”.

Interessante observar que o estético e o ideológico se cruzam aqui à medida que o “policiado” poderia se referir, numa leitura sociológica, ao panorama cultural parnasiano-simbolista, marcado pela imitação dos modelos europeus, notadamente os franceses. Em oposição à rigidez do “idioma policiado”, há o “elástico” da língua nacional, esse “remeleixo melado”, expresso por Mário de Andrade em “O poeta come amendoim”. Além disso, ao “idioma”, como algo pré-instituído, se opõe a fala, como

concretização individual, sem necessidade de se reportar às normas de um sistema lingüístico.

Na configuração das identidades intersubjetivas, o narrador, que em determinado momento, afirma “E eu aprendi o amor”, marcando a passagem do não-saber para o saber, demonstra querer dominar essa natureza selvagem e exótica: “Encostei-me nela, consciente e dono” (p.126). Temos aqui a figura do desbravador, do civilizado que quer conquistar o primitivo, tornando-o escravo, tal como ocorreu no nosso processo de colonização portuguesa: “Estava perfeitamente certo de mim. Deixou que lhe amarfanhasse a manga e a carne, escravizada. Então propus-lhe ficar minha” (p.126).

Entretanto, essa escravidão falha, pois Iolanda rompe com a ilusão criada pelo narrador de dominar uma mulher brasileira. Iolanda é, na verdade, uma francesa, o que gera em Louis uma espécie de frustração e, mais adiante, revela o fracasso de seus propósitos: “Essa espécie de nojo que o despeito dá. Quase uma consciência revoltada de incesto” (p.127). Por que incesto? Ora, se incesto se refere a uma relação entre irmãos, do mesmo sangue, Louis tem a consciência de não poder dominar um igual, um elemento advindo dos padrões civilizatórios. Dominar pressupõe subjugar, e estando envolto por uma mulher de mesma nacionalidade, tem-se a consciência da impotência de poder, simbolicamente, escravizá-la, pois ela já conhece a civilização e as normas que esta impõe.

No quadro das modalidades veridictórias do conto, há uma passagem do plano da mentira (parece brasileira mas não é) para o da verdade (parece francesa e é), com o desmascaramento, realizado pela amiga que se dirige a ela em francês, ao que ela responde “no mais independente dos franceses! Mesmo argot”(p.127). Na função actancial de destinador, Louis pode acreditar nos estados do outro (entendido esse outro como a marselhesa, objeto de desejo desse sujeito masculino), ou duvidar deles. Louis prefere acreditar, criando uma ilusão, ao não perceber nada no discurso e no comportamento da mulher que pudesse revelar sua identidade nacional. No nível discursivo do conto, o jogo entre ser e parecer é figurativizado pelo véu, que encobria o rosto da mulher enquanto ela estava no bonde e caminhava à tarde pelas ruas. Esse véu só é tirado quando começa a anoitecer: “A tarde ia velha já” (p.121). No escuro, a dissimulação faz-se com mais facilidade: “Tirara o véu. De tempo em tempo virava-se para mim. Percorria-me o rosto na penumbra” (p.122).

Vale lembrar, ainda, que o ato sexual, enquanto Louis não sabia a identidade de Iolanda, se deu sem os interditos impostos pela sociedade burguesa e patriarcal. Dos

contos de Mário de Andrade, este é um dos únicos em que o ato sexual ganha em quantidade de espaço no texto e em figuras que o explicitam: “queimados de volúpia nos enlaçamos” (p.122), “tumultuosa exótica selvagem brasileira” (p.122), “E Iolanda arrebetava como uma onda sobre mim” (p.123), “Tomava posse do meu corpo” (p.123), “Como uma selvagem”, “e crescia transbordava e se multiplicava”, “fiz luz” (p.123), “o amor recomeçou”, “amplo sadio florestal”, “Ela morria longos minutos amassando-me o braço com o corpo”, “abelha-mestra possante” (p.124), “Acordei Iolanda enfurecido de amor” (p.125).

Observa-se, nesse percurso figurativo do ato sexual, que a maioria das figuras revelam ser Iolanda o agente dominador: é ela quem avança como uma onda sobre Louis, é ela que transborda e se multiplica, é ela quem pesa o corpo sobre o braço do francês, é ela, enfim, a abelha-mestra possante, rompendo, assim, tal como numa colméia, em que a fêmea se utiliza do macho para a fecundação, com os padrões patriarcais do domínio do homem sobre a mulher. Louis tem, assim, a ilusão de dominar o elemento feminino, da mesma forma que se ilude ao crer que Iolanda é uma autêntica brasileira.

Tal como ensina a Semiótica, o contrato fiduciário, que estabelece a relação do manipulador e do sujeito, foi rompido, pois Iolanda instaurou em Louis um crer. Ele acreditou no lado manifesto de Iolanda, no entanto, não percebeu os indícios do lado imanente. Preferiu, de modo inconsciente, deslocar o real (nacionalidade francesa de Iolanda), criando um duplo (crença de que Iolanda pudesse ser brasileira, essa orquídea rara tão desejada pelo narrador). O narrador quer ser o elemento dominador: “fui homem” (p.119), mas tal como as demais personagens masculinas dos contos de Mário de Andrade, falha nos seus intentos. Neste conto, quem sabe as coisas é o elemento feminino, o que vemos pela reiteração dessa expressão paradigmática:

Era ardente. Sabia amar. Ôh, esse “sabia” a bater como araponga nos meus juízos amontoados...Sabia amar! Sabia defender-se! Sabia o francês! Sabia tudo! ...E a revolta em mim. Vontade de insultar bater. Mas conservava-me discreto, cidadão, bem-educado. Não podia falar. Não podia nada. Evidentemente Iolanda tinha razão. E era sincera...sabia amar...sabia amar... Sabia! (p.128)

Apenas nesse fragmento, há nove recorrências do verbo saber, no entanto, como este se encontra no pretérito imperfeito, indiciando o aspecto durativo da ação, pressupõe-se que Iolanda sempre estivera conjunta com esse saber, já era uma profissional do sexo, como indicia o fato de um automóvel com outra moça, decerto

colega de profissão, parar para buscá-la. Vale lembrar que Iolanda dissera que “tinha um companheiro. Viviam inexistentes no retiro de Santa Teresa” (p.120), marcando o plano da mentira. Diferente de Rufina, de “Nízia Figueira, sua criada”, que “aprendeu a vida”, Iolanda já “sabia tudo”. No conto, não temos indícios de que a experiência sexual com o francês teria lhe ensinado algo. É o francês que se ilude julgando que, após o término de mais “quatro passeios até lá” (p.129), Iolanda “chorará” (p.129).

Como se percebe pelo fragmento supracitado, Iolanda era uma mulher independente, pois dominava a língua do outro (Brasil), enquanto o narrador pouco sabe da língua portuguesa. Além disso, ela sabia amar e se proteger, não dependendo de ninguém que pudesse conduzi-la ou deixá-la escrava dos desejos eróticos. Disso advém a “revolta em mim”, pelo fato de o narrador não poder agir: “Não podia falar. Não podia nada”. Iolanda mostra, como num espelho, as fraquezas do narrador, sua incapacidade de exercer o controle masculino sobre ela. O saber, com o qual a marsehesa estava conjunta, batia “como araponga nos meus juízos”, isto é, fazia o narrador ver quão insuficiente ele era para dominar o elemento nacional.

Temos, neste conto, mais uma criatura castrada da jungla mariodeandradina, que poderia ser lida, em última instância, como projeção das irrealizações do próprio escritor: “Iolanda não é mais para mim a projeção das minhas vontades” (p.129). Vontades de quê? De ser brasileiro, de se expressar numa língua autêntica que não falsificasse as verdadeiras experiências do ser? Se o outro é igual ao sujeito, este parece recusar o outro e procurar outros sujeitos que sejam diferentes, configurando, assim, as relações de alteridade, que parecem estar mais bem resolvidas em *Balança*, *Trombeta e Battleship*, último conto contemplado neste trabalho. De forma correlata, ainda falta resolver algo no Brasil: a questão da identidade nacional.

3.6.2. O ritual das águas e o encontro da unidade perdida: *Balança*, *Trombeta e Battleship*

No projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, é comum percebermos avanços e recuos, isto é, o autor demonstra seguir uma rígida reformulação de seus textos em prosa, como pode ser percebido no conto “Frederico Paciência”, que foi esboçado em 1924 e teve várias refacções até 1942, para se chegar à publicação póstuma em 1947. O que estaria por detrás dessa máscara de esmero na feitura dos textos em prosa? Cumpre-nos, no exercício de crítica literária, tentar estabelecer os

espaços vazios e os silenciamentos discursivos da produção contística de Mário de Andrade.

Se um texto é reformulado por mais de quinze anos, ele pode tanto sofrer acréscimos como cortes. Não é nossa intenção, no presente trabalho, pressupor os cortes sofridos nos contos do autor de *Macunaíma*. Isso seria tarefa para a crítica genética, especializada em cotejar os diferentes momentos de produção de um texto. De forma eficaz, Telê Porto Ancona Lopez o faz na sua edição genética e crítica de *Balança, Trombeta e Battleship*: ou o descobrimento da alma, quando apresenta ao público, em 1994, uma ficção interrompida de Mário de Andrade e descreve os sete percursos do texto, desde a sua gestão em 1927, na viagem que o escritor fez à Amazônia, até a publicação de parte do conto na *Revista Presença*, em 1940.

Segundo os biógrafos de Mário de Andrade, principalmente Telê Porto Ancona Lopez, as personagens Balança e Trombeta foram inspiradas, respectivamente, em Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, a primeira era sobrinha de D. Olívia Guedes Penteado, e a última, filha de Tarsila do Amaral. Ambas, na companhia de D. Olívia, viajaram para a Amazônia com Mário de Andrade, na época em que o escritor estava compondo as crônicas e notas de viagem que deram origem ao livro *O turista aprendiz*. Esse conto, todo marcado por alegorias, apresenta a personagem Battleship, um pickpocket (batedor de carteiras) inglês, que vem ao Brasil e acaba por conhecer as meninas Balança e Trombeta que viviam de pedir esmolas.

Por mais que Battleship seja a terceira personagem a aparecer no título do conto, é nela que se dá a focalização narrativa, isto é, pelo olhar dela que o narrador descreve os eventos do conto. É o olhar do outro, olhar do estrangeiro que define o retrato do Brasil. É por meio da alteridade que as relações identitárias se constroem tanto no plano nacional como no intersubjetivo. É esse olhar ou essa percepção de um espaço atópico que possibilita o entendimento das relações sócio-culturais e psicológicas presentes nesse conto cujas lacunas podem ser preenchidas nos implícitos do discurso.

Logo no início do conto, deparamo-nos com Battleship em sua terra natal: Inglaterra, o espaço tópico, da origem e da formação do *pickpocket*, descrita com apropriações temáticas de Charles Dickens em seu *Oliver Twist*.

A figura do pickpocket parte, provavelmente, dos ladrões meninos e jovens no *Oliver Twist*, livrando-se, porém, do maniqueísmo da moral vitoriana. Em Dickens Mário de Andrade achou, quem sabe, o sobretudo de Jack Dawkins e o boné que vão parar na indumentária de Battleship no conto batido à máquina, provavelmente em 1933; boné

também do agrado do Turista que escolhe um para o início da navegação (TA, p.54) e com eles sai em retrato.¹¹⁸

O discurso analítico de Lopez aponta para o percurso figurativo da personagem Battleship no conto de Mário de Andrade. Seus traços físicos, sociais e psicológicos são ressaltados ao longo do texto em passagens como: “e se valendo da presença agradavelmente esbelta”¹¹⁹ (p.18), “esbeltez da figura” (p.18), “vinte anos imberbes” (p.21), “corpo de efebo” (p.21), “cara esmaltada” (p.21), “discretamente higiênico”, “resplandescente exigência de limpeza”, “álgido como a Lua da tarde” (p.22), “o inglesinho era discreto” (p.24), “chegada do estranho” (p.25), “olhou o relógio-pulseira”, “era rico” (p.29), “completamente transformado” (p.30), “desacostumado a carinhos” (p.31), “longo pescoço alvo” (p.31), “desrespeitando sua linha de limpo” (p.31), “Battleship estava tão feliz” (p.31), “superioridade de homem” (p.33), “o inglesinho sentia prazeres deliciados de estar de pé no chão no frio” (p.35), “feliz completamente” (p.36), “e a tristeza viria logo pousar no corpo do inglesinho algum gênero de lassidão” (p.37), “o branco” (p.37), “Battleship também era cabeçudo” (p.37), “Battleship era menos completo, era homem” (p.38), “lavava sempre com vigor” (p.38)

Ainda no nível discursivo da análise das personagens, encontramos, em oposição aos traços de masculino, estrangeiro, branco e limpo, termos contrários que definem as personagens Trombeta e Balança: femininos, brasileiras, pele morena e sujas. A primeira personagem é descrita pelo seguinte percurso figurativo: “sujeira da pequena”, “estava porca” (p.22), “mãozinha fria, sem prazer”, “a coitadinha”, “olhos negros, agora abertos no medo”, “expressão de sofrimento”, “impaciência”, “atitude de fingir desgraça”, “aquela sujidade tão impregnada, tão conservada como um rito secular” (p.23), “a menina da parada” (p.25), “Trombeta a esmolar sozinha”, “inexperiente e se afoitava muito” (p.27), “esmolando pelas chacinhas e botequins sem polícia” (p.28), “bonitinha de cara” (p.34).

As descrições de Balança assemelham-se às de Trombeta, sobretudo nos traços físicos e sociais: “outra menina na rua” (p.28). Ambas são figurativizadas como “miserinhas de gente” (p.28). No entanto, se são íntimas no físico e no social, são assimétricas no que se refere ao axioma pureza/impureza, como pode ser visto na

¹¹⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um idílio século XX. In: ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: IMS / IEB, 1994. p.65.

¹¹⁹ Toda vez que fizermos citação do conto *Balança, Trombeta e Battleship*, indicaremos apenas o número da página da edição do IMS/IEB.

concepção diferente que ambas têm após o ritual do banho, o que será discutido adiante. Sobre Balança, ainda são sugeridos elementos configuradores de sua origem.

Esses elementos aparecem no conto quando o narrador, oscilando entre o saber e o não-saber, ao invés de simular onisciência, transfere o foco narrativo para as duas meninas: “As meninas é que traziam alguma verdade à história daquelas três” (p.27). Alguns aspectos da origem dessas personagens aparecem para Battleship por meio das lembranças de Balança e de Trombeta, mediadas pelo discurso do narrador. A personagem masculina do conto seria uma espécie de europeu-aprendiz, interessado em entender o primitivismo presente no microcosmo das meninas. Das imprecisões dos dados fornecidos pelas meninas, alguns configuram a personagem Balança. Sabe-se que ela é filha de uma “italianona”, o que indicia um elemento étnico europeu, importante para a configuração de sua personalidade no ritual do banho:

A outra menina não tinha nada que a prendesse em casa, nem a mãe, uma italianona que batia às vezes, lhe agradava mais que a liberdade que a inimiga Trombeta seguia por caminhos inventados e batia nos botequins. Um dia foi com Trombeta, dormiu no quase relento da tapera e não mais se lembrou da italiana da mãe. (p.28)

Sobre Battleship, figura central deste conto, segundo Raquel Bueno, “em certos momentos pode ser aproximado ao autor, seja pelos cuidados com as vestimentas, seja pela descrição física que aparece em um dos esboços do texto”¹²⁰ O *pickpocket* inglês parece ter duas posições que se contradizem ao longo do conto. Uma delas refere-se à passividade e ao medo diante de um marinheiro “que simpatizara muito com ele” (p.19). A outra refere-se à atividade e determinação no momento do ritual do banho em que ele, Battleship, exerce o papel actancial de sujeito do fazer e possibilita que as meninas fiquem disjuntas da sujeira e conjuntas com a limpeza. Essas oscilações trazem à tona a configuração de uma identidade masculina diferente das analisadas nos contos anteriores.

Antes de conhecer as meninas, Battleship vive arrastado pelas circunstâncias. Sua chegada ao Brasil é motivada pela lembrança que tivera de ter entrado no Café Brazil e ter projetado no seu imaginário a idéia do Brasil como um país exótico. Além disso, para livrar-se de um marinheiro que “estava caceteando muito ele” (p.19), resolve, ao invés de prosseguir sua viagem a Buenos Aires, descer no Rio de Janeiro e

¹²⁰ _____. *Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade: apreciação sem juízo final. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 mar. 1995. Caderno G, p. 2.

fugir desse sujeito desconhecido. Percebe-se que o narrador utiliza duas vezes a expressão “estava caceteando muito ele”. Esta pode ser associada a outras como “pra se ver livre do marujo”, “foi se esconder no mictório”, “ansiedade medrosíssima”, “cortado de medos naquele perigo insinuante de topar com o marinheiro outra vez”, “uma esquisita nostalgia de sofrer lhe punha nos transeuntes a figura fatigante do companheiro” (p.19).

Ansiedade e medo se misturam a uma “esquisita nostalgia de sofrer”. O que poderia parecer contraditório revelaria, nos jogos de implícitos do texto, um desdobramento temporal da personagem para um tempo mais distante, apenas esboçado pelo viés da memória. Seria o tempo do sofrimento, relacionado à vida de Battleship antes de seus dezessete anos em Londres. Sobre esse tempo, pouco se sabe, apenas que “Viveu por toda Londres num vagamundear de roubos e indiferenças, até que a paciência lhe ditou como melhor meio de vida o pouco perigoso ofício de pickpocket” (p.17). Ou ainda “Aos doze anos já adotara o nome de Battleship; e até essa noite dos seus dezessete anos de idade só tivera duas prisões” (p.17). Como esclarece o narrador, logo no início do conto, “Do nascimento até a chegada de Battleship na baía do Rio de Janeiro, medeiavam poucas informações” (p.17).

A “esquisita nostalgia de sofrer” poderia se referir a esse passado da personagem, pouco conhecido até mesmo do narrador. Este se apresenta no modo a que Friedman chama de “narrador onisciente neutro”, por apresentar

um ponto de vista totalmente ilimitado e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver.¹²¹

O ângulo de visão, na primeira parte do conto, é central, pois o narrador acompanha Battleship, restringindo-se ao seu presente e a nuances do seu pensamento. Esse narrador, diferente daquele balzaquiano d’*O pai Goriot*, que descrevia inclusive as condições históricas das personagens, restringe-se a uma visão central e não mais divina como a do narrador realista. As poucas informações fornecidas pelo narrador do conto de Mário de Andrade relacionam-se às nostalgias do sofrimento de um tempo anterior

¹²¹ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. p.173

aos dezessete anos da personagem, tempo esse a que não poderemos nos remeter com exatidão por falta de informações da instância enunciativa. Esta, provavelmente, teve acesso ao escasso material biográfico de Battleship, e se limita ao que presenciou e ao que ouviu dizer.

No discurso desse narrador, essas nostalgias de sofrer poderiam se referir ao passado longínquo da personagem, passado esse já recalcado no seu inconsciente e que, devido ao poder normativo e repressivo, essas sensações não poderiam ser reveladas quando do conhecimento do marujo. Sobre essa última, pouco se sabe, apenas que “simpatizara muito com ele”, o convidara a passearem juntos na parada que fariam no Rio de Janeiro e visitaria um “fratello trabalhando de engraxate na Avenida”. No entanto, tal como no desdobramento especular, Battleship, após fugir desse marujo, enxerga “nos transeuntes a figura fatigante do companheiro” (p.19). Tanto o marujo (agora chamado de “companheiro”) como os transeuntes representam essas nostalgias do sofrimento, pois simbolicamente, são emanações do desconhecido, do estranho ao inglês, estranho que contém o seu lado familiar, na estrutura paradoxal do duplo: ser, ao mesmo tempo, uma e outra coisa.

O estranho, toda essa simbolização de elementos desconhecidos, mas já familiares a Battleship, encontra suas figurações no Brasil, que já estivera presente na memória do inglês quando este, ainda em Londres, entrara no Café do Brazil e tomara a “bebida incomparável, que delícia!” (p.17). Dessa forma, é pelo olhar desse estrangeiro que a espacialização do conto é descrita. Ora eufórica ora disfórica, ora familiar ora exótica, a paisagem do Brasil vai sendo desvelada por meio do olhar do Outro, na relação de alteridade tão cara ao projeto estético-ideológico de Mário de Andrade.

No conto em análise, os aspectos do exotismo aparecem configurados em vários momentos. Ao experimentar o café do Brasil numa festa em Londres, Battleship, como num momento de estesia, sente um sabor novo de vida, figurativizado pelo cigarro que adquire “alma nova”. E, assim, ao olhar gravuras nas paredes, não atribui importância aos “portos civilizados, grandes cidades do Brasil e gentes como Londres mesmo” (p.18). Como frisa o narrador, “via detrás dos olhos, era a já agora não repugnante mais, porém selvagíssima paisagem verde e amarela dum calor de esporte, índios, redes, palmeiras e ele rei sem medo” (p.18).

Ora, se o duplo manifesta-se relacionado à ilusão, à necessidade de se deslocar um real que desagrade o sujeito e se criar uma realidade superior à do próprio eu, o ato de ver detrás dos olhos, isto é, elaborar de forma invertida outra imagem do real, tal

como vimos quando discutimos a metáfora do espelho enquanto manifestação do duplo, faz com que Battleship se projete naquilo que queria ser enquanto sujeito. Quer ser um “rei sem medo” para poder dominar toda essa paisagem exótica, marcada por um verde e amarelo “dum calor de esporte”, “índios”, “redes”, “palmeiras”, enfim, pelo imaginário que muitos dos europeus costumavam criar ao pensar no Brasil. Para Battleship, é melhor ser um “rei sem medo” na paisagem exótica projetada do que um anônimo nas ruas de Londres, a viver de pequenos furtos.

Vale ainda lembrar que em Londres, quando era criança, ao roubar, punha o dinheiro dentro do boné, “costume velho que lhe vinha dos tempos de menino e lhe dava sempre a sensação agradável de que era um pobrinho que os outros batiam, roubavam, e por isso carecia se esconder” (p.18). Tanto na sua infância em Londres como no momento em que foge do marujo, Battleship opta por se esconder a enfrentar as forças que o acuam. Por meio da ilusão, a personagem demonstra querer assumir os valores do mais forte. Em outras palavras, queria assumir a sua identidade falocêntrica, de dominação sobre o Outro. Ao invés de ser dominado pelos que lhe batiam quando criança ou pela figura do marujo que o deixava amedrontado, queria dominar toda uma natureza que, no seu imaginário, era selvagem.

Para dominar algo, é preciso conhecer bem como funciona esse objeto. Battleship opta por conhecer. Ao invés de ir ao Hotel Esplanada, figuração da riqueza, opta por se alojar num “desses hoteizinhos de improvisado no centro da capital”. É do centro que ele observa o mundo, porém não é de uma posição superior de um Hotel Esplanada, mas sim do centro da multidão paulistana. Battleship quer estar próximo da matéria que ele quer dominar, que ele quer incorporar em si. Se ficasse hospedado no Hotel Esplanada, seria como repetir a mesmice de Londres, no que se refere à super civilização descrita no conto. Battleship queria despojar-se do Velho Mundo para adentrar na paisagem verde e amarela desse Novo Mundo ainda desconhecido a ele. O conhecimento do Brasil começa a se esboçar no espaço da solidão das suas leituras de jornais e revistas ilustradas para aprender “a linguagem brasileira”. O aprendizado dessa linguagem relaciona-se, conforme visto em Rosenfeld, ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade através da procura da identidade nacional¹²².

Além da língua, a vestimenta torna-se um aspecto importante, pois os bonés que usava despertavam a desconfiança de todos os transeuntes. O boné é trocado, assim, por

¹²² ROSENFELD, Anatol. Op. cit. p.187.

“chapéus de pano de fabrico paulista, duros, rijos como a lealdade, machucando a testa muito” (p.21). Temos na figura do chapéu os traços sêmicos de dureza e rigidez, o que aponta para a configuração de uma identidade falocêntrica. Basta nos reportarmos ao conto “O poço”, abundante de simbologias fálicas referentes ao patriarca Joaquim Prestes. Em *Balança, Trombeta e Battleship*, deixar o boné poderia ser lido como a mudança da condição de inglês com “corpo de efebo, cara esmaltada” para a assunção da masculinidade associada ao mando, que emana nos outros contos de Mário de Andrade, dos diversos patriarcas, como Joaquim Prestes, o pai do narrador inominado de “Tempo da camisolinha”, o pai de Juca em “O peru de Natal”, o pai de Nízia Figueira, o velho Quaglia em “Jaburu malandro”, dentre outros.

Após as incorporações indumentárias e lingüísticas, resta ainda ao jovem desbravador a ação de penetrar em espaços desconhecidos. Por ocasião da grande parada nos prados do Jockey Club, no dia 7 de setembro, Battleship resolve se misturar a essas pessoas para roubar. Nas ancoragens temporais do conto, o 7 de setembro poderia se relacionar com o 15 de novembro, que aparece quando Battleship, ainda em Londres, de forma sinestésica, adquire o desejo de conhecer o Brasil.

Nas articulações do nível fundamental do conto, podemos dizer que essas datas representam a afirmação da nacionalidade brasileira, já que, historicamente, se relacionam a importantes acontecimentos: a Independência do Brasil em relação a Portugal e a proclamação da República. Se as datas trazem em si a ruptura com algo preestabelecido, a colonização e a monarquia, entendidas como elementos exteriores de opressão, possibilitam a afirmação da nacionalidade brasileira. Corroborando com nossa proposta analítica, reiteramos que a construção da identidade nacional corresponde à construção das identidades intersubjetivas, estas realizadas, não coincidentemente, na cena do banho, tal como ocorre em *Macunaíma*.

Assim, no que concerne aos aspectos da temporalidade do conto, é lícito afirmar que em ambas as datas o europeu civilizado percebe o brasileiro primitivo, além de encontrar, na sua estrutura psíquica duplicada, os seus aspectos primitivos, que não se coadunam com a opressão advinda dos padrões europeus de comportamento. Na articulação sintática do nível fundamental, teríamos a seguinte orientação: 1) afirma-se o elemento estrangeiro, 2) nega-se esse elemento, que se incorpora ao nacional; 3) há uma mescla cultural, figurativizada na cena do banho. Nega-se a identidade pura para afirmar a miscigenação, tão importante no projeto de Mário de Andrade.

Se no 15 de novembro o desejo é instaurado em Battleship, em 7 de setembro o inglês encontra-se mais integrado culturalmente ao Brasil. Como exemplos dessa percepção do Outro, o ato de roubar revela-se de suma importância para que o pickpocket perceba esse Brasil. Vale ressaltar que o roubo se dava de forma quase imperceptível para as vítimas. Consistia em se esfregar nos outros para conseguir alguma carteira recheada de dinheiro. No Brasil, esse estratagema não funcionaria, pois Battleship percebe que “havia uma sensibilidade tal nos corpos que era raro Battleship poder roubar” (p.20). Se havia dificuldades para conseguir dinheiro dos brasileiros, seja pela sensibilidade exacerbada de seus donos, seja pela própria falta de dinheiro (“era carteira mas não tinha nada dentro, dez mil réis”), o inglês preferia roubar de “algum estrangeiro civilizado do velho mundo” (p.20). Temos aqui o famoso axioma primitivo/civilizado, tão presente na obra de Mário de Andrade. Se o narrador afirma, pelo olhar do inglês, que o europeu é o civilizado, pressupõe-se que o brasileiro seria o primitivo.

Como vimos, na fase a que Lafetá chama de “máscara do poeta aplicado”, nos anos de 1927 a 1929, é possível entrever no projeto mariodeandradiano a busca do “primitivismo estético” de que fala Bosi. Nesse processo, marcado pela coleta de elementos folclóricos e etnográficos na Amazônia e no Nordeste, pelos apontamentos no diário de viagens *O turista aprendiz* e pela composição de *Clã do Jabuti* e *Macunaíma*, ocorre uma “busca intensa do sentido interno” e das “motivações selvagens e recalçadas”¹²³. Ora, se essas motivações encontram-se recalçadas, é de se pressupor que tenham sido escondidas no que chamamos de lado imanente do eu, na estrutura paradoxal do duplo. Essa estrutura, que é ao mesmo tempo uma coisa e outra, apresenta um lado manifesto e um lado imanente. Por detrás da máscara do manifesto, “máscara dos atos e das palavras” de que nos fala Bosi, existem “motivações selvagens e recalçadas” no lado imanente. São essas motivações que impulsionam Battleship a recusar uma identidade anônima e marcada pela mesmice (“enroutado como todos os ingleses deste mundo”) e se lançar na construção de outra identidade, a do desbravador que, ao procurar o desconhecido geográfico no Brasil, encontra as motivações selvagens e recalçadas nos jogos de alteridades realizados com as meninas Balança e Trombeta.

¹²³ BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.p. 130.

Battleship encontra Trombeta nos prados do Jockey Club, na comemoração do dia da Independência do Brasil. Como discutido anteriormente, essa data não é casual. Ela está no texto de Mário de Andrade como uma antítese do comportamento de Battleship após encontrar a menina, que passa da independência e da pureza (no sentido de “ser sem mescla psíquica, atribuído por Rosenfeld), para a dependência e impureza (mistura psico-cultural, ao se relacionar com a menina)”. A primeira reação de Battleship ao ver Trombeta é a de castigá-la. Diante dela, o inglês começa a incorporar a imagem do “rei sem medo”: “O instinto de prestígio que nós sempre sentimos diante dos que estão do mesmo lado da nossa idade, lhe mostrara imediato o horror que havia, não no ato puro e abstrato de roubar, mas daquela menina roubar” (p.22). Não conseguia admitir que a menina estivesse lá com uma possível intenção de o roubar, hipótese desconstruída quando a mesma lhe pede uma esmola, o que deixa Battleship desnortado: “Não tinha piedade, não tinha raiva, não tinha pressa mais, estava por tal forma sem razão, meia dificuldade em respirar tão inútil se acabou” (p.23).

Após perceber a sujeira da menina contraposta à sua limpeza, Battleship decide segui-la. Antes, porém, ao olhar o “fundo dos seus olhos negros”, Battleship encontra na menina o “sentido interno” de que fala Bosi. Percebe “uma expressão de sofrimento tão quietinho que deixava a existência consolada” (p.23). As condições de miséria da menina eram tão evidentes que deixavam para trás da máscara da sujeira seus sofrimentos silenciosos. O lado imanente é escondido, precisa permanecer oculto para o prosseguimento da mesmice, do ato de sempre pedir esmolas. É, então, que Battleship “pela primeira vez na vida teve a noção, noção muito longínqua, de que era um desgraçado também” (p.23).

O inglês percebe pelos “olhos negros” da menina, como num espelho, o seu lado imanente, camuflado pela máscara, pelo sobretudo e pelos bonés que o deixavam anônimo na multidão de Londres e de São Paulo. Mas se dá conta do seu “sentido interno” de maneira “longínqua”, como se ser “desgraçado” estivesse adormecido em seu interior. Tanto que, “aqueles olhos negros lhe diziam também que era indiferente ser desgraçado” (p.23), o que o faz permanecer nesse estado petrificado por “um minuto”, quando, tanto o inglês como a menina “se lembraram de si”. Lembrar de si é recuperar, no labirinto da memória, o eu que permaneceu por anos adormecido, o eu sem máscara, sem mescla psíquica, o eu imanente, o que sofre, mas que esconde suas tristezas atrás da máscara.

Na estrutura da máscara, Battleship percebe em Trombeta a “tradição” que se “teatralizava cada vez mais”, a “sua atitude de fingir desgraça”, o que desperta no inglês uma espécie de “curiosidade fixa”, motivando-o a comprar doces para a menina e segui-la por uma “jungla selvagem”. Ambas as personagens parecem sair do anonimato e construir uma relação de alteridade, de interdependência. Sobretudo Battleship, ao seguir a menina e ao entrever um “sentimento de perda que doeu muito” (p.25), demonstra ter sofrido certa transformação.

O inglês, descrito como “só, só neste mundo, só de amigos” (p.21), passa a ser alguém que depende de um outro sujeito. No âmbito das modalizações do ser, Battleship passa de ativo a passivo, pois sofre transformações decorrentes do minuto petrificado em que adentrava os olhos negros de Trombeta. De sujeito autônomo, passa a ser sujeito dependente, pois não consegue nem sequer admitir um possível distanciamento da menina. Simbolicamente, o final da festa da Independência do Brasil representaria, numa estrutura mais profunda, um sentimento de dependência que norteará o enredo do conto. Quando o narrador afirma que “tinha já acabado a independência”, recuperamos a proposta do nosso trabalho de que a construção da identidade nacional corresponde à elaboração das identidades intersubjetivas.

A descrição espacial permite-nos figurar o primeiro ritual operado em Battleship: o da penetração na “jungla selvagem”, no espaço exótico, no desconhecido. Pelo percurso figurativo espacial, percebemos essas marcas de um espaço atópico: “ruelas sem calçamento”, “ajuntamento de casinhas novas, bordejando a linha do bonde”, “campo aberto, inda sem destino como se aquele lado da cidade acabasse ali”, “bosquetes esparsos de arvoretas plebéias”, “faixa branca duma rodovia tratada”, “e além um mato baixo” (p.27), “vereda que enfiava pelo mato”, “matinho acabava quase que ali mesmo”, “túnel sobreado”, “outra entrada da vereda”, “à entrada do matinho”, “terreno que descia”, “corpo desmanchado dum riacho pluvial”, “rancho”, “terreninho de frente, descuidado, sujíssimo” (p.28). Essa espacialização é assim entendida por Telê Ancona Lopez:

O verso do poema “Eu sou trezentos...” vale para melhor se compreender as substituições ocorridas na caracterização das personagens femininas e no espaço da narrativa, quando a criação despreza o subúrbio paulistano, seara do compassivo Belazarte, onde tinha início a ação, no resumo de 1927, elegendo local, que, na periferia da metrópole, pudesse

capturar uma ambiência selvagem, numa quase reconstituição do espaço edênico da Amazônia.¹²⁴

No discurso da autora, percebemos referências às várias etapas da produção do conto em análise. No resumo de 1927, o espaço do conto era a “casinha da Lapa”, com referência a um dos bairros operários d’*Os contos de Belazarte*. Entretanto, como bem assinala Lopez, o subúrbio paulistano é trocado pela periferia da metrópole, por um ambiente selvagem, próximo do espaço entrevisto pelo narrador-cronista d’*O turista aprendiz*, na sua viagem pela Amazônia. Espaço edênico, pois aponta para uma dimensão de distanciamento da civilização paulistana, marcada por traços de moralidade e patriarcalismo. A busca dos aspectos selvagens, da natureza, do primitivo determinará o encontro do sujeito consigo mesmo, com os aspectos profundos de sua personalidade: “Mas um dia afinal eu toparei comigo”.

Telê Lopez associa esse conto e, por conseguinte o primeiro momento de sua gestação (viagem à Amazônia) com o conjunto de poemas intitulado “O rito do irmão pequeno”. Para a autora, “A Amazônia do diário, longe das regras da civilização da máquina, do certo e do pecado, contém os germes do rito de iniciação do irmão pequeno (1931), de certas passagens dos ‘Poemas da amiga’ e das crônicas ‘Maleita’ I-II”.¹²⁵

Ao analisarmos o “Rito do irmão pequeno”, percebemos, nos dez poemas que o compõem, o percurso figurativo do mundo material em oposição ao do mundo espiritual. Há um movimento, no nível fundamental do texto, do material, passando para o não-material e atingindo o espiritual.

III

Irmão pequeno, sua alma está adejando no seu corpo,
E imagino nas borboletas que são efêmeras e ativas...
Não é assim que você colherá o silêncio do enorme sol branco,
O ferrão dos carapanãs arde em você reflexos que me entristecem.

Assim você preferirá visagens, o progresso...
Você não terá paz, você não será indiferente,
Nem será religioso, você...ôh você, irmão pequeno,
Vai atingir o telefone, os gestos dos aviões,
O norteamericano, o inglês, o arranhacéu!...

Venha comigo. Por detrás das árvores, sobrado dos igapós,
Tem um laguinho fundo onde nem medra o grito do cacauê...

¹²⁴ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um idílio século XX. In: ANDRADE, Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: IMS / IEB, 1994. p.67.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 65.

Junto à tocaia espinhenta das largas vitórias-régias,
 Bóiam os paus imóveis, alcatifados de musgo úmido, com calor...
 Matemos a hora que assim mataremos a terra e com ela
 Estas sombras de samaúmas e violentos baobás,
 Monstros que não são daqui e irão se arretirando.
 Matemos as horas que assim mataremos as sombras sinistras,
 Esta ambição de morte, que nos puxa, que nos chupa,
 Guia de noite,
 Guiando a noite que canta de uiara no fundo do rio.

No percurso figurativo do material, sobretudo em III, encontramos “visagens”, “progresso”, “telefone”, “gestos dos aviões”, “norte-americano”, “inglês”, “arranha-céu”. A esse percurso é atribuído pelo eu-lírico valor disfórico: “Você não terá paz”. Essas palavras, além de comporem o percurso do material, se referem à civilização europeizada (“inglês”), marcada pelas “regras da civilização da máquina, do certo e do pecado”, como aponta Telê Lopez. Por detrás dos “reflexos que me entristecem” (segunda estrofe), há outro espaço.

O enunciador convida esse irmão pequeno (“Venha comigo”), na terceira estrofe, para o espaço edênico, marcado pelas seguintes expressões: “de trás das árvores”, “sobrado dos igapós”, “laguinho fundo”, “largas vitórias-régias”, “bóiam os paus imóveis”, “musgo úmido”. Tal como a vitória-régia, dominadora do cenário utópico, Battleship, em seu ritual de iniciação, precisa se despir de seu eu super-civilizado e adentrar a natureza primitiva de Balança e de Trombeta.

A renúncia da condição de super-civilizado ocorre de forma extensa, ao longo da narrativa. Battleship troca o boné inglês pelo chapéu paulista, passa da indiferença pelos outros para a preocupação excessiva com as meninas, e contraria sua obsessão pela limpeza em dois momentos no conto. Um deles refere-se à cena em que, ao trazer roupas e produtos para higiene pessoal das meninas, Battleship “ajoelhou no chão, desrespeitando sua linha de limpo, e foi desatando os dois enormes embrulhos que trazia” (p.31). No momento imediatamente anterior ao banho de Trombeta, ao vê-la molhada e suja, “os nojos de Battleship terminavam em simpatia, olhos tão doces, negros!”. Os mesmos olhos que fizeram o inglês se reconhecer como “desgraçado” no evento de 7 de Setembro. A limpeza excessiva de Battleship mistura-se à sujeira da lama que antecede a água corrente: “Mas pra chegar na água corrente, tinha um metro e meio de lama, pra sujar Battleship. Além disso, a própria água corrente era de chuva, barrenta, imagem da sujidão” (p.34).

A integração dos aspectos civilizados com os primitivos do indivíduo corresponde, no projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, à relação de interdependência da cultura erudita com a popular. Essa fusão do civilizado com o primitivo e do erudito com o popular manteria a unidade perfeita de um mundo idealizado pelo autor de *Macunaíma*. Em carta de 1931 para Manuel Bandeira, Mário assim se posiciona sobre os aspectos filosóficos presentes no “Rito do irmão pequeno”:

Uma espécie de filosofia na verdade ideal que guardo desde muito em mim e que pretendia realizar pro fim da vida: criar uma espécie de civilização da paciência e da preguiça, enormemente desprovida de prazeres e de dores, fundamentada no calor e na humildade, num corpo pálido, esgotado pela maleita, completamente sem dia nem noite, espiritualizadíssima porém, indo lento sobre as águas do grande rio.

No poema VII do “Rito”, encontramos a poetização do discurso da carta supracitada.

O acesso já passou. Nada trepida mais e uma acuidade gratuita
Cria preguiças nos galhos, com suas cópulas lentíssimas.
Volúpia de ser a blasfêmia contra as felicidades parvas do homem...
São deuses...
Mas nós blefamos esses deuses desejosos de futuro,
Nós blefamos a punição européia dos pecados originais.

Ouçá. Por sobre o mato, encrespado nas curvas da terra,
Por aí tudo, o calor anda em largado silêncio,
Ruminando o murmulho do rio, como um frouxo cujubim.

Na vossa leve boca o suspiro gerou uma abelha.
É o momento, surripiando mel pras colméias da noite incerta.

A civilização da preguiça apresenta-se metaforizada nos dois primeiros versos do poema: “O acesso já passou. Nada trepida mais e uma acuidade gratuita / Cria preguiças nos galhos, com suas cópulas lentíssimas”. Essas preguiças podem ser lidas como o animal “bicho-preguiça”, ao mesmo tempo em que adquirem sentido da vida contemplativa em oposição à agitada civilização da máquina: “Mas nós blefamos esses deuses desejosos de futuro,” (segunda estrofe). Essa vida contemplativa precisaria, para se realizar, de um espaço edênico, longe das grandes cidades, marcadas pela concepção patriarcal e religiosa. Recusar esse espaço caótico da urbe e regressar ao espaço primitivo, na busca da unidade perdida, é o que propõe Mário de Andrade tanto no conto em análise como no “Rito”: “Nós blefamos a punição européia dos pecados originais” (segunda estrofe).

No ritual operado no conto, Battleship deixa o espaço da “punição européia dos pecados originais” e regressa ao Éden perdido, a mesma representação do espaço cosmogônico de que foram expulsos Juca e Maria em “Vestida de preto”. Como vimos, a entrada desse local, a princípio causador de estranhamento, a “jungla selvagem”, é figurativizada por um “túnel sobreado”. Chevalier & Gheerbrant descrevem essa figura como “via de comunicação, coberta e escura, na superfície, subterrânea ou supraterrrestre, que conduz, através da escuridão, de uma zona de luz a outra; via de passagem que encontramos em todos os ritos de iniciação”.¹²⁶

Os autores do *Dicionário* salientam a simbologia de “angústia, de espera inquieta, de medo das dificuldades, de impaciência em satisfazer um desejo”¹²⁷. Na configuração passional de Battleship, encontramos o “pressentimento de perda” ao atravessar esse “túnel sobreado”. E esse sentimento desemboca numa dor intensa e num desespero: “pressentimento de perda que doeu muito e desacostumado de sofrer, Battleship arremeteu com desespero na direção da outra entrada da vereda” (p.25). Tal como aponta o *Dicionário*, “O túnel é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida. Daí a extensão do símbolo à matriz e à vagina da mãe, a via iniciática do recém-nascido”.¹²⁸ A travessia do túnel é a primeira etapa desse ritual de iniciação, dessa volta ao estado cosmogônico. E esse ritual é marcado pela dor e pelo regresso simbólico ao útero materno, condição necessária à “via iniciática do recém-nascido”.

Battleship parece nascer de novo. Ao chegar a esse espaço edênico, ao invés de encontrar rapidamente Trombeta, depara-se com Balança e com “uma mulher velha, devia ser velhíssima, amulatada na cor, com uma enorme carapinha embranquecida, fumando num cachimbo comprido” (p.25). É essa velha que estabelece o paradigma da ordem nesse lugar: “Mas a mulata que não perdera nada da sua calma virtuosíssima com a chegada do estranho, fez uma careta de fúria castigante pra pequena, e esta recomeçou a lidar com a panela sem saber” (p.25).

Essa “careta de fúria castigante” instaura a ordem, é o poder normativo do lugar, tal como Tia Velha em “Vestida de preto”, o pai do menino inominado de “Tempo da camisolinha” e as demais emanções do patriarcalismo já estudado nos demais contos. Essa velha julga Battleship: ele é o estranho, o elemento desarranjador daquele espaço,

¹²⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 915.

¹²⁷ Idem, ibidem, p.915.

¹²⁸ Idem, ibidem, p.916.

lugar marcado pela mesmice: “Trombeta contava que sempre, desde sempre, dona Maria esmolava lá na cidade puxando ela pelo bracinho de quatro, seis, oito anos” (p.27). Essa dona Maria é apelidada de Juízo Final pelas duas meninas.

Chegou junto dele, e contou que nem ela nem Balança chamavam dona Maria de “dona Maria”, mas de “Juízo Final”. Era também outra palavra que elas tinham aprendido do padre no dia em que entraram na tal capela e escutaram o sermão, e tinham se entrebatizado pelas palavras engraçadas que escutaram da boca do padre. Então ela ficara Trombeta, e a companheira Balança. Dona Maria, principiaram chamando de Juízo Final e acharam muita graça, mas um instinto impossível de respeito, não, uma reserva de superioridade por quem não era igual a elas, fizera com que não revelassem nunca pra velha que a chamavam de Juízo Final (p.29).

No fragmento supracitado, encontramos o discurso indireto de Trombeta, relatando a Battleship a origem do apelido. Esse discurso indireto é sumariado pelo narrador onisciente neutro, que seleciona a rede figurativa da origem desses nomes, todos simbólicos, com clara referência ao universo bíblico. No nível narrativo do conto, Balança, Trombeta e Juízo Final poderiam ser apenas nomes advindos de um discurso bíblico presenciado pelas duas meninas. Já no nível discursivo, responsável pelo investimento semântico do texto, esses apelidos adquirem carga simbólica que se relaciona ao ritual de iniciação presente no conto de Mário de Andrade.

O *Dicionário de símbolos* recorre ao Tarô para descrever a simbologia do Juízo Final, onde esse elemento é representado pelo 20º arcano maior, o qual exprime, dentre outros aspectos, a “mudança de situação e de apreciação, as questões jurídicas; a volta das coisas, o fim da prova, a reparação, o perdão, a remissão, a retificação de um erro, a reabilitação, a cura, a solução de um problema”.¹²⁹ Tanto o eu-lírico do poema “Rito do irmão pequeno” e seu alter-ego (o irmão pequeno), como Battleship, precisam passar pela provação do auto-conhecimento, para que se reabilitem da civilização da máquina e do patriarcado e regressem ao estado da calma, da vida contemplativa.

O arcano do Juízo Final é descrito como “um anjo aureolado de branco, rodeado por nuvens azuis de onde partem, em alternância, dez raios vermelhos e dez amarelos, tem na mão direita uma trombeta e, na esquerda, uma espécie de bandeirola de fundo branco, recoberta por uma cruz amarela”.¹³⁰ Vale lembrar que a mulata apelidada de Juízo Final é mãe biológica de Trombeta, o que corrobora com o simbolismo descrito e

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p.523.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p.523.

nos permite afirmar que a apresentação diante do Juízo Final corresponde à segunda etapa do ritual de Battleship.

Embora no nível narrativo do conto, Juízo Final não se oponha às ações realizadas por Battleship na penetração do espaço desconhecido do rancho, no nível discursivo essa personagem representa o segundo momento do ritual de autoconhecimento pelo qual Battleship deve passar para adquirir a vida contemplativa: “Diante desse anjo, anunciador do Juízo (Julgamento), que separa, sem apelação possível, o joio do trigo, os homens se apresentam nus, ao sair do túmulo que era o seu corpo, despojados de todos os atributos do mundo e guardando, apenas, cabelos azuis, cor da alma”.¹³¹ O *Dicionário de símbolos* aponta para duas outras simbologias presentes no conto: a nudez e a cor azul. No ritual do banho, Battleship se apresenta às meninas e, simbolicamente, ao olhar criterioso de Juízo Final, praticamente nu. As roupas presenteadas por Battleship às meninas são de coloração azul.

Na simbologia proposta pelo *Dicionário de símbolos*, os homens devem deixar os bens materiais, inclusive o próprio corpo, e se apresentarem ao destinador-julgador, que é o Juízo Final, completamente nus, apenas com suas almas. Ora, o subtítulo do conto em análise é “O descobrimento da alma”. É por meio da ritualística do banho que os aspectos imanentes das personalidades de Battleship, Balança e Trombeta emanam no lado manifesto. Essa alma descoberta, ou ainda a sexualidade recalcada, apresenta a configuração do azul, dando à versão definitiva do conto os aspectos idílicos, ritualísticos e poéticos que não se configuravam nas versões anteriores.

A cor azul relaciona-se à profundidade, ao infinito, ao imaterial, à pureza, a passagem simbólica para o outro lado do espelho como ocorre na narrativa de Lewis Carroll¹³². Essa cor “sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana”¹³³. Além disso, “esse azul sacralizado – o azul celeste (em francês l’azur) – é o campo elísio, o útero através do qual abre seu caminho a luz de ouro que exprime a vontade dos deuses: Azul- Celeste e Ouro, valores respectivamente feminino e masculino”¹³⁴

No quadro das articulações espaciais do conto, percebemos que Battleship sai de um espaço tópico (lugar de proteção e acolhimento, porém representativo da monotonia

¹³¹ Idem,ibidem, p.523.

¹³² Trata-se do romance *Alice no fundo do espelho*, cuja narrativa dá seqüência ao processo de autoconhecimento da protagonista de *Alice no país das maravilhas*.

¹³³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.107.

¹³⁴ Idem,ibidem, p. 108.

da vida em Londres, terra-útero, ou campo elísio da personagem), sofre mudanças no espaço atópico (lugar desconhecido, terra brasileira que Battleship precisa dominar nas suas facetas lingüísticas e culturais) e chega, por meio da ritualística (penetração na “jungla selvagem” e auto-apresentação diante de dona Maria ou Juízo Final) ao espaço utópico, distante da civilização da máquina. É nesse espaço que ocorre a terceira etapa do ritual pelo qual o neófico (o iniciado) Battleship deverá passar. Ele, como sujeito do fazer, opera mudanças nas meninas ao mesmo tempo em que se modifica enquanto sujeito de estado na ritualística.

Poderíamos, ainda, desdobrar essa terceira etapa em duas, já que a cena do banho é extremamente significativa não apenas na sua carga ritualística, marcada por símbolos, mas também por ser um momento na narrativa em que se podem ver as particularidades de cada uma das meninas. De um lado, Trombeta, de outro Balança. Ambas presas, simbolicamente, ao Juízo Final, que carrega, numa mão, uma trombeta anunciadora do julgamento, e pesa, numa balança, as almas que se apresentam no outro mundo. O simbolismo da trombeta está relacionado à ordenação dos “grandes acontecimentos históricos e cósmicos: o Juízo Final, o ataque, uma cerimônia solene”¹³⁵.

No conto, a trombeta refere-se, pois, ao Juízo Final, no ritual de transformação. “Esse instrumento associa o céu e a terra numa celebração comum. E o começo de uma batalha sempre se reveste de um caráter sagrado: daí vem a utilização, ao mesmo tempo, religiosa e militar, desse instrumento metálico”.¹³⁶ A associação céu e terra, de que falam Chevalier & Gheerbrant, permite-nos associar os aspectos bélicos ou da ordem da terra, referidos ao pickpocket chamado Battleship (em inglês: navio de guerra), com os sagrados ou da ordem do céu, referidos aos apelidos simbólicos de Juízo Final, Balança e Trombeta.

No que concerne à simbologia da trombeta, os autores do *Dicionário de símbolos* ressaltam que “os anjos são muitas vezes representados tocando um clarim. A Atena *salpinx* (tocadora de trombeta) de Argos tem, evidentemente, uma trombeta”¹³⁷. A associação de anjo com trombeta pode ser vista no discurso do narrador, durante a cena do banho no riacho de chuva.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p.910.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p.910.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p.910.

Trombeta ia ficando aos poucos outra gente. Saía debaixo da sujeira quase um anjo claro, anjo brasileiro, é certo, de olhos e cabelos muito escuros, e um corpo copiado da mulataria na esbeltez. Mas, insexuada como os anjos, a sensação que Trombeta nos dava era a de grave segurança no pudor. Se ficava tão calmo, contemplando a menina, como deve ser o sentimento de paz depois de uma guerra comprida (p.36).

Assim, Trombeta alcança um modo mais elevado de existência, ao ficar “aos poucos outra gente”, quando sai da superfície da água “quase um anjo claro” ou “insexuada como os anjos”, com uma “grave segurança no pudor”. Ora, parece que o banho lava a sujeira da personagem e faz despertar a florada, valor tão caro ao narrador de “Frederico Paciência”. Naquele conto, tanto o lodo como a florada eram necessários, embora este último possa ser entendido como o objeto-valor daquele narrador, temeroso da expansão de sua sexualidade. Já, neste conto, a sexualidade é vista pela ausência, isto é, Trombeta sai insexuada do banho, com a pureza dos anjos.

Dentre as simbologias referentes aos anjos, destaca-se a de “seres intermediários entre Deus e o mundo”, com atributos de ordem espiritual, por representar sinais de advertência do Sagrado¹³⁸. Além dessas interpretações já cristalizadas no âmbito da religião católica, presente também na formação de Mário de Andrade, os autores do *Dicionário de símbolos* oferecem outras leituras da figura “anjo”: “símbolos de funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis”, ou a “transformação do visível em invisível por nós executada”, como propunha Rilke, ou ainda, segundo Justino, os anjos, “não obstante sua natureza espiritual, possuem um corpo análogo ao corpo humano”.¹³⁹

No ritual de iniciação do banho de chuva, Trombeta é sujeito de estado ao passar da impureza (relativa à sujeira) para a pureza (limpeza) com a intervenção de Battleship, sujeito do fazer. Ao mesmo tempo, ela também exerce a função actancial de sujeito do fazer, pois este parece sair de uma guerra interior, como aponta seu próprio apelido, para um estado contemplativo, “como deve ser o sentimento de paz depois de uma guerra comprida”. Ora, as pulsões sexuais reprimidas do pickpocket inglês parecem encontrar na figura do “anjo” portador de uma trombeta a simbologia das funções humanas sublimadas, além de possibilitar o gozo de um momento contemplativo, tal como já fizera Mário de Andrade no “Rito do irmão pequeno”, ao propor a civilização da preguiça, da vida contemplativa. No conto em análise, Battleship e Trombeta constroem suas identidades no rito das águas que lava o lodo e deixa a florada de um

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p.60.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p.60.

auto-conhecimento relativo à sexualidade, não tão reprimida como nos demais contos que vimos analisando.

A sexualidade reprimida pode ser, como vimos, sublimada, o que explica o uso da simbologia do “anjo” para caracterizar a personagem Trombeta, já que essas criaturas são seres intermediários entre o humano e o divino. A Semiótica greimasiana oferece importante leitura do anjo. Recorre-se ao quadrado semiótico, onde os termos contrários /humano/ e /divino/ oferecem, respectivamente, os contraditórios /não-humano/ e /não-divino/. Enquanto os dois primeiros seriam marcados pela presença de traços sêmicos, os dois últimos apresentam a ausência dos mesmos. Da fusão entre o humano e o divino, aparece o termo complexo, representado por Jesus Cristo. Já, o termo complexo formado da união entre o não-humano e o não-divino daria origem ao anjo, o que colabora para sustentar a sua ausência de sexualidade.

A quarta etapa do ritual de Battleship refere-se à cena do banho de Balança. No nível simbólico, “balança” refere-se à justiça, ao equilíbrio, à prudência e à pesagem dos atos. Nas diversas iconografias relacionadas à balança como símbolo do julgamento dos mortos, esse objeto apresenta dois pratos que pesam as almas. Na iconografia chinesa, os dois pratos da Balança celeste poderiam ser representados pelas constelações da Ursa Maior e da Ursa Menor. Não seria prematuro arriscar que o lado da Ursa Maior poderia se referir, no conjunto dos arquétipos utilizados por Mário de Andrade nos seus processos de simbolização, ao Macunaíma que foi para o céu viver o “brilho inútil das estrelas”.

Essa personagem traz em si toda a representação do brincar relacionado à realização sexual, ao mesmo tempo em que apresenta a melancolia e o desejo de uma vida contemplativa, longe da civilização da máquina. Macunaíma quer o primitivismo amazônico, quase sinônimo da vida contemplativa. Quando descobre que isso já não é possível, porque Thanatos se apossou da Amazônia, sublima seus desejos de retorno a esse espaço edênico e vai para o céu.

Logo, os dois lados da Balança, personagem que introduz a noção de pecado no ritual do banho e gera um certo desequilíbrio (espécie de ironia ao próprio nome-símbolo), estariam representados simbolicamente pelo otimismo brincalhão (no sentido de desejo sexual) de Macunaíma, e pelo pessimismo da personagem da rapsódia de Mário de Andrade, ligado à desistência da vida terrena e ao retorno à filosofia da preguiça como único horizonte possível nesse Brasil, terra de “muita saúva e pouca saúde”.

Conforme a simbologia da balança, proposta pelos autores do *Dicionário de símbolos*, esta pesa as almas nos seus dois pratos, o da Ursa Maior e o da Ursa Menor. Se a trombeta anuncia grandes acontecimentos (o ritual das águas, no conto) e os vê com a pureza dos anjos, a balança, ao contrário, julga as atitudes humanas. Na narrativa de Mário de Andrade, quando Balança se aproximou de Trombeta e Battleship que estavam imersos nas águas, “ficou logo indignada com aquilo tudo e chamou Trombeta de senvergonha” (p.36). Quando Battleship propõe lavá-la também, “Balança gritou que não, que não, seu isto! – uma palavra muito feia. Sentou numa raiz e ficou olhando de soslaio pros dois” (p.36).

No percurso figurativo relacionado ao banho de Balança, encontramos mais recorrências do olhar. Nos demais contos analisados, é significativa a figuração do “olhar” no processo de construção das identidades intersubjetivas. É ele que permite as relações de alteridade entre as personagens, como é o caso desse olhar de soslaio de Balança.

A menina, enroscada num tronco áspero como ela, estava espiando com desprezo, de soslaio sempre, aquela novidade que saíra da companheira, e tinha, tinha o desejo enorme daquelas fazendas que ninguém nunca usara. Mas que transportes a tomavam desde o instante em que enxergara Trombeta nua e Battleship de cuecas, ambos imensamente nus, se contagiando! E como se analisar? saber o que sentia?... Se o que sentia era um mundo tão novo, onde faltava nome ao mais íntimo afeto?... Balança? Balança estava medonha por dentro, era medo, era desejos, ciúmes, despeitos, era uma cólera hirsuta (p.36)

No nível discursivo de *Balança, Trombeta e Battleship*, os olhos negros de Trombeta transmitem uma “expressão de sofrimento tão quietinho que deixava a existência consolada” (p.23) e “estavam muito grandes, negros, rutilantes, pela primeira vez vivendo o sentido da gratidão” (p.32). Já os de Balança são olhares de soslaio, “espiando com desprezo” (p.36). Aqueles, no nível narrativo, reconhecem os estados de Battleship como verdadeiros, sinceros, autênticos, enquanto esses exercem a função julgadora que a própria simbologia da balança traz em si, são olhares reprovadores que vêem malícia onde aparentemente não há.

Trombeta e Balança passam a ser vistas por Battleship, e também pelo narrador, cujo foco se encontra na personagem masculina, nas suas individualidades no que se refere a seus comportamentos na cena do banho, pois enquanto as pulsões vitais da primeira são sublimadas, as da segunda manifestam-se por meio de componentes perversos. Já que a Balança tem o poder de pesar as almas, a personagem do conto julga

as atitudes de Trombeta e Battleship, chamando a companheira de “senvergonha” e o inglês de “seu isto! – uma palavra muito feia” (p.36). Além de julgar, ela é julgada pelo narrador como a “legítima senvergonha que pusera o mal na roda” (p.38). Balança estaria, pois, contagiada com os valores patriarcais, com o olhar do civilizado sobre o primitivo, olhar que julga, que condena qualquer comportamento que fuja aos padrões preestabelecidos da sociedade burguesa. Curioso notar que Balança apresenta, na sua origem familiar, traços europeus, pois era filha de uma “italianona que batia às vezes” (p.28).

Por meio do olhar malicioso de Balança, a sexualidade reprimida passa a se manifestar na cena do banho dessa personagem e Battleship. É Balança quem desencadeia o “malestar, isto é, a imediatez do mal que estava ali” (p.38); é ela quem instaura a noção vaga de ciúmes, pois Trombeta, ao ver Battleship no riacho com Balança, “partiu num rompante, mexendo a bundinha com raiva, nada curiosa, mas sofrendo a ingratidão do amigo, meio disfarçando a primeira lágrima feminina dos seus olhos” (p.38). Além disso, instaura em Battleship os desejos sexuais, alguns deles até sádicos: “olhou de cuecas pro mundo”, “com dois bofetes parou Balança chorando”, “sentiu prazer inesquecível, gosto de prolongar o sofrimento da vencida”, “chamando ela de senvergonha também”, lumes diabólicos no olhar”, “indiscrição aguda em que se achava”.

O olhar malicioso de Balança configura o percurso figurativo dos aspectos mais baixos do ser humano, representados pelas seguintes figuras: “esguia, quase um silvo, um silvo sim de cobra” (p.36) e “enroscada num tronco áspero como ela” (p.36). Segundo o *Dicionário de símbolos*, numa leitura psicanalítica da serpente, esta é vista como um “vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso”.¹⁴⁰ Para os autores do *Dicionário*, “renegar a vida original e a serpente que a encarna equivale a renegar todos os valores noturnos de que ela participa e que constituem o limo do espírito”.¹⁴¹

No conto em análise, esses aspectos obscuros, incompreensíveis e misteriosos da alma humana são desvelados no ritual de auto-conhecimento do banho no riacho pluvial. A serpente contida no lado imanente de Balança mistura-se ao seu lado manifesto, irrompendo do seu interior ao exterior, daí a sua caracterização externa assemelhar-se a uma cobra enroscada num tronco, elemento fálico que configura os

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p.815.

¹⁴¹ Idem, ibidem, p. 824-5.

desejos mais profundos da personagem: “Mas Balança estragara tudo por causa do temperamento mais inventivo. Num ímpeto primaveril de curiosidade, inventou a vergonha e sexuiu todos” (p.40). Dessa forma, o simbolismo da serpente não contém apenas elementos disfóricos, pois,

Este é também o momento em que o pensamento ocidental aceita voltar-se com interesse que ultrapassa o exotismo para as culturas ditas primitivas ainda sobreviventes no planeta, principalmente na África, na América, na Oceania, em todo lugar em que se fala de animismo. Embora para um ocidental dos dias de hoje a serpente não passe de um objeto de repulsa, nessas regiões preservadas ela permaneceu um arquétipo completo que mantém vivas e aceitas as suas valências positivas.¹⁴²

As “valências positivas” mencionadas pelos autores do *Dicionário de símbolos* referem-se aos elementos primitivos contidos nos seres humanos. Estes são recalcados pelas estruturas sociais, que conseguem apenas irromper as censuras impostas pela civilização quando atingem o espaço primitivo. Ora, somente no espaço distante da civilização ocorre a manifestação dos desejos das três personagens de se relacionarem sexualmente, o que é, em larga medida, favorecido pelo banho ritualístico no “riacho de chuva que levou a virgindade dos três” (p.40).

O ritual de iniciação sexual em *Balança, Trombeta e Battleship* é tratado de forma alegórica por meio da simbologia da água. Ao dar um banho em Balança e em Trombeta, Battleship as liberta das amarras sociais, o que vemos pela reiteração da palavra “deslumbramento” no conto, representando a transcendência do ritual. Aqui a transcendência é vista como libertação, que poderia ser lida, em última instância, como a necessidade do elemento estrangeiro para resolver as questões do país. Para as personagens envolvidas no ritual, o banho teve significados diferentes. Quando o narrador diz que Battleship era menos completo por ser homem, ressalta que esse ritual do afloramento da sexualidade acabou tendo mais significado para as mulheres, pois estas conseguem se despir da moral e da vergonha, já Battleship não consegue totalmente, pois ainda se encontra preso aos padrões civilizatórios.

Vale lembrar que o tema da construção da identidade sexual sempre foi algo muito delicado na obra de Mário de Andrade. Na análise da enunciação do conto, observamos as circunstâncias históricas da criação das personagens, que foram concebidas na viagem à Amazônia, sendo elas a representação de D. Olívia Guedes Penteadó (Juízo Final), de sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira (Balança) e de

¹⁴² Idem, *ibidem*, p.825.

Dulce do Amaral Pinto (Trombeta), filha de Tarsila do Amaral. Essas duas meninas exerceram um grande fascínio no escritor, inclusive costumavam espiá-lo por um buraco numa parede. No entanto, o poder outorgador da ordem que era D.Olívía, conhecida aristocrata ligada à economia cafeeira e mecenas dos modernistas, impedia Mário de Andrade de ter qualquer aproximação física com elas.

Na transposição de elementos da enunciação para o enunciado, a versão definitiva de *Balança, Trombeta e Battleship* desloca gradativamente as marcas enunciativas, opinião corroborada por Davi Arrigucci Júnior: “Como se vê, o escritor se afasta progressivamente das relações de classe implicadas na experiência real, buscando distância e estratos mais pobres da sociedade e omitindo a esfera biográfica pessoal”¹⁴³. Dessa forma, as três personagens femininas do conto vão, gradativamente, perdendo seus ares aristocráticos, representando, na versão definitiva, os “estratos mais pobres da sociedade”. Para o referido crítico, “Nunca ele (Mário de Andrade) se mostrou assim tão a nu, com sinceridade de fato tão sincera, em seu processo de composição, mesmo quando paradoxalmente se esconde mediante o gradual apagamento das marcas de origem”.¹⁴⁴

A posição teórico-crítica sustentada por Arrigucci Júnior, referente às marcas enunciativas, ora reveladas ora escondidas (e por que não em alguns casos, suprimidas?), remete-nos ao que vínhamos discutindo no que refere ao conto “Frederico Paciência” e até mesmo à personagem do marujo que tanto perturba Battleship quando o inglês chega ao Rio de Janeiro. Devido às coerções da sociedade patriarcal da época, não seria possível tratar de assunto tão delicado como a construção da identidade sexual de pessoas ligadas à aristocracia paulistana. Para o tratamento estilístico do tema, seria necessário, então, deslocar a temática da construção da sexualidade para personagens de classes sociais menos favorecidas, opinião sustentada por Raquel Bueno:

No texto final de *Balança, Trombeta e Battleship*, permaneceu a ênfase no aspecto sexual, porém sem a liberação própria das moças de um meio sócio-cultural privilegiado. Em lugar disso, toda a enunciação da descoberta sexual é permeada pela metáfora da descoberta da alma, simbologia que indica a existência de mais de um nível de distanciamento entre o criador (pessoa física, Mário de Andrade) e suas criaturas (personagens do conto).¹⁴⁵

¹⁴³ ARRIGUCCI JR. Davi. O que se oculta no mais fundo. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Livros, domingo, 28.ago.1994.

¹⁴⁴ Idem, ibidem.

¹⁴⁵ BUENO, Raquel Illescas. *Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade: apreciação sem juízo final. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 mar. 1995. Caderno G, p. 2.

Além da metáfora da descoberta da alma, resultando o efeito de distanciamento entre criador e criatura, há outras expressões recorrentes neste conto que se referem à construção da identidade sexual, como é o caso do “malestar” que aparece em contos como “O besouro e a Rosa”, “Jaburu malandro” e “A menina do olho no fundo”. Em “Túmulo, túmulo, túmulo” e *Balança, Trombeta e Battleship*, a expressão “saber de tudo” aparece como signo de descoberta da identidade do sujeito, como podemos ver no seguinte fragmento da segunda obra citada.

Dizei, oh periquitos do ar e piabas d’água, onde nos fica a virgindade!... Nem Battleship, nem Trombeta nem Balança tinham abandonado aquela integridade física que deixa os seres tão sem destino e pueris. Quanto a saber, sabiam de tudo. Balança, Trombeta e Battleship já eram sabidíssimos nesses caminhos da vida, nenhuma hesitação teriam no cumprir o ato do amor. (p.39)

Como podemos constatar, não ocorre um ato sexual, mas sim o afloramento da sexualidade, ou o descobrimento da alma, como quer o subtítulo do conto. As personagens são desvirginadas no ritual que ocorre na água, no sentido que o ritual carrega: o de transformação. Assim, as personagens, que não tinham uma identidade ainda construída, passam a “saber”. Passam do não-saber para o saber, estando prontos para “cumprir o ato do amor”.

Eles não provinham mais nem do sal das águas nem do barro de Deus: provinham daquela vitória dos vivos que faz prevalecer, sobre o destino perverso das diferenças, o instinto da felicidade. E eles só viram então o presente, mui dourado e irregular, por detrás de uma dedicação exclusivista, aí está. Trombeta lá na panela mexendo, não escutava mesmo nada os ralhos da velha, deslumbrada. Balança no riacho limpa, enxergava sequer no espaço alguma libélula prateando, deslumbrada. Battleship, surpreso, ignorava se a limpeza fora total na menina. Se sentiam todos três jogados num turbilhão de ansiedades, desinfelizes todos os três. Com uma pressa indesejada, muito inculta, muito grosseira, agora que estavam tão delicados por dentro, delicadíssimos, só capazes de acarinhar. E assim um riacho de chuva levou a virgindade dos três (p.40).

Esse fragmento parece bem elucidativo no tocante à problemática da identidade e da transformação que se opera por meio de um ritual nas águas. De acordo com o

Dicionário de símbolos:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas

mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também.¹⁴⁶

A água, com sua carga simbólica de purificação e regenerescência ritualística, possibilita um momento sublime para as três personagens do conto, as quais passam a estar conjuntas com o “instinto de felicidade”. Diferente das personagens belazartianas, que, em geral, foram todas infelizes, as personagens de *Balança*, *Trombeta* e *Battleship* ficam “desinfelizes”, pois puderam construir uma identidade durante a ritualística, conseguiram estar “tão delicados por dentro”, e “deslumbrados” os três. O deslumbramento surge aqui como mais uma palavra-chave em contos de Mário de Andrade: trata-se da constatação de que houve mudanças, de que o ritual se operou e que as personagens construíram sua identidade.

Diferente das demais produções ficcionais de Mário de Andrade, em que ocorrem redes de tensões entre desejo de construção de identidades sexuais e normatizações da sociedade patriarcal, em *Balança*, *Trombeta* e *Battleship*, as problemáticas das identidades parecem se resolver. Tematiza-se o momento da descoberta da alma, como insinua o subtítulo do conto. Trata-se de um momento muito singular no conjunto da contística do escritor, pois as identidades intersubjetivas passam a se afirmar, superando os obstáculos sociais.

O processo de construção das identidades intersubjetivas apresenta-se relacionado, como já foi explanado, às figurações do olhar, abundantes na obra de Mário de Andrade. Neste conto, o olhar de Battleship sobre o Brasil e, por extensão, sobre dona Maria e as meninas, viabiliza esse processo identitário do que se convencionou chamar retrato do Brasil. Assim, os traços distintivos desse mosaico surgem na composição da paisagem primitiva, cenário onde ocorre a cena do banho pluvial. Temos aqui o olhar do branco, europeu, civilizado e higiênico que vê o mulato, brasileiro, primitivo, sujo. Embora haja uma intimidade assimétrica entre o inglês e as meninas, as assimetrias começam a se reduzir e dão lugar a uma intimidade, na medida em que tanto o elemento estrangeiro como o nacional parecem incorporar elementos um do outro, realizando, no plano das identidades nacionais, a interdependência do primitivo e do civilizado, do culto e do inculto, interdependência essa tão defendida por Mário de Andrade no seu projeto estético-ideológico.

¹⁴⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p.15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar elementos recorrentes na trajetória de um escritor como Mário de Andrade no que tange a sua ficção breve, especificamente os contos, possibilitou-nos uma pesquisa que articulou aspectos da estrutura interna de cada uma das narrativas com o contexto histórico-social, fundindo texto e contexto numa estrutura interdependente. Os alicerces desse empreendimento teórico e analítico foram construídos por meio de hipóteses interpretativas presentes na Introdução deste estudo. Os resultados obtidos referem-se às transformações operadas nas personagens nas suas relações de alteridade, isto é, na sua interação com o Outro, que participa das conjunturas sócio-culturais.

Foram selecionados sete contos: “Nízia Figueira, sua criada”, “O besouro e a Rosa”, “Túmulo, túmulo, túmulo”, inseridos n’*Os contos de Belazarte*, “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”, dos *Contos novos*, “Brasília”, da *Obra imatura e Balança, Trombeta e Battleship*, narrativa inacabada. Partimos de pressupostos teórico-metodológicos da Semiótica greimasiana, sobretudo no que se refere à enunciação discursiva e aos mecanismos de projeção da enunciação (contexto sócio-histórico) no enunciado narrativo (estrutura interna de cada conto).

Como cada personagem se depara com uma estrutura externa de base patriarcal, a sua configuração identitária ora se conforma com essa estrutura, permanecendo num grau de inércia e apatia, ora realiza embates com ele, ou ainda se utiliza de medidas paliativas, deslocando a realidade exterior e criando ilusões de felicidade. As contribuições da teoria do duplo de base filosófica, centrada no pensamento de Clément Rosset, bem como dos ensaios de João Luiz Lafeté, Anatol Rosenfeld e Ivone Daré Rabello, fornecem elementos norteadores das realidades duplicadas em que vivem as personagens de Mário de Andrade, quando estas deslocam o real e criam um duplo, entendido como uma realidade outra, como algo melhor do que o espaço em que está inserido o sujeito. É ainda de Anatol Rosenfeld a idéia de que a preocupação nacionalista do autor de *Macunaíma* é correlata com a busca da própria identidade individual.

Dessa forma, construímos nossa hipótese analítica: há, na produção literária de Mário de Andrade, uma correlação entre a construção da identidade nacional (construção e não busca, como propõe Rosenfeld, pois o século XX já problematiza a

construção identitária como algo em trânsito) e a construção das identidades intersubjetivas (relações de alteridade e espelhamentos entre o eu e o outro). Então, como se dariam esses processos de construção identitária?

Foram examinadas as categorias da enunciação (o lugar de onde se fala, quando se fala e para que se fala, considerando os aspectos actoriais, espaciais e temporais da Semiótica greimasiana), bem como as relações entre as personagens, centrando-se nas conjunturas sócio-históricas. Foi possível perceber que o processo identitário se constrói de, pelo menos, três maneiras:

1) o sujeito permanece num estado de inércia e apatia diante de uma sociedade patriarcal opressora e, para suportar as misérias, prefere criar ilusões de felicidade, como é o caso das personagens d’*Os contos de Belazarte*;

2) o sujeito se rebela contra essas estruturas de poder normativo e repressivo, como é o caso das personagens de *Contos novos*;

3) o sujeito, cansado dos impasses da civilização, refugia-se num espaço semelhante a um ambiente edênico, em “Brasília”, da *Obra imatura*, e em *Balança, Trombeta e Battleship*.

Nas relações de identidade sexual, outro importante aspecto observado no estudo de “Túmulo, túmulo, túmulo”, “Frederico Paciência” e *Balança, Trombeta e Battleship* refere-se aos implícitos do discurso no que tange à construção/apagamento das identidades homossexuais. A pesquisa nos manuscritos de “Frederico Paciência”, no IEB, trouxe novos caminhos interpretativos para o referido conto, uma vez que dois parágrafos inteiros foram suprimidos na versão definitiva. Isso se deve, como vimos, a operações realizadas no nível autoral, pois os fragmentos não-publicados poderiam revelar um ponto de vista do autor (e não mais do narrador) favorável à homossexualidade.

Ao examinarmos o conto *Balança, Trombeta e Battleship*, intrigou-nos o medo que Battleship tem do marujo. Como Mário de Andrade não chegou a publicar o texto completo em vida, não houve tempo para um silenciamento desse possível construto homossexual. Nesse conto, predominam as relações intersubjetivas de Battleship com as meninas, que trariam elementos de heterossexualidade, diferente da interação entre Juca e Frederico ou Battleship e o marujo, esta última praticamente apagada do processo composicional do conto, enquanto aquela constantemente reelaborada num processo que durou 19 anos e ainda deixou escondidos trechos no manuscrito original, dada a interdição da época no tratamento de questões relacionadas à homossexualidade. Essa

identidade sexual encontra-se no que José Carlos Barcellos denominou de “estrutura do armário”: ao mesmo tempo em que se oculta, revela-se na construção discursiva dos textos, por meio dos implícitos do discurso.

No que concerne às identidades de gênero, verificamos que o patriarcado, enquanto força normativa e repressiva, procura submeter as personagens dos contos à autoridade paterna, figurada pelo pai, pelo patrão ou pela estrutura familiar. No processo de construção de identidade, personagens como Nízia e Rufina (“Nízia Figueira, sua criada”), Rosa, dona Ana e dona Carlotinha (“O besouro e a Rosa”) permanecem nessa limitação espacial e cognitiva, pois não têm ou pouco têm consciência de suas realidades, confinadas a universos fechados e degradados. No caso dos homens, ou eles aceitam as normatizações da sociedade patriarcal, como Lemos (“Nízia Figueira, sua criada”), João (“O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro”), Belazarte e Ellis (“Túmulo, túmulo, túmulo”) e Juca (“Frederico Paciência”), ou agem de acordo com seus interesses individuais, como é o caso de Frederico e Battleship.

Visto dessa forma, podemos afirmar que enquanto as mulheres dos textos de Mário de Andrade parecem encontrar uma identidade mais ou menos definida, muitas vezes refletindo uma imagem de pureza ou de vícios, os homens parecem não ter identidades com contornos nítidos, sendo, então, identidades cambiantes. No caso da construção das personagens masculinas, a instabilidade do conceito de masculino muitas vezes transita entre a apatia de um Lemos, de “Nízia Figueira, sua criada” e as nuances de uma homossexualidade delineada em “Frederico Paciência”

Embora não fosse preocupação central deste trabalho a investigação das estruturas psicanalíticas, tivemos que recorrer a elas pela vertente teórica de Ivone Daré Rabello e João Luiz Lafeté. No âmbito da crítica psicanalítica, existe uma associação do princípio ativo ao masculino e do passivo ao feminino. Essa articulação desses dois princípios apresenta-se configurada na estrutura de desdobramentos e alteridades nos contos estudados. Em “Nízia Figueira, sua criada”, Rufina aprende a vida, ela é o princípio ativo que provê o lar de Nízia, esta última fechada na sua redoma, no espaço embrionário da sua chacinha, passiva diante da vida e do bairro da Lapa que se urbaniza. No segundo conto analisado, “O besouro e a Rosa”, tal como em “Jaburu malandro”, a mulher apresenta-se enclausurada, enquanto o homem (João e Pedro Mulatão) é quem se expande pelo espaço público.

No terceiro conto analisado, “Túmulo, túmulo, túmulo”, Belazarte encontra Ellis no espaço público de um bonde. Tenta enclausurá-lo no espaço privado, contratando-o

para ser seu criado. Ellis quer ser chofer, quer trafegar pelo espaço público, recusando o confinamento passivo a que seria submetido se permanecesse na residência de Belazarte. Tanto esse conto de Belazarte como “Frederico Paciência”, de *Contos novos*, apontam para a configuração de possível identidade homossexual. O par Belazarte e Ellis pode se correlacionar a Juca e Frederico. Neste último, a atividade transformadora encontra-se na “solaridade escandalosa” de Frederico, enquanto o narrador Juca, diferente do mesmo Juca de “O peru de Natal”, é marcado pela passividade de adiamento da entrega ao amor proibido, e pelo recalque dos desejos homoeróticos.

Como vimos pela interpretação de Ivone Daré Rabello, muitas das personagens de *Contos novos* (e poderíamos ressaltar principalmente as masculinas), são seres mutilados. São mutilados porque são castrados simbolicamente por um poder patriarcal normativo e repressor que, ao mesmo tempo em que incita a agir de acordo com convenções sociais, priva o sujeito de se elaborar enquanto indivíduo autônomo nos seus intercursos sociais. Essa castração encontra um elaborado arranjo figurativo no corte de cabelos do menino sem nome de “Tempo da camisolinha”. Essa personagem sofre outras perdas, como o nascimento da sua irmã, que o afasta de sua mãe, e a abdicação de sua “maiorzona estrelinha-do-mar”, seu amuleto de sorte.

Diante de tantas criaturas castradas, como as mulheres infelizes d’*Os contos de Belazarte* e os homens incompletos de *Contos novos* e de “Túmulo, túmulo, túmulo”, só nos resta verificar como o escritor Mário de Andrade consegue resolver essas carências, lacunas e incompletudes na sua obra, de certa forma, incompleta que é *Balança, Trombeta e Battleship*, uma espécie de ritual de auto-conhecimento. Nesse conto, a construção das identidades intersubjetivas no bojo do projeto estético-ideológico do autor de *Macunaíma* parece se resolver.

O longo passeio que fizemos por diversas narrativas de Mário de Andrade, no terceiro capítulo deste estudo, nos deu uma dimensão de como o autor de *Macunaíma* lida com essas questões das identidades cambiantes. Por um lado, na conferência sobre o movimento modernista, Mário demonstra crer ter contribuído pouco com seu projeto estético-ideológico. Talvez a questão seja ainda mais ampla; talvez ele em algum momento de depressão também não se conformasse com o projeto em si, mas o que mais o afetava – como está na conferência - era ver que o projeto não vingara, ou fora mal interpretado. Por outro lado, a descrição que fizemos dos textos do autor paulistano prova justamente o contrário: Mário de Andrade conseguiu empreender uma análise minuciosa dos seres e cenários do Brasil, tanto em seu arcabouço folclórico e

etnográfico, como também redimensionou esses seres e cenários numa dimensão profundamente humana e universal.

Os jogos de identidades que permeiam as personagens d' *Os contos de Belazarte*, de *Primeiro andar*, das crônicas d' *Os filhos da Candinha*, da narrativa inacabada de *Balança, Trombeta e Batleship*, dos *Contos novos*, de *Macunaíma* revelam o caráter cambiante e múltiplo no jogo das identidades. Assim, identidade de gênero e identidade sexual correlacionam-se à identidade nacional, pois tanto as identidades intersubjetivas como a construção do nacional passam por categorias de adequação ou não às normas sociais e patriarcais preestabelecidas. Essas identidades passam a ser encaradas, por esse viés teórico-analítico, como conceitos mutáveis, que não se fixam, dada a sua natureza de construção, mas que se deslocam na configuração múltipla do sujeito moderno. No projeto estético-ideológico de Mário de Andrade, essa imbricação se dá da seguinte maneira: constrói-se o retrato do Brasil (com elementos folclóricos e etnográficos de várias regiões), ao mesmo tempo em que se constroem brasileiros, nas suas múltiplas configurações identitárias.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: IMS / IEB, 1994.

_____. *Belazarte*. 1ª ed. São Paulo: Piratininga, 1934.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Contos novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

_____. *Contos novos*. In. *Manuscritos – Arquivo Mário de Andrade- IEB- USP*

_____. *Crônicas de Malazarte*. In. *Recortes – Arquivo Mário de Andrade – IEB – USP*. (Artigos publicados em *América Brasileira*).

_____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: TA Queiroz, 1983.

_____. *Macunaíma*. Ed. crítica coord. por Telê P. Ancona Lopez. Paris, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes e africaine du Xxe. Siècle; Brasília, CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 6)

_____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Obra imatura*. 3ª ed. São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Itatiaia: 1980.

_____. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

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

_____. *Os filhos da Candinha*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*, I. (Org. Marcos Antonio de Moraes) São Paulo: EDUSP / IEB, 2000.

2. Obras sobre Mário de Andrade

ARRIGUCCI JR. Davi. O que se oculta no mais fundo. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Livros, domingo, 28.ago.1994.

BOSI, Alfredo. “Intimidade e assimetria”. *Jornal do Brasil*, 29.06.1996.

BUENO, Raquel Illescas. *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário Andrade*. São Paulo: FFLCH-USP, 1992.

- _____. *Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade: apreciação sem juízo final. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 mar. 1995. Caderno G, p. 2.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *In: Revista do Arquivo Municipal*. V. 198. São Paulo, 1990. (Ed. Fac-similar do n. 106 de 1946).
- GINZBURG, Jaime. A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade. *In: Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003. p.39-45.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. *In: BERRIEL, Carlos Eduardo. Mário de Andrade / hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio, 4).
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um contista bem contado. *In: _____*. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. 6.ed. São Paulo: Global, 1988. (Os melhores contos). p.5-14.
- _____. Um idílio século XX. *In: ANDRADE, Mário de. Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: IMS / IEB, 1994.p.57-73.
- _____. “Viagens etnográficas” de Mário de Andrade. *In: ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.15-23.
- PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. “Contos da plenitude”. *In: ANDRADE, Mário de. Contos novos*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- _____. *Mário de Andrade contista*. Dissertação. São Paulo: FFLCH-USP, 1980.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974. (Col.Vera Cruz, 138).
- RABELLO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotinismo”. *In: _____*. *Texto. Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

3. Obras de caráter geral

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates,2).

BALDAN, Ude; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre memórias. In: *Itinerários: Revista de Literatura*. Araraquara: Editora UNESP, 2003. n. especial. pp.207-216.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: *Caderno Seminal*, v.8, 2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2001.

BARROS, Tania Sturzbecher de; GEBRA, Fernando de Moraes. Rastos do trágico no conto “A menina de lá”, de Guimarães Rosa. In: *Anais do XVI CELLIP - Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná*. Londrina: UEL, 2003.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES et. al.. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971. p.18-58

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.

BUENO, Raquel Illescas; GEBRA, Fernando de Moraes. Desencontros encontrados: estudo do conto “O gravador”, de Rubem Fonseca, à luz de teorias da ficção. In: *Revista X (Online)*. Disponível: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/revistax/article/view/7689>, set. 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. ver. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995, p.235-63.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3.ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CANO, Wilson. *Ensaio sobre a formação econômica regional do Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19.ed. (Coord. Carlos Sussekind). Trad. Vera da Costa e Silva et alli. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

- CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, N. M., CABEDA, S. T. L., PREHN, D. R. *Gênero e Cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.
- _____. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: *Itinerários: Revista de Literatura*. Araraquara: Editora UNESP, 2003. n. especial. pp. 77-89.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- _____. O mal-estar na civilização, 1930 [1929]. In: _____. *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 65-147. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GEBRA, Fernando de Moraes. *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*. Londrina: UEL, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Diana Luz Pessoa de Barros et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Pref. e Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien; RASTIER, François. O jogo das restrições semióticas. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.p.126-43.
- _____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977. p.179-195.
- IANNI, Otávio. A revolução de 1930 e o novo Estado. In: _____. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Liv. Brasileira, 1971.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- MACIEL, Jessé dos Santos. Momentos do homoerotismo. Atualidade: homocultura e a escrita pós-identitária. In: *Terra Roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Londrina: UEL, 2006, v.7.
- MANSFIELD, Katherine. A casa de bonecas. In: _____. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Casac Naifg, 2005.
- MARCUS, Mordecai. What is an initiation story? In: MAY, Charles. *The short story theories*. Athens: Ohio Un. Press, 1976. p. 189 – 201.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello. As faces do duplo na Literatura. In. INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.
- ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso: primeiras- e necessariamente apressadas- anotações. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria. O discurso crítico brasileiro. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. pp.119-127.
- TODOROV, Tzevetan. Análise estrutural da narrativa. In: _____. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 14). p.79-89.
- ZILBERBERG, Claude. *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam : J. Benjamins, 1981.