NOVOS TEMPOS

Ivone Daré Rabello

Contos piores – assim Mário de Andrade pretendia chamar o conjunto de doze narrativas que arquitetava ao longo dos anos 1930 e 1940, até sua morte, em 1945, interromper a finalização do projeto. Embora o próprio autor tenha alterado o título do volume para *Contos novos*, como ficou conhecida a reunião das nove narrativas aqui apresentadas, a ideia de que ele considerava haver algo de “pior” nesses contos dá o que pensar, sobretudo porque “O poço”, “Primeiro de Maio”, “O peru de Natal”, “Tempo da camisolinha”, “Vestida de preto” ou o corajoso “Frederico Paciência” são alguns dos mais significativos exemplos do gênero, e não apenas à época.

Podemos imaginar que o título *Contos piores* era apenas gracejo, em tom de *boutade*, que Mário de Andrade inventara para avaliar sua produção contística, composta até então de dois volumes. Antes de *Contos novos*, a publicação de *Primeiro andar* (1926) trouxera a público o esforço empreendido na atualização do gênero, ainda pouco praticado pelos modernistas; o próprio autor, porém, reconhecia naquele conjunto “façanhas de experiência literária”, com “muita literatice muita frase enfeitada”.¹ Já *Os contos de Belazarte* (1934) resultaram de um plano mais ambicioso, em que se punha à mostra o debate com outros modernistas, sobretudo no que se refere à representação do Brasil sob o viés da primitividade.² Se, em 1928, com *Macunaíma*, o destino do protagonista (seu despedaçamento, a decisão de abandonar o lugar de origem e tornar-se a Ursa Maior) figurava um impasse em que se desmanchava a ilusão de que o “primitivo” seria a solução cultural para os dilemas nacionais,³ nos anos subsequentes, Mário de Andrade reafirmava seu posicionamento nos embates ideológicos a respeito dos modos de representação da nação. Em diálogo aberto com a figura do Malazarte, do folclore, para quem tudo dá certo, e com a utilização desse símbolo na peça teatral *Malazarte*, de Graça Aranha, *Os contos de Belazarte* invertiam o sinal positivo atribuído a nosso primitivismo, como se

¹ ANDRADE, Mário de. Advertência inicial [à 1ª edição de *Primeiro andar* – jun./1925]. In: *Obra imatura*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 25.

² Nossos modernistas de primeira hora, referendados no arsenal dos movimentos de vanguarda europeus, afirmavam a captação e a figuração da primitividade muito viva na realidade brasileira. O “local”, assim, ganhava produtividade cultural e novas potencialidades de interpretação.

³ Cf. a leitura de Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Ver, também, os estudos de José Antonio Pasta Jr., especialmente *Changement et idée fixe*. (In: QUINT, Anne-Marie (Org.). *Au fil de la plume*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, *Cahier* n° 10, 2003, p. 159-171).

ele fosse capaz de conviver harmonicamente com a civilização, e focalizava a realidade social da periferia paulistana, com seu cortejo de infelicidades e pobreza, ausência de direitos e formas arcaicas de subordinação. Para Mário, o mito da alegria não resistia ao olhar radicado na realidade objetiva dos bairros periféricos da São Paulo de finais dos anos 1920; transformar o atraso em chave mítica de interpretação da nacionalidade implicava fechar os olhos aos problemas sociais que decorriam do desenvolvimento da grande cidade às custas do empobrecimento e da degradação das camadas populares, ainda presas às velhas formas da sociabilidade paternalista. Com isso nosso autor não poderia compactuar.

Em comparação com as polêmicas de finais dos anos 1920 e inícios dos anos 1930, havia mesmo algo de pior em jogo, sobretudo após 1932 e ao longo dos anos da ditadura getulista. O empenho tutorial, característico da ação cultural de Mário de Andrade, sofria uma guinada política. É a esse novo momento da compreensão das questões nacionais e do lugar do artista que Mário busca dar forma em sua produção. Então, parece-me, o “piores” do título, imaginado inicialmente para *Contos novos*, não se referia apenas a questões relativas ao gênero ou às técnicas de expressão, cujo domínio, diga-se, permitia a superação do pragmatismo voluntarista dos experimentos de linguagem que o autor levava à frente desde a década de 1920.⁴ Mais que isso, implicava nova leitura do momento histórico-cultural e dava novo vigor à crítica a posições que, mesmo tendo produzido belas aspirações e belas obras, revelavam seu teor ideológico quando se contrapunham ao estado de coisas pós-1930.

Tratava-se, nestes contos, como de resto nos estudos críticos e na produção lírica dos anos de 1932 a 1942/1943 quando, como se pode ver na apresentação de Aline Nogueira Marques, Mário se dedicou mais intensamente a estas narrativas, de um acerto de contas com as concepções da tarefa do intelectual no quadro brasileiro e com a representação das tensões do momento presente, tais como as apreendia o autor. Mesmo que em Mário a confiança na modernização brasileira nunca tenha sido cega, desaparecera o otimismo com que ele e outros modernistas haviam acreditado no salto modernizador anunciado no início dos anos 1920, especialmente como um projeto *cultural* que se anteciparia às mudanças econômicas e sociais necessárias para que o país entrasse em nova fase

⁴ Mário reconhecia que o pragmatismo voluntarista na estilização da “fala brasileira” havia implicado “deformação” de sua obra, necessária para abrir caminhos. Os experimentos linguísticos devem ser compreendidos, porém, como componentes de projeto mais amplo sobre a investigação da nação brasileira e sua pluralidade cultural, o que envolvia a pesquisa etnográfica, o registro da cultura oral, na música especialmente, e também o diálogo com a psicanálise, na tentativa de configurar o modo próprio de a Lei da Cultura instituir-se na família brasileira de classe média. O vasto campo de atuação de Mário de Andrade fixa sua façanha obstinada, militante e, de fato, única no quadro nacional.

do concerto das nações.⁵ Desaparecera, também, o entusiasmo com que se pensara a possibilidade de dar representação ao país, considerando que nossas *diferenças*, em relação ao padrão europeu (muitas vezes percebidas como *deficiências*), ganhavam acento positivo.⁶

Mário de Andrade empenhava-se na crítica às visões simpáticas a respeito do país que haviam apostado em nosso substrato pré-burguês, bem como na crítica às tarefas do intelectual que ele mesmo, ao longo de todo o período, julgara decisivas: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da consciência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.⁷ Conquistada distância histórica, no saldo do desenvolvimento histórico-social dos anos 1930 e seus desdobramentos, esses princípios fundamentais do modernismo eram avaliados como insuficientes. O autor parecia concluir que, para superar a consciência de inferioridade determinante na *cultura* nacional, a imaginação de nossos intelectuais se distanciara da *realidade* brasileira, e os prognósticos deles agora se mostravam falsos e fantasiosos.⁸ Os novos modos de reprodução do atraso não haviam trazido o “salto para o futuro”; a combinação de atraso e progresso constituía nossa forma de pertencimento ao sistema capitalista ocidental, com novos ajustes históricos, em que não se entreviam perspectivas para a conquista de direitos efetivos dos cidadãos; a consciência de classe do proletariado, mal formada, não autorizava a esperança de que se superasse a iniquidade social.⁹ Em poucas palavras, nosso autor reconsiderava o ponto de vista a partir do qual concebia questões e problemas da realidade brasileira; reconsiderava a hipótese político-cultural em que apostara nos anos de 1920 e também suas perspectivas de como a cultura poderia atuar criticamente. Soava forte o apelo à consciência social.

Penso que, para Mário de Andrade, naqueles anos, tratava-se de reconhecer e representar aspectos da vida contemporânea que repunham, em novas chaves, dilemas históricos do país, que não atingira o modelo da universalização

⁵ A esse respeito, veja-se O movimento modernista, conferência proferida em 1942 (In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255).

⁶ Vejam-se, de Antonio Candido, *Literatura e cultura de 1900 a 1945* (In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965) e, de Roberto Schwarz, a parte final do ensaio *Outra Capitu* (In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 132-144).

⁷ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: op. cit., ed. cit., p. 242.

⁸ Como já ficou dito, a polêmica com outras concepções se iniciara ao menos desde as *Crônicas de Malazarte* (publicadas entre 1923 e 1924 na revista carioca *América Brasileira*) e em *Os contos de Belazarte*, de 1934. (Sobre o assunto, veja-se, desta autora, *Introdução*. In: *A caminho do encontro*. São Paulo: Ateliê, 1999; e também, de Wilson José Flores Jr., *Modernização pelo avesso: A São Paulo da década de 20 em Os contos de Belazarte*. In: PENJON, J., e PASTA JR., José Antonio (Org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle [2004], p. 45-54).

⁹ O apelo final da conferência O movimento modernista é “Marchem com as multidões”, o que deixa claro que, para Mário de Andrade, o intelectual deveria comprometer-se com os oprimidos, sem tergiversações ou ilusões individualistas.

burguesa,¹⁰ associados agora a padrões de sociabilidade trazidos pelo ritmo da industrialização e as consequências disso na vida dos sujeitos comuns – homens lançados ao anonimato da grande cidade, ou, ainda, trabalhadores pobres sob o jugo do patriarcalismo caprichoso e cruel que persistia em cores novas. No entrecruzamento da representação das questões históricas contemporâneas com a configuração da intimidade psíquica, o diálogo com a psicanálise ganhava significados mais integrados à dinâmica social. Interessava aproximar-se dos que, vivendo como podiam, descobriam em suas pequenas ações desalentos e impossibilidades que não indicavam perspectivas de superação. Limitado o enredo ao recorte de um momento da vida da personagem, sob o ângulo psicológico em quase todos os contos, as pequenas derrotas individuais nem por isso deixam de ter lastro e significação no plano histórico, tal como o compreendia Mário de Andrade. Na investigação psíquica dos indivíduos isolados – em que também os referenciais freudianos são objeto de pesquisa técnico-formal, como interessava ao autor desde finais dos anos 1920¹¹ –, buscava-se apreender a situação dos sujeitos históricos, imersos na tradição familista e na moral burguesa, domesticados no autoritarismo e na repressão, e, especialmente depois de 1932 e de 1937, lançados à tutela patriarcalista do Estado truculento da Era Vargas, que cerceava os direitos de organização e de luta dos trabalhadores. Expor a peculiar combinação de atraso e progresso nesses novos tempos já não ostentava nenhum sinal positivo e nenhuma promessa de equilíbrio.

Em *Contos novos*, esse material histórico e social encontra forma de estruturação na particularidade do trabalho com o conto: episódios singulares que, porém, se articulam no conjunto. Para Anatol Rosenfeld, a unidade profunda do volume está no tema do “homem disfarçado, do homem desdobrado em ser e aparência”.¹² Aceita essa interpretação, ela não pode, porém, levar à indistinção; antes, exige a compreensão do movimento que une e distingue cada um dos contos, confere a eles um lugar na arquitetura compositiva e dá forma à relação entre a identidade do sujeito e o processo histórico. Caro à modernidade literária, o tema do “homem desdobrado” necessita especificação no que se refere à questão local e, decerto, às idiossincrasias de Mário de Andrade. Desde suas

¹⁰ Sobre a formação (incompleta) do país, ver R. Schwarz, *As ideias fora do lugar* (In: *Ao vencedor as batatas*); Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*; e Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil contemporâneo*.

¹¹ Em *Amar, verbo intransitivo* (1927), já havia sido experimentada a representação literária dos deslizamentos do inconsciente; também, em *Os contos de Belazarte*, a dinâmica psíquica e sua estilização têm papel relevante. O ensaio *Do cabotinismo* (1939) expõe a teoria das duas sinceridades, a dos “móveis profundos” e a dos “móveis aparentes”, em chave psíquica e social (In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 77-81).

¹² ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: *Texto/Contexto*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p. 185-200.

primeiras poéticas, o autor refletia a partir de oposições (por exemplo, lirismo e arte; subconsciente e consciente; móvel profundo e móvel aparente) e esbarrava no impasse que delas decorria: ao se buscar o “rosto”, livre da “máscara”, tornavam-se estanques *ser e parecer*, dificultando, assim, qualquer possibilidade de apreender cisões historicamente determinadas, uma vez que ficava sugerido haver uma “essência” que, incognoscível, escaparia às tramas da História.

Contos novos indica a superação do impasse, pois, se o tema unificador é o do “homem disfarçado”, cujo “rosto” não se deixa apreender pela “máscara”, a representação das condicionantes da realidade material – instituições da vida familiar e da vida pública –, da moral burguesa e do Estado permite ultrapassar a antinomia ser/parecer. No mergulho na subjetividade objetivamente constituída, o social se reapresenta. O sujeito que busca a si mesmo encontra nas reminiscências familiares a origem de sua constituição e de seu modo de ação na realidade histórico-social. Os homens quaisquer, invisíveis na multidão, são acompanhados pelo narrador e figuram as formas particulares das subjetividades formadas por nossa modernização, com sua combinação de atraso e progresso, desvalimento e tutela, ausência de direitos dos cidadãos e superimposição de regras e coerções.

No conjunto das narrativas, assim, o efeito da unidade nem se limita ao tema subjacente, nem se revela de imediato, pois na sequência em que os contos nos são dados a ler o que ressalta é a heterogeneidade dos assuntos e certa pendulação de pontos de vista narrativos. Há mesmo uma espécie de provocação autoral para que se remonte a leitura das narrativas em primeira pessoa (uma vez que os relatos entrecruzam cronologicamente os acontecimentos envolvendo Juca e o narrador sem nome) e a elas se contraponha a das narrativas em terceira pessoa. Essa provocação também está dada nos assuntos, que tratam da vida *doméstica*, nas narrativas em primeira pessoa, e das cenas *de rua*, nas narrativas em terceira pessoa. No quadro que as unifica em profundidade, porém, ressaltam os modos de ser historicamente determinados pelas instituições que formam e determinam os sujeitos: família, trabalho, moral burguesa, Estado pós-1932.

O entrecruzamento das narrativas em primeira pessoa indica que a biografia do narrador, tal como ele a pensa, constitui-se a partir de eventos precisos que delimitaram sua identidade. Fizeram-no perder a ingenuidade, aprender a rebeldia, salvaguardado pela “fama de louco” que o libertou da sem-gracice dos modos de ser “obedientes” e representou para ele conquista enorme na superação da moral familiar.

Em “Vestida de preto”, o relato abarca dos cinco aos vinte e cinco anos da vida do protagonista Juca e se concentra não apenas no amor e desejo pela prima

Maria, mas também na rejeição sofrida por ele. Juca percebe que o fato de ele não se dar bem nos estudos, como conviria aos padrões da família pequeno-burguesa, elimina-o do jogo amoroso. Percebe, além disso, que caso insistisse na afeição por Maria, enfrentaria a resistência da família dela, dadas as condições sociais de sua própria família:

Nós seríamos até pobretões, comparando com a família de Maria, gente que até viajava na Europa. Pois pouco antes, os pais dela tinham feito um papel bem indecente, se opondo ao casamento duma filha com um rapaz diz-que pobre mas ótimo. Houvera rompimento de amizades, malestar na parentagem toda, o caso virara escândalo mastigado e remastigado nos comentários de hora de jantar. Tudo por causa do dinheiro.¹³

“Parentagem” é o nome pejorativo atribuído por Juca ao modelo familista, constituído por grande número de membros, em que ficam escondidas no véu ideológico dos valores morais as diferenças econômicas e as relações opressivas entre supostos iguais. É, a partir do ângulo da parentela, que o protagonista aprende a diferença social e o preceito das aparências. Logo após beijar a prima, aos nove anos, com curiosidade e desejo ainda infantis, Juca é objeto do olhar repressor de Tia Velha, que torna “pecado” o que era aprendizagem do afeto e da sexualidade. A prima, por sua vez, não aceita o vexame e passa a rejeitá-lo, o que se acentua à medida que Juca não cabe no modelo do jovem bem-sucedido. A duras penas, ele vai se dando conta de que, com sua condição, não terá vez na história. Aos quinze anos, após outra cena de rejeição, Juca encosta os lábios na capa de um dos livros e, desse modo, substitui seu amor por Maria pelo amor aos livros. Sublimando seus desejos, constrói nova imagem, esboçando-se como futuro intelectual, orgulhoso de si, enquanto Maria parece perder o rumo de sua vida, namorando Deus e o mundo, desde, claro, que o mundo fosse o de seus iguais. Ao reencontrar a prima, anos depois, continua a desejá-la mas nada efetiva, apesar do que lhe parece um gesto convidativo da mulher. É apenas com o pensamento nos versos de Castro Alves (“Boa noite, Maria, eu vou-me embora”) que Juca dá forma interna a suas ambiguidades: o desejo de viver a paixão pela prima, “devorá-la numa hora estilhaçada de quarto de hotel”, e a impossibilidade de fazê-lo, pois construíra uma imagem do amor em que a mulher é intocável. Calado diante de Maria, Juca dá voz e organiza seus pensamentos apenas no exercício posterior da autorreflexão.

Em “O peru de Natal”, o relato se concentra nos episódios da “pequena família”. Juca, já moço, não quer mais prestar vassalagem à parentela, que sempre obriga à repressão, à contenção e à desigual divisão dos prazeres. Anseia

¹³ ANDRADE, Mário de. Vestida de preto. In: *Contos novos*. Estabelecimento do texto por Hugo Camargo Rocha e Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 20.

por romper os modelos familistas que, estabelecendo o discurso dos amorosos vínculos de sangue, rebaixam o outro e rejeitam-no (como anotara em *Vestida de preto*). Mas é o pai, “o puro-sangue dos desmancha-prazeres”, a quem ele quer destronar. Com a proximidade do Natal, o primeiro após a morte do pai, Juca planeja uma ceia “desregrada” que, em sua fantasia, romperia o comedimento anterior e instalaria a felicidade familiar, fundada não mais na lei da moderação e da falta de “aproveitamento da vida”. Comer um peru de Natal sem dividi-lo com a “parentada do diabo” estabeleceria nova lei naquele lar burguês, onde gozo e prazer eram tabus. Juca quer revigorar, em seu núcleo de origem, os laços de amor, rompendo as regras da vida sob a ordem paterna. A fama de louco o ajuda e, especialmente, ajuda todos da casa a aceitarem o excesso como a exceção que autoriza o prazer *de todos e de cada um*. A devoração quase ritualística do peru, animal simbólico que, no imaginário de Juca, romperá a lei do pai,¹⁴ encontrará, porém, um adversário à altura: a lembrança do morto surge exatamente quando se começa a saborear as fartas fatias do peru, regadas a duas farofas – momento da máxima alegria da família *fraterna*. Quando a nota de tristeza trazida pela presença tirânica do morto ameaça pôr a perder o regime da alegria, Juca, pela hipocrisia e pela mentira, consegue afastar a sombra, neutralizando-a. Acompanhamos a cena como se ela estivesse ocorrendo no aqui-agora, graças aos recursos técnicos da dramatização da mente, que dão forma à atualidade do passado e dão significado ao presente do narrador: narrar a situação vexaminosa de uma família, cujas leis são o desprazer e a parcimônia, torna-se arma de afirmação da rebeldia juvenil na qual Juca narrador se espelha.

O modelo de família, que não admite exceções senão estigmatizando-as, encontra em “Frederico Paciência” o ponto mais alto da figuração de dilemas morais, quando, então, o inconformismo de Juca não é, como antes, objeto de orgulho do narrador. Corajosamente para os padrões morais da época, ainda mais se considerarmos os ecos biográficos nessas narrativas em primeira pessoa, Mário de Andrade tematiza as ambivalências das relações entre dois amigos, no momento em que a sexualidade redesperta, agora em sua forma adulta, e é exercitada nos moldes daqueles tempos: leituras e bordéis. Para o narrador, lembrar os episódios da amizade entre ele e Frederico Paciência exige retomar as polaridades entre eu e outro, entre imagem narcísica do eu e inveja do outro e, especialmente, entre ser e aparência, aqui metaforizadas em “lodo” e “florada”.¹⁵

¹⁴ Embora neste estudo não caiba o desenvolvimento da questão, o diálogo paródico, em *O peru de Natal*, com o texto *Totem e tabu*, de Freud, merece ao menos ser indicado. Em *A caminho do encontro*, de minha autoria, dedico-me à análise mais cuidadosa dessas relações.

¹⁵ A polaridade lembra, quase ponto a ponto, a reflexão de Mário de Andrade em *Do cabotinismo* (In: *O empalhador de passarinho*. In: op. cit., ed. cit., p. 77-81), o que decerto amplia os ecos autobiográficos ficcionalizados na narrativa.

Não por acaso, é neste conto que avultam oxímoros e reticências; e que as dramatizações da mente sofrem constantes intervenções e cortes do narrador, como se os interditos permanecessem no presente da enunciação. Para a moral burguesa daqueles anos, a homossexualidade, mais que crime, era “lodo” a que seria preciso renunciar, mesmo que constituísse a verdade profunda do sujeito. A dinâmica moral se entretetece com a dinâmica social, em maior amplitude: o Juca “louco” sabe poder perder-se em seus próprios desejos condenáveis. Sua opção é pela “florada”, que esconde o proibido e nega-denega o desejo a que renunciou. Mas esse desejo, fantasmático, continua a assombrá-lo.

É no último conto do volume que mais se amplia a articulação entre as condições psicossociais e a biografia de um indivíduo cuja “educação sentimental” foi realizada na família burguesa, nas relações da parentela, nas clivagens morais e sociais. Em “Tempo da camisolinha”, já não há mais um *Juca*, pois não se menciona o nome do narrador; trata-se das memórias mais antigas de alguém que se constitui e ganha identidade num episódio decisivo, anterior ao “nome”. A história que funda a subjetividade desse narrador é a do menino obrigado a ter cortados os cabelos de que se orgulhava; daí advêm sua primeira revolta e a primeira tentativa de rebelião por via da fantasia, bem como a consciência da inutilidade disso. Os recursos da composição põem em cena a mente do menino, de modo que, mais do que contar, a narrativa presentifica os eventos do passado e a maneira pela qual a lógica infantil os apreendeu. Em sua onipotência, o menino acredita que a posse das estrelas-do-mar lhe permitirá vingar-se de tudo que o aflige. Esse “tudo”, para ele, significa o mundo doméstico transformado devido ao nascimento da irmã e à repressão aos primeiros sinais de prazer genital. Mas quando, num acaso fatídico, o menino encontra alguém a quem atribui infelicidade maior que a sua, ele é impelido por sua consciência moral em formação a doar seu mais precioso bem a esse outro, o operário, o “portuga magruço e bárbaro”. Ao fazê-lo, presente ser inútil sua renúncia à felicidade individual e também ser ilusória a potência para garantir a felicidade do outro. No plano da fantasia e da imaginação, o impasse se congela, e o “eu” se forma:

Eu corri pra chorar à larga, chorar na cama, abafando os soluços no travesseiro sozinho. 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.¹⁶

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Tempo da camisolinha. *Contos novos*. Ed. cit., p. 144.

As narrativas em primeira pessoa, assim, retroagem do sujeito cheio de si – que diz ser o enunciador da “verdade” em “Vestida de preto”, que inventa mentiras para sua família em “O peru de Natal” e que não tem senão ambivalências e fantasmagorias em “Frederico Paciência” – até as memórias vivas desse menino sem nome que, em meio à perda da autoimagem narcísica, registra em seu imaginário a clivagem social: o pai fora operário mas ascendera; o outro, imaginado como um duplo de sua própria família, “sem sorte” porém, é o proletário sem pão, sem saúde, com muitos filhos. Na origem da constituição do narrador, o menino que o adulto conserva vivo dentro de si volta-se para o outro. Mesmo que inutilmente.

Juca e o menino sem nome compõem a biografia ficcional de um intelectual particular;¹⁷ a narração, nos quatro contos, desenha seu perfil. Ao se expor nos condicionamentos e determinações que o constituíram, alardeia o que há de constrangedor na tradição familista e também nas tentativas de insubordinação. Muito gabola de início, certo de que revelará a “verdade”, confiante de que seu orgulho é ter aprendido a se rebelar sem se conformar, Juca vai, pouco a pouco, revelando indecisões e paroxismos diante das dificuldades de enfrentar a ordem moral burguesa, cujos totens são as figuras do pai comedido – subserviente às regras e orgulhoso de servi-las – e a controladora Tia Velha e, de fato, estabelecer nova lei, fraterna, a que atribuiu valor contestador (seria ela subversiva em seu imaginário?). Aquele que, nas primeiras linhas do volume, fizera figura avançada também no debate intelectual – sobrepondo-se à falsa polêmica sobre o gênero conto – acaba por revelar não apenas conquistas e certezas, mas também derrotas e falácias, impasses e impossibilidades. O intelectual vê sua origem não apenas nos episódios com a prima, o amigo ou o Natal da família, mas na articulação desses constrangimentos todos com um anterior, mais antigo: a do menino sem nome que, querendo a felicidadezinha individual, abdicou do talismã que a tornaria possível e compreendeu, no mesmo instante em que praticava a renúncia, ser ela inútil. Os “sofrimentos humanos” não se resolvem na onipotência jactanciosa do pensamento, nem na mera vontade de abdicar de si pelo outro. Para o intelectual desses novos tempos, é preciso delimitar o material artístico que dê forma a um estado de coisas em que a promessa de futuro, fundada na exaltação do modelo arcaico, não apenas não se realizou como engendrou rearranjos perversos. É preciso “marchar com as multidões” e nelas encontrar seus temas.

¹⁷ É preciso ressaltar que, apesar de muitas referências e paródias autobiográficas, como por exemplo aparecem em Vestida de preto (cf. “Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa duma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose”), importa aqui a representação da constituição da subjetividade de um intelectual (tal como fica sugerido especialmente em Vestida de preto).

Rearma-se o jogo arquitetônico da composição. Desse ponto de vista, as narrativas em terceira pessoa tocam na ferida aberta pela desorganização da vida social e política no Brasil daquele tempo, já na ditadura getulista (oito dos nove *Contos novos* foram considerados prontos entre 1938 e 1944). Não há multidões. Há conjuntos de pessoas, aglomeradas por motivação ocasional na qual a solidariedade é um rasgo no tempo da produção e que, de fato, indicia a vontade de competir e ganhar distinção (“O ladrão”). Há proletários e operários dispersados por força da política coercitiva (“Primeiro de Maio”). Há trabalhadores convocados pelo patriarca-patrão a servir sem contestação a seus caprichos (“O poço”). Há a mulher, sozinha, oprimida pela lei moral nela internalizada, que vivencia alucinações sexuais no corpo da linguagem e no devaneio (“Atrás da catedral de Ruão”). Há, por fim, a enigmática personagem que, objeto da curiosidade dos que estão no bar, sai à rua, quando se esconde para não ser vista e para espiar trabalhadores. Só então se mostra – e apenas para o *voyeur* que também nos tornamos – sua deformação física e psíquica (“Nelson”).

O domínio técnico nesse conjunto de contos é extraordinário e exigiria, aqui, detalhamento analítico a que este estudo não pode dedicar-se. Apenas para ilustrar, lembremos elementos de composição de algumas narrativas.

Em “Atrás da catedral de Ruão”, trata-se de dar forma à opressão moral e suas consequências, na figuração dos deslizamentos do desejo. Mademoiselle – cujo nome indicia que ela é o que *não viveu* –, ao esquecer um trecho da cantiga infantil, francesa, em que a princesa encontra seu príncipe atravessando o bosque, dera-se conta de que perdera a vez de ultrapassar os limites da fronteira da virgindade... Havia se enganado e, desde então, volta e meia, ela se *trompait de lisière*... A partir daí, e mais e mais acossada pelo “vendaval” de desejos sexuais, ela projeta o não-vivido em sua língua materna, atribuindo a muitas expressões comuns um sentido sexualizado. *Mal* é ouvido como *mâle*: o mal é o masculino, o macho... É em francês que o inconfessável aparece, decerto dificultando a compreensão do leitor que não conhece o idioma, mas também revelando a perícia da construção dos subentendidos e das ambivalências, na língua dos desejos inconfessáveis diante da moralidade burguesa.¹⁸ O que provoca o divertimento das alunas adolescentes, que espicaçam malícias em suas aulas e conversas em francês, atíça, também, o retorno do reprimido, em atos falhos constantes e em alucinações. No bonde, andando pelas ruas, passando atrás das igrejas na esperança de que algo lhe aconteça, Mademoiselle imagina homens

¹⁸ Há vários ensaios que tornam possível ao leitor a decifração das ambiguidades que indiciam o recalque da sexualidade e sua emergência na língua. Anatol Rosenfeld situa o problema, e no capítulo 4 de *A caminho do encontro* dedico-me extensivamente à análise do conto.

que nela se *frolam*, que nela se esfregam, que a perseguem, com seus cavanhaques *pointus*... No ápice de seus delírios, triunfa o retorno desesperançado à realidade. Atrás da catedral... de Santa Cecília, não há nada além de seus desejos recalçados.

Quem ganha corpo em “Primeiro de Maio” é a trama política. O proletário 35, andando pela cidade, descobre o que não está visível: a força do cerco ditatorial, escondido, e o modo pelo qual os planos oficiais afastam os trabalhadores do campo da luta e os iludem com celebrações. Escrito entre os anos de 1934 a 1942, o conto parece a sùmula das reflexões políticas de Mário de Andrade à época,¹⁹ quando o lema de “marchar com as multidões” tem ferrenhos adversários: a Lei de Segurança Nacional (1935), o fracasso da Aliança Nacional Libertadora, cuja derrota trouxe como consequência também o ataque a toda organização independente de trabalhadores. O homem comum, como o 35, terá de descobrir a desorganização política por seus próprios passos. De fato, o 35, carregador de malas, percebe o que não há nos tempos da “fortaleza enfeitada” e da “mascarada de socialismo”, no Palácio das Indústrias – local institucional que cerca os trabalhadores. Ali não haverá nem festa nem luta. O 35 reinterpreta a realidade antes mal compreendida por ele e perde as ilusões. Ao final, retorna à Estação da Luz, seu lugar de trabalho, e talvez ali possa encontrar uma forma possível de comemorar a luta proletária.

Mas será em “O poço”, narrativa central destes *Contos novos*, também na distribuição deles (é o quinto de nove contos), que o olhar do narrador figurará o que há de mais essencial nas relações que busca apreender. Os manuscritos revelam que se tratava de uma narrativa em primeira pessoa, em que Joaquim Prestes fazia as vezes da coerciva lei paterna. Ao retrabalhá-lo, Mário de Andrade modificou-o estruturalmente, eliminando o episódio relacionado a Juca²⁰ e concentrando-se no relato contundente, em terceira pessoa, do arbítrio e do capricho. A caneta do patrão cai no poço e tem de ser resgatada, a despeito das condições climáticas e de qualquer razoabilidade no que diz respeito à eficácia do trabalho. A caneta é símbolo do mandonismo autoritário, típico de nosso passado colonial ainda vivo. Joaquim Prestes, representação do patriarca, não admite contestação a suas ordens movidas a capricho; autoritário, não deixa de estabelecer com seus subordinados vínculos familistas: compra remédios para Albino, o trabalhador doente, a quem, não obstante, ele obriga a buscar a caneta

¹⁹ Veja-se a respeito o ensaio de Iná Camargo Costa, Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35, publicado na revista *Transformação*, v. 18. (São Paulo: Unesp, 1995, p. 29-42).

²⁰ Nos manuscritos, O poço é uma das narrativas em primeira pessoa. Em parte do manuscrito, o narrador Juca relata o episódio em que infringe a lei, estabelecida por Joaquim Prestes, de não tocar nos caquis que haviam sido cultivados pelo empreendedor novidadeiro. Infringe e mente, até confessar a verdade no tom mentiroso do arrependimento. Cf.: “[...] ele foi um dos maiores criadores de hipocrisia em mim.” (Arquivos Mário de Andrade, IEB-USP).

no poço que mina mais e mais água; relações “de favor”, como se vê, autorizam o arbítrio do patriarca e a sujeição dos que delas dependem. Joaquim Prestes é também o empreendedor moderno, aqui figurado em chave paródica, pois o que faz limita-se a modismos improdutivos (como a “educação” das abelhas ou a exibição do automóvel, inapto para estradas de terra), prerrogativa de quem “não tivera que construir a riqueza com a mão, dono de fazendas desde o nascer”. Patriarca-patrão, reverenciado cegamente pelos trabalhadores, Prestes sintetiza as formas atrasadas de nossa modernidade. Apenas o visitante – que determina o ângulo narrativo – dá-se conta do desmando de Joaquim Prestes, mas nada faz senão afastar-se. Só quando Albino corre o risco de morrer, seu irmão José enfrenta o patrão e, num ato de insubmissão, impede que continue o trabalho desumano que serve ao capricho. Mas logo se suspende o conflito de classes apenas esboçado, uma vez que se limita à “semiconsciência de culpa lavrada pelos séculos” e à defesa, contingente, dos vínculos fraternos em sentido estrito. Rápida e sordidamente, o mandonismo se recompõe, com denegação e mais humilhação contra os trabalhadores. Diz Prestes: “- Não vale a pena mesmo...” “- Mas que diacho, rapaz! vista saia!”. A caneta é encontrada dias depois, o que indica não apenas continuidade da obediência ao capricho como também reverência às ordens arbitrárias e aos símbolos do poder; o objeto “meio místico, servindo pra escrever sozinho” é enviado a Joaquim Prestes que, irritado pelo fato de a caneta, muito limpa, estar arranhada, joga-a fora. Ele tem outras três canetas-tinteiro, uma das quais de ouro.

Neste conto, implacável na análise da figura do patrão, bem como na identificação compassiva e sem serventia prática do narrador-visitante com os trabalhadores alienados, parece concentrar-se o sentido do movimento de *Contos novos*. A comédia do progresso, que alimentara os sonhos dos modernistas de primeira hora, não trouxera as superações nacionais desejadas. Em vez delas, repunham-se as condições em função das quais os desvalidos permaneciam na “inutilidade dos sofrimentos humanos”. Ao artista caberia, então, representar homens oprimidos, refletindo, com a técnica pessoal conquistada, sobre as ilusões perdidas e as continuidades perversas dos impasses da modernização brasileira. Novos contos em tempos piores.

ANDRADE, Mário. *Contos novos*. Estabelecimento de texto Hugo Camargo Rocha e Aline Nogueira Marques. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.