



## Contos Novos

Mário de Andrade

---

### A época dos contos novos: contexto histórico do primeiro tempo modernista

O primeiro tempo do Modernismo brasileiro — também chamado de primeira geração ou primeira fase modernista — estende-se, segundo a crítica tem concordado, de 1922 a 1930. Trata-se de uma época de diversas e variadas mudanças no panorama do país, que não apenas sofre suas próprias alterações de crescimento e aumento de complexidade, como também recebe — e reflete — as influências vindas de fora, especialmente da Europa.

Para melhor entender este período, deve-se levar em conta, primeiramente, a situação político-social em que o país se encontrava. De 1894 a 1930, aproximadamente, vigorou no Brasil a chamada "República Velha", que se baseava na hegemonia de poder dos senhores rurais de Minas Gerais e São Paulo e que também se tornou conhecida como a "política dos governadores" ou "política do café com leite", dado o peso da influência dos pecuaristas mineiros e dos cafeicultores paulistas nas decisões político-econômicas da nação.

Outros segmentos completavam a classe dominante de então, como os representantes da burguesia industrial, os profissionais liberais e o exército.

Circundavam essa classe, sobretudo nas cidades, os profissionais liberais, os comerciantes, os prestadores de serviço, os imigrantes e os antigos escravos. Por outro lado, o crescimento da industrialização provocaria o aumento do número de operários e, por conseguinte, o surgimento dos sindicatos, os movimentos de reivindicação e as primeiras greves.

A partir de 1917, o perfil da nação seria desenhado por meio de importantes acontecimentos político-sociais que, estendendo-se ao longo de toda a década de 20, definiriam o contexto do país à época:

- a greve geral em São Paulo, em 1917;
- o movimento tenentista, que teria desdobramentos ao longo de toda a década de 20 — como a revolução na capital paulista em 1924 e a Coluna Prestes, de 1925 a 1927;
- a chamada "crise do café", causada pelo "crack" da Bolsa de Nova Iorque em 1929, que levaria à diminuição das importações americanas do café brasileiro, provocando a queda de mais de 30% de seu preço, com abalos na cafeicultura e nas indústrias afins.

No ano de 1930, Getúlio Vargas lidera uma revolução no Rio Grande do Sul, contra o governo de Washington Luís. Com apoio da Paraíba e de Minas Gerais, Washington Luís é deposto em pouco tempo, assumindo o governo do país uma junta militar provisória. É dissolvido o Congresso Nacional e, à exceção de Minas Gerais, os Estados passam a ser governados por interventores federais nomeados.

Getúlio Vargas é aplaudido no Rio Grande do Sul e a nação apoia um governo revolucionário. O país entra em crise, enfrentando greves, tumultos. Os estoques de café, para garantia de preço, são queimados.

Essa era, em traços gerais, a situação em que o Brasil se encontrava, quando eclodiu o Modernismo.

---

### O Modernismo: algumas considerações

O Modernismo nacional foi, de vários modos, o resultado daquilo que se convencionou chamar Pré-Modernismo no Brasil; isto é, as manifestações artístico-literárias ocorrentes no período que compreende

as duas primeiras décadas do século XX. Nessas décadas ocorreram, na arte da literatura, sobretudo, as manifestações tidas como antecedentes do Modernismo brasileiro.

O termo Pré-Modernismo, criado por Alceu Amoroso Lima, serve para marcar esse período cultural do país, compreendido do início do século XX, mais precisamente 1902, até a Semana de Arte Moderna — que introduz o Modernismo, no ano de 1922.

A "belle époque", como é conhecida essa fase, encerra uma concomitância de tendências, às vezes antagônicas, tendo em vista que há resquícios das escolas precedentes, o Parnasianismo, o Simbolismo, o Realismo-Naturalismo, entre outras tendências.

Para uma melhor compreensão desta época, transcrevem-se a seguir algumas considerações do Prof. Wilson Martins, da Universidade de São Paulo, em sua obra *A literatura brasileira — o Modernismo*:

"Mais do que uma simples escola literária ou, mesmo, um período da vida intelectual, o Modernismo foi, no meu entender, toda uma época da vida brasileira, inscrito num largo processo social e histórico, fonte e resultado de transformações que extravasaram largamente dos seus limites estéticos. À sociedade nova, aqui e alhures, correspondia, necessariamente, literatura nova [...] Como é natural, os escritores e artistas tomaram consciência muito mais cedo que os demais do que significavam os progressos técnicos e científicos do começo do século; eles perceberam desde logo, conforme veremos, que a própria natureza, a própria qualidade, do espírito humano iam se modificar ao impacto da máquina; esta última não representava apenas um acréscimo à vida cotidiana, mas um fator catalítico de alcance imprevisível.

"Assim, é natural que, a exemplo do que ocorria na Europa, as inquietações iniciais resultantes desse estado de espírito tenham se manifestado no Brasil desde os primeiros anos do século [...]"

"[...] mais do que um ponto de partida, a Semana de Arte Moderna foi o coroamento de todo um processo intelectual. O Modernismo tomou, com ela, consciência de si mesmo, a vanguarda representando, nesse momento, como sempre acontece, o grupo que primeiro compreendeu, embora obscura e contraditoriamente, a verdadeira natureza dos anseios e manifestações esparsas que se vinham repetindo, cada vez com maior insistência, desde os primeiros anos do século. Quando se realiza a semana de Arte Moderna, [...] o Modernismo já está maduro, se não no grande público, pelo menos entre os intelectuais que compunham, naquele momento, a parte mais viva e criadora da inteligência brasileira. A Semana introduzia 'oficialmente' um novo estado de espírito e foi, com toda a certeza, a mais profunda de todas as nossas revoluções literárias."

---

## Uma revolução artística: o primeiro tempo modernista

O Modernismo brasileiro, movimento artístico nascido em 1922, teve em sua primeira geração o arroubo da novidade. A rigor, o movimento viera com disposição de aniquilar o ideário precedente, de romper abruptamente com o passado mais absoluto. Se o Romantismo propusera a disponibilidade de regras e modelos, como apregoou Vítor Hugo, na França, fê-lo com relação ao modelo clássico. Já o Modernismo, iniciado oficialmente com a Semana de Arte Moderna, propunha uma verdadeira revolução contra o passado.

A "Semana de 22" — como também é chamada pela crítica a Semana de Arte Moderna — teve vários antecedentes artísticos. Entre eles, cabe destacar:

- a novidade do verso livre, trazida por Oswald de Andrade da Europa, em 1912;
- a exposição expressionista de Anita Malfatti, também de volta da Europa, em 1914;
- durante todo o ano de 1917, a publicação de obras de estreia de alguns dos futuros participantes da Semana de Arte Moderna:
- *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade, sob o pseudônimo de Mário Sobral;
- *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira;
- *Juca Mulato*, de Menotti Del Picchia;
- *Nós*, de Guilherme de Almeida;

- no fim de 1917, a segunda exposição de Anita Malfatti, que provocaria violenta reação de Monteiro Lobato, o qual escreveu um artigo virulentamente crítico contra a artista, no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado "Paranoia ou Mistificação?"

A Semana de Arte Moderna ocorreu em São Paulo, no Teatro Municipal, nas noites de 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Durante toda a semana o saguão do teatro permaneceu aberto, apresentando uma exposição de artes plásticas com obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret e outros.

Além dos pintores e escultores, participaram da Semana representantes das várias artes. Na literatura, destacaram-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Paulo Prado; na música, Heitor Villa Lobos e Guiomar Novaes. O patrocínio veio da elite financeira e mundana da sociedade paulistana e sua divulgação, feita pelo *Correio Paulistano*, órgão do PRP, do qual Menotti del Picchia era o redator político.

Intentando romper com toda e qualquer estrutura passadista, a Semana de Arte Moderna provocou "escândalo" e espécie na ala mais conservadora da sociedade e — por que não dizer? — da chamada "intelectualidade" de então. Assumindo uma postura antipassadista, antitradicionalista e antiacademicista, marcada pela irreverência e iconoclastia, apresentava, entre suas propostas e características mais importantes:

- a dessacralização da obra de arte;
- o tom de ironia cáustica, de humor cáustico, corrosivo;
- o antiburguesismo, antiinstitucionalismo;
- um caráter anárquico: "Não sabemos o que queremos; sabemos o que não queremos";
- a liberdade de expressão como "bandeira", liberdade de criação e expressão;
- a aproximação entre a língua escrita e a falada, com a incorporação do coloquialismo;
- o experimentalismo formal;
- o predomínio absoluto do verso livre;
- a absorção do espírito das vanguardas europeias, como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo;
- a incorporação do cotidiano, com a abolição das diferenças entre "o que é literário" e "o que não é";

O caráter libertário e polêmico da Semana de Arte Moderna se estenderia ao longo dos anos 20, tendo apresentado alguns desdobramentos, como os movimentos Verde-Amarelo e Anta — de cunho nacionalista, conservador, xenófobo e ufanista — e os manifestos Pau-Brasil e Antropofagia, ambos de Oswald de Andrade, que propunham, com diferentes graus de radicalismo estético, a redescoberta crítica do Brasil, o reaproveitamento dos textos de informação do século XVI através da paródia e do bom-humor e o aproveitamento da influência estrangeira, desde que ela não interfira na cultura verdadeiramente brasileira.

Dado o seu caráter destruidor, revolucionário, de demolição, o primeiro tempo modernista, iniciado com a Semana e estendendo-se até 1930, seria conhecido também como "geração heroica" ou "fase heroica" do Modernismo brasileiro. É nesse momento modernista que a crítica tem inserido Mário de Andrade, que viveu e escreveu até o fim da segunda geração, em 1945.

---

## O autor dos *Contos novos*: "Papa do Modernismo"

Mário de Andrade nasceu em São Paulo (1893) e lá morreu em 1945. Estudou Música no Conservatório Musical de São Paulo, ao mesmo tempo em que cultivava imenso prazer pela leitura, o que logo lhe angariou fama de erudito, apesar de nunca ter sido aluno exemplar nos estudos regulares.

Em 1917, ano da morte de seu pai, concluiu o curso de piano no Conservatório e passou a sobreviver ministrando aulas particulares de piano, enquanto se tornava assíduo frequentador das rodas literárias, nas quais conheceu Oswald de Andrade e Anita Malfatti. Ainda em 1917, publicou seu primeiro livro, *Há uma*

*gota de sangue em cada poema*, sob o pseudônimo de Mário Sobral, com críticas à carnificina provocada pela Primeira Guerra Mundial e defesa da paz.

Homem de vasta cultura, pesquisador criterioso, é considerado o "Papa do Modernismo", o mentor racional da Semana de Arte Moderna; escreveu importantíssimos ensaios de crítica literária, tanto sobre autores do passado como a respeito de seus contemporâneos. Deu à sua atividade cultural o caráter de missão, pondo-se a serviço da construção da identidade nacional, da criação de uma língua e uma cultura brasileiras, assumindo compromisso com seu tempo e com o seu país.

Apaixonado por São Paulo, sua cidade — "comoção de minha vida" —, empreendeu várias viagens pelo Brasil e chegou mesmo a mudar-se para o Rio de Janeiro, mas não pôde permanecer longe das "neblinas frias": morreu em sua cidade, aos cinquenta e um anos de idade, vítima de uma angina.

Polígrafo, escreveu poesia, contos, romance, uma rapsódia — *Macunaíma* —, crônicas, ensaios críticos e uma vasta correspondência, com grande parte ainda inédita. Entre suas principais obras, estão:

- poesia: *Pauliceia Desvairada*; *Losango Cáqui*; *Clã do Jabuti*; *Remate de Males*; *Lira paulistana*
- rapsódia: *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter
- romance: *Amar*, verbo intransitivo
- contos: *Primeiro andar*; *Belazarte*; *Contos novos*
- crônica: *Os filhos da Candinha*
- ensaio: *A escrava que não é Isaura*; *O empalhador de passarinho*

A poesia de Mário de Andrade evoluiu em três fases: a primeira, do desvairismo inicial, é marcada pelo espírito de demolição, pelo tom irônico, piadístico, coloquial e pela influência dos "ismos", as vanguardas europeias; a segunda evidencia o nacionalismo estético e pitoresco, a busca da identidade nacional; já a terceira corresponde à sua maturidade e é representada por uma poesia mais intimista e participante, numa verdadeira biografia emocional e poética.

*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, é a rapsódia escrita por Mário de Andrade, e constitui uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias, em que o país é concebido literariamente como uma entidade homogênea, num conceito étnico nacional e geográfico.

Mário escreveu um único romance, *Amar, verbo intransitivo*; nele, o autor critica a hipocrisia burguesa e desmascara as relações familiares, com aplicação de processos psicanalíticos.

Seus contos, enfeixados em três volumes, contêm a captação da vida urbana em São Paulo, com a desmistificação das instituições e das relações humanas, em tom direto e coloquial, em linguagem acessível e oral, tão próxima do leitor que este se sente íntimo do narrador, a vasculhar, com ele, os meandros dos relacionamentos e da psique.

---

## O conto no Modernismo: alguns aspectos

De acordo com o Prof. Massaud Moisés, em sua obra *A criação literária — Prosa*, "o conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente." Em outras palavras, há que apresentar um só conflito, uma única ação, apenas uma célula dramática. Todas as outras condições decorrem desse caráter de unidade:

- unidade de tempo: o tempo apresenta-se restrito ao momento do conflito; caso se narrem fatos anteriores ou posteriores a ela, a importância destes é diminuída em privilégio do momento enfocado;
- unidade de espaço: o espaço é limitado e, caso haja variações no cenário, todas elas devem convergir para o local central, onde a ação se desenrola;
- pequeno número de personagens, notadamente aquelas que se ligam diretamente ao conflito;
- linguagem preferencialmente concisa, enxuta.

No Brasil, o conto literário passa a ser cultivado a partir da metade do século XIX.

São exemplos de produções dessa época os contos regionalistas de Bernardo Guimarães e a obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, ambos autores românticos. Caberia a Machado de Assis o papel de principal contista do século XIX, tendo ele consagrado o gênero como expressão ficcional.

Agregando outros nomes — como "notícias", "estórias" — e apresentando roupagens de modernidade, o conto seria, no século XX, cultivado por grandes nomes ao longo de todo o Modernismo brasileiro: entre os principais, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Menotti Del Picchia e Ribeiro Couto, na primeira geração; Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e Marques Rebelo, na segunda; Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na terceira; e Aníbal Machado, Lygia Fagundes Telles, Rubem Braga, Autran Dourado, Murilo Rubião, Osman Lins, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, João Ubaldo Ribeiro, entre muitos outros, na chamada literatura de tendências contemporâneas.

A partir do Modernismo, com o rompimento das barreiras e limites entre a poesia e a prosa e entre os gêneros literários, o conto pôde revestir-se de novas características e assimilou traços de modernidade, como a fragmentação e a simultaneidade na narrativa, a incorporação do coloquial, do humor, do cotidiano — além, é claro, do estilo mesmo “da fala brasileira viva”, metalinguístico, paródico, que marcou a obra de alguns autores, dos quais o principal é, sem dúvida, Mário de Andrade.

---

## Contos novos: o trabalho de um artesão

Elaborado no decorrer de muitos anos, *Contos Novos* é produto final de toda uma tarefa artesanal de Mário de Andrade, que corrigiu, recompôs, remontou ou mudou os originais que destinara à obra. Muitas dessas reelaborações tomaram ao autor entre quatro e dezoito anos:

“Eu também me gabo de levar de 1927 até 42 pra achar o conto e completá-lo em seus elementos.”

O projeto inicial da obra envolvia doze contos. No entanto, somente nove narrativas constituem o volume, as quais são marcadas pelo trabalho artesanal da palavra, feito pelo escritor. Não bastava, a ele, escrever textos: sua preocupação era *elaborar* textos. Mário de Andrade foi um dedicadíssimo pesquisador da linguagem, um grande laboratorista da língua. Assim, *Contos novos* foi uma obra *elaborada* de 1927 a 1942, e reúne verdadeiras obras-primas, consideradas pela crítica como pérolas do conto brasileiro.

A força expressiva dos textos que constituem esta obra evidencia-se não apenas pelo emprego da palavra, que recebe forte carga conotativa, mas também pela pontuação subjetiva, pelo emprego de vocábulos vazios que se preenchem de significado, como se pode observar no uso de “etc.”, no conto “O peru de Natal”:

“Morreu meu pai, sentimos muito, etc.”

“Comprou-se o peru, fez-se o peru, etc.”

As personagens, por sua vez, são fortemente coloridas e marcam os textos com o intenso apelo de valores humanos que são contestados ou vilmente aceitos, face à impossibilidade de reação diante do inevitável. O espaço e o tempo das narrativas harmonizam-se com o todo da trama, conferindo o máximo de verossimilhança e coerência entre a expressão literária e a realidade palpável do leitor.

Como se sabe, o ponto de vista da narrativa — ou do narrador — veicula as ideias do artista e, desse modo, a história, a seqüência de fatos, os episódios funcionam como simples pretexto, veículo para que o escritor conduza sua mensagem. Não é a *fábula* um fim, mas um meio. No caso de *Contos novos*, o autor parece buscar a indispensável *convivência* do leitor, para a realização plena do intento literário, criando, assim, um clima de intimidade entre o narrador, o narrado e o receptor. São quatro os contos narrados em primeira pessoa, de caráter memorialista, e cinco, em terceira.

Nos contos em que o foco narrativo é de primeira pessoa, o escritor leva a personagem principal a abrir, para o mundo, o que lhe marca a alma. Permite, assim, que se evidencie uma cicatriz indelével, causada pela relação erótico-amorosa com a primeira namorada — em “Vestida de Preto” —, pelo delicado relacionamento familiar e social com a mãe, com o pai, com os parentes, com os amigos — em “Tempo da camisolinha”, “O peru de Natal” e “Frederico Paciência” — e, também, pela relação com um mundo desconhecido e perigoso, que, implacável, vai minando a pureza da existência, até fazê-la amarga e sombria.

---

## Os contos novos

### “VESTIDA DE PRETO”

Este conto é narrado em primeira pessoa e tem caráter memorialista. Juca — o narrador-personagem de cunho autobiográfico — ama Maria com um amor terno, ingênuo, puro. Os dois são primos e têm cinco anos. Para Juca, a maior felicidade é ficar perto de Maria durante as brincadeiras na casa da Tia Velha, um casarão sem jardim, mas que tem vários quartos.

A família é grande e são muitas as crianças. A fim de evitar problemas, Tia Velha induz as crianças a brincar “de casinha” — ou de “família”, como Juca prefere chamar. Para ele, a brincadeira é perfeita, pois Maria é a mãe da família.

O narrador insiste em afirmar que, embora ele conheça a malícia, ela não está presente em suas brincadeiras, pois seu amor é puro. Mesmo assim, o processo de descoberta é prazeroso.

Um dia, Juca e Maria estão brincando de “família” num quarto da casa da Tia Velha. Há lá um travesseiro, que serve como testemunha muda das atitudes de Juca — e também de Maria. Brincando de que vai dormir, Maria pega o travesseiro, deita-se e chama Juca, pois “já é tarde”. Acontece, aí, o primeiro beijo, um beijo roubado que Juca dá na nuca de Maria.

“Fiquei estarrecido, olhando com uns fabulosos olhos de imploração para o travesseiro quentinho, mas quem disse travesseiro ter piedade de mim. Maria, essa estava simples demais para me olhar e surpreender os efeitos do convite: olhou em torno e afinal, vasculhando na cesta de roupa suja, tirou de lá uma toalha de banho muito quentinha que estendeu sobre o assoalho. Pôs o travesseiro no lugar da cabeceira, cerrou as venezianas da janela sobre a tarde, e depois deitou, arranjando o vestido para não amassar.

Mas eu é que nunca havia de pôr a cabeça naquele restico de travesseiro que ela deixou para mim, me dando as costas. Restico sim, apesar do travesseiro ser grande. Mas imaginem uma cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria. Citação obrigatória e orgulho de família. [...]

— Você não vem dormir também? — ela perguntou com fragor, interrompendo o meu silêncio trágico.

— Já vou — que eu disse — estou conferindo a conta do armazém.

Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade, sentei no chão tomando cuidado em nem sequer tocar no vestido, puxa! [...] Pus a cara no travesseiro, sem a menor intenção de. Mas os cabelos de Maria, assim era pior, tocavam de leve no meu nariz, eu podia espirrar, marido não espirra. [...]

Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos [...] Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço. [...] Beije Maria, rapazes! Eu nem sabia beijar, está claro, só beijava a mamãe, boca fazendo bulha, contacto sem nenhum calor sensual.´

Mas a Tia Velha chega, surpreende os dois e ele sente seu sonho desmanchar-se:

“Tia Velha, nunca eu 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.”

A partir de então, Maria passa a evitar Juca, até a idade adulta, agredindo-o na frente das pessoas, quando pode. Juca torna-se um aluno relaxado, repetindo algumas vezes na escola. Estudante mal resolvido, só gosta de Português e Desenho.

Mas, de repente, no entanto, começa a gostar de estudar e passa a dedicar-se a qualquer modalidade do saber, mesmo sem orientação. Sente o desejo de aprender, de saber tudo!

A vida de Maria também não parece ser realizada e feliz: depois de “namorar Deus e todo mundo”, casa-se com um rico, diplomata, e parte com ele para a Europa.

Juca sente que lá ela se degrada. Maria retorna ao Brasil, já separada do marido diplomata e um certo dia Juca vai visitá-la. Maria está vestida de preto, sorrindo, e ele sente, enfim, como se a imagem dela se dissipasse, e dirige-lhe apenas um cumprimento. O conto termina com o narrador em plena descoberta:

“Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em letras internacionais. Um aventureiro qualquer. Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidade.”

### “O LADRÃO”

Narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, este texto é fruto de uma crônica que Mário de Andrade publicou no *Diário Nacional*, jornal paulista de 1931, usando um pseudônimo. Narra o envolvimento de pessoas pobres de um bairro com uma situação inusitada: a possibilidade de haver, ali, um ladrão.

Já passa da meia-noite quando as pessoas de um bairro proletário põem-se, aos poucos, a perseguir um suposto ladrão, não identificado, nem visto por ninguém: todos atenderam a um simples grito:

“ — Pega!”

A tônica do texto é a solidariedade que aparentemente não exige retorno; é o socorro mútuo dos desamparados. Assim, todos acabam se unindo e ajudando-se: janelas vão-se abrindo, luzes acendendo-se, gente sai às pressas para caçar o tal ladrão. Há corajosos, valentes, faladores, covardes, moços, velhos, mulheres...

A partir da correria pelas ruas do bairro, vai-se desenvolvendo a peripécia: surgem tipos, revelam-se caracteres. Observa-se o falso moralismo e a real moralidade. O pretexto da perseguição abre as portas para marcar as relações sociais no bairro.

O grau de solidariedade desencadeado pelo infortúnio vai-se acentuando. A “autoridade”, representada no guarda bem fardado e com apito dissolve-se no caldo das relações sociais. O polícia ( ou os polícias) nada são além do que mais um na multidão sem rosto. A liderança é levemente insinuada em tom de disputa interiorizada nos indivíduos. Porém, a solidariedade persiste: todos perseguem o nada.

O narrador enfatiza a importância da mulher no bairro:

“Na janela do cortiço, depois de mandar pra cama o homem que aparecera atrás dela, uma preta satisfeita de gorda assuntava.”

“A italiana de uma das casa operárias defronte vira tudo, nem se resguardava: veio no camisolão, abriu com energia passagem pelos homens, agarrou a menina nos braços, escudando-a com os ombros contra tiros possíveis...”

“A mocetona gesticulava, com o metalzinho da ‘vanity-case’ ...”

Só a portuguesa, que tem comportamento imoral, não é valorizada. Ela não apresenta o brio e a decência das moradoras do bairro. Na verdade, todos os homens a desejam, alguns já foram além da cobiça, porém, não se devem comentar eventuais encontros.

Apenas o “entregadorzinho de pão” arriscava pôr-se a descoberto. Mas teria ele “só...quinze? dezesseis anos?” Ele era criança, era amoral.

A italiana, mãezona de todos, protetora dos fracos, vigia atenta a moralidade daquele espaço: oferece cafezinho aos dignos; mas não, ao guarda; afinal, ele era do “grupo da portuguesa”:

“Na porta da casa, a italiana triunfante distribuía o café. Um momento hesitou, olhando o guarda do outro lado da rua. Mas nisto fagulhou uma risadinha em todos lá no grupo, decerto alguma piada sem-vergonha, não! não dava café ao guarda! Pensou na última xícara, atravessou teatralmente a rua olhando o guarda, ele ainda imaginou que a xícara era para ele. E a italiana entrou na casa dela levando o café para o marido na cama, dormindo porque levantava às quatro, com o trabalho em Pirituba.

Foi um primeiro mal-estar no grupo da portuguesa: todos ficaram com vontade de beber um café bem quentinho. Se ela convidasse... Ela bem queria mas não achava razão. O guarda se irritou, qual! não tinha futuro! assim com tanta gente ali... Perdera o café. Ainda inventou ir até a casa, saber se a senhora não precisava de nada.”

Um tocador de violino obscuro, quase apagado só (tudo quanto executa em seu violino é uma única valsa) procura o reconhecimento que não lhe vem. Não há destaques no bairro: todos são iguais e solidários.

O aplauso que lhe toca a alma não lhe pertence de todo. O bairro aplaude porque alguém iniciou as palmas, mas não sabe para quem nem para quê. Só há solidariedade. O gesto de um é o gesto de todos.

Há união na ignorância de tudo e de todos. Mas há senso moral: uns o defendem à vista de todos (a portuguesa é a “vergonha do quarteirão”). Outros o defendem para não perder a honra.

A portuguesa imoral termina por debulhar-se em lágrimas. “Foi deitar sem ninguém.”

Acabada a aventura, acaba também a perseguição ao ladrão. Todos vão cuidar de suas próprias vidas, sem se preocupar com o que se passara. Como se fossem — ou estivessem — inconscientes de seus atos.

### “PRIMEIRO DE MAIO”

Com foco narrativo em terceira pessoa, este é o conto mais datado da obra. Nele, o narrador trabalha a cachoeira de pensamentos e atos de sua personagem, também sem nome, apenas identificada pela “chapinha” que usa no boné de carregador de malas na Estação da Luz. Era o 35. Em algarismos, mesmo. Assim, ele jamais passará de um número. Um número pensante!

É aqui que Mário de Andrade permite que transpareçam suas ideologias políticas de adepto da esquerda. Dia 1º. de maio. Dia do Trabalho. Dia do Trabalhador. Dia do 35.

Pela manhã, nem bem seis horas, o 35 já está de pé. Aprontava-se eufórico para festejar o seu dia. Dia do Trabalhador. Na véspera ele já anunciara para os amigos a intenção de festejar a data. Os mais velhos (e mais calejados) zombaram dele, na cara de seus vinte anos: “trabalho deles não tinha feriado”.

Agora, já pela manhã, o 35 aprontava-se, barbeava-se diante do espelho. Achava-se bem apessoado, orgulhoso de seus músculos de carregador. Hoje era 1º. de Maio. Dia do Trabalho. Dia do Trabalhador.

O 35 já havia lido em jornais que trabalhador era menosprezado, sofrido. Lera também que, neste dia, o mundo esperava grandes “motins”, provocados pelos trabalhadores. A polícia estava atenta. Havia policiais pelas ruas, nas portas das lojas fechadas, dos bares fechados, dos bancos fechados... A polícia era horrorosa, merecia apanhar “nas fuças”.

O 35 saiu de casa para as festividades da data. Seu traje era especial: “roupa preta de luxo, gravata verde com listrinhas brancas e aqueles admiráveis sapatos de pelica amarela: a bandeira nacional (menos a roupa preta!).

Tão habituado (condicionado) estava, que se viu no trajeto da Estação da Luz.

Percebeu isto. Continuou: talvez visse alguns colegas — aqueles que não iriam festejar. Ele, sim, iria.

Ao longo desse dia, os pensamentos esquerdistas, as ideias comunistas perpassam a cabeça do 35. O discurso utilizado pelo narrador é o *indireto livre*, através de que Mário de Andrade trabalha o *fluxo de consciência* de sua personagem.

O conto se desenvolve enfocando os pensamentos da personagem, diante da sensação da necessidade de lutar, de transformar, de valorizar o trabalhador, mas também, diante da sensação de impotência, de inferioridade.

No 1º. de maio, o 35 perambulou em sua elegância nacional por todo o centro da cidade. Viu as atrocidades que se cometem contra o trabalhador. Enxergou sua impotência:

“Andou mais depressa, entrou no jardim em frente, o primeiro banco era a salvação, sentou-se. Mas dali algum companheiro podia divisar ele e caçoar mais, teve raiva. Foi lá no fundo do jardim campear banco escondido. Já passavam negras disponíveis por ali. E o 35 teve uma ideia muito não pensada, recusada, de que ele também estava uma espécie de negra disponível, assim.

Mas não estava não, estava celebrando, não podia nunca acreditar que estivesse disponível e não acreditou. Abriu o jornal. Havia logo um artigo muito bonito, bem pequeno, falando na nobreza do trabalho, nos operários que eram também os “operários da nação”, é isso mesmo. O 35 se orgulhou todo comovido. Se pedissem para ele matar, ele matava, roubava, trabalhava grátis, tomado dum sublime desejo de fraternidade, todos os seres juntos, todos bons... Depois vinham as notícias. Se esperavam “grandes motins” em Paris, deu uma raiva tal no 35. E ele ficou todo fremente, quase sem respirar, desejando “motins” (devia

ser turumbamba) na sua desmesurada força física, ah, as fugas de algum... polícia? polícia. Pelo menos os safados dos policiais.”

Comprou uma maçã. Era bem vermelha. Pagou caro!

Voltou para a Estação da Luz. Os companheiros o rodearam para saber de suas comemorações. Deu um palavrão e um “muxoxo de desdém pra tudo”.

Termina por ajudar o 22, um velho carregador que se atrapalhava com quatro malas pesadas, trazidas por mais “cabeças chatas”.

### “ATRÁS DA CATEDRAL DE RUÃO”

Este conto é narrado em terceira pessoa e enfoca as peripécias de quatro mulheres: Dona Lúcia, suas duas filhas — quinze e dezesseis anos — e uma professora de francês. Dona Lúcia, abandonada pelo marido, carrega uma tristeza disfarçada; entrega-se a obras de caridade e mantém a Mademoiselle como uma espécie de dama-de-companhia das filhas, moças viajadas, conhecedoras do inglês, do alemão e do francês, língua de que se servem para manter o hermetismo de sua comunicação suspeita com Mademoiselle.

A professora de francês revela um comportamento histórico, repleto de sensualidade semi-reprimida, manifestada através de “tiques frenéticos” e “gritinhos” denunciadores. Tem quarenta anos de idade, é solteira e desesperada.

Entretanto, finge/não finge encobrir suas ansiedades e isto é, a um tempo, diversão e uma espécie de aprendizado da sexualidade para as duas garotas.

Estabelecem-se, assim, os diálogos em francês, reveladores de toda a carga erótica do conto. Não porque o idioma seja usado para explicitar tal carga: ao contrário, a língua francesa empregada nos diálogos fecha o processo de comunicação entre as três, constituindo o código secreto com que se deliciam.

Mais ainda, as duas meninas transformam o idioma em seu código particular, relativamente à sua própria cúmplice.

Desta forma, o narrador estabelece situações reveladoras das mazelas individuais das personagens: uma mãe destituída da presença masculina (sexualidade interrompida), uma professora quarentona e virgem no desespero de sua sexualidade “irresolvida” e duas adolescentes descobrindo as “coisas enrubescedoras” do sexo.

### “O POÇO”

O protagonista deste texto narrado em terceira pessoa é Joaquim Prestes, um homem rico, fazendeiro mandatário da região. Nasceu fazendeiro. Por herança, nada de seu próprio trabalho. Assim, não aprendeu a tratar as pessoas como seus semelhantes: sentia-se superior, a sua vontade é que devia prevalecer, fora educado desse modo.

Mas não era mau de coração. Tinha até alguma generosidade; não sabia usá-la, entretanto.

Sua propriedade era luxuosa, possuía três carros (um deles feito de encomenda) e isso era incrível sinal de poder econômico à época (o conto data de 1942). Os empregados dedicavam-lhe não só respeito, mas admiração. Sua palavra era indiscutível.

Joaquim Prestes adquirira terras na barranca do Rio Moji, onde construía instalações da melhor qualidade. Ali seria o local para suas pescarias! Mas, e a água potável?

Precisava cavar um poço. E não admitia discussões. Resolvera furar um poço! Sua rudeza era sabida. Não era homem de conversa, mas de ordens.

A obra ficaria por conta de seus homens, que sabiam de tudo um pouco: eles construíam a casa, montavam a fazenda, faziam as instalações e... furavam o poço.

Num dos dias em que visitava o local, Prestes quis saber como ia a escavação do poço, depois que vira os seus empregados aquecendo-se à beira do fogo, num dia muito frio e chuvoso. Ele não pagava ninguém para se aquecer. Pagava para trabalhar. Fê-los retornar à luta impossível naquele dia friorento e

chuvoso. Como lhe disseram que a água já brotara no fundo, ele quis comprovar. Debruçado sobre o madeirame da obra, procurando ver o fundo do poço, cai-lhe no precipício a caneta tinteiro.

Os empregados, que já se haviam retirado da obra, são chamados. A caneta-tinteiro não pode sumir na lama do poço. É a caneta do patrão.

Em busca da caneta afundada, muito trabalho ocorre e o clima, a partir disso, torna-se tenso, carregado e de muita discussão, o que leva um dos homens a afrontar Joaquim

Prestes com seu pedido de demissão. O patrão era quem demitia: a decisão de afastar-se não podia partir de um simples empregado!

José, outro dos empregados, irmão de Albino, o doentio e servil ajudante, irrita-se profundamente com as exigências do patrão e decide encerrar as buscas à caneta.

Chega o clímax da narrativa.

Enfim, acha-se, no dia seguinte, a caneta-tinteiro. É limpa, embrulhada e levada ao patrão, que a descobre inutilizada: arranhada e rachada. Joga-a porque ficara imprestável.

Abre uma gaveta. Nela há lapiseiras e canetas guardadas. Uma é de ouro.

### **“O PERU DE NATAL”**

Juca nunca apreciara a figura de seu pai, homem de “natureza cinzenta”, “ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre” “...Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro-sangue dos desmancha-prazeres”.

Passavam-se cinco meses da morte do pai e era Natal.

Nas ocasiões natalinas anteriores, nada de “gostoso” acontecia. Tudo tinha sabor de chateação. Não se gastava dinheiro com peru. Agora, Juca queria um Natal com peru.

“Morreu meu pai, sentimos muito etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado para sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada almoço, em cada gesto mínimo da família. Uma vez que eu sugerira à mamãe a ideia dela ir ver uma fita no cinema, o que resultou foram lágrimas. Onde se viu ir ao cinema de luto pesado? A dor já estava sendo cultivada pelas aparências, e eu, que sempre gostara apenas regularmente de meu pai, mais por instinto de filho que por espontaneidade de amor, me via a ponto de aborrecer o bom do morto.”

Era louco, sim. A família toda, mãe, irmãos, parentes chatos, todos o tinham por doido. Ele próprio se aproveitava de tal situação para dar explicação a seu comportamento “diferente”.

Absurda a ideia de Juca: um Natal com peru, quando a família estava enlutada. Não era ocasião para isto. Que loucura!

Enfim, a ideia de Juca venceu. Havia peru com farofas no Natal. À mesa, a mãe, ele e os irmãos. Juca sente extrema afeição pela mãe, pela tia (que morava com eles) e pela irmã. As três mulheres-mães dele.

Peru posto na mesa. A evocação da figura do pai. Uma raiva do defunto toma conta de seus sentimentos. O peru morto é destrinchado. O pai é destrinchado. É uma luta com o peru. É uma luta com a memória do pai.

Aos poucos, diante da felicidade de ver a família reunida, comungando a ceia de Natal, a figura indesejada do pai vai-se anulando. A guerra vai sendo vencida. O pai agora distante: uma estrelinha lá no céu.

Acabada a refeição, todos vão descansar. Juca vai sair para ver Rose. Beija as três. Para a mãe, ele pisca.

### **“FREDERICO PACIÊNCIA”**

Narrado em primeira pessoa por um narrador-personagem, este conto sugere uma relação não convencional entre Juca e seu amigo Frederico Paciência. Essa relação inicia-se com a admiração que Juca

sente pelas características de Frederico, contrárias às dele, que possui o oposto: Frederico é aplicado, Juca é aluno medíocre.

Frederico tem vigor físico, Juca não o demonstra. Frederico é autenticamente corajoso, Juca é acovardado...

O narrador confessa querer imitar o colega e isso os leva a aproximarem-se, por iniciativa de Juca, o narrador. Tal aproximação começa a produzir um efeito de “transferência” de personalidade.

Uma vez, revidando a maledicência de um colega, causada pela relação entre os dois amigos, Frederico parte para a agressão física. Em seguida, Juca o imita, esmurrando o agressor.

O grau de relação homossexual que perpassa o conto vai-se desestimulando com a mudança de Frederico para o Rio de Janeiro, quando a correspondência epistolar vai-se, aos poucos, tornando menos intensa...

### “NELSON”

Num bar, alguns rapazes aproveitam o momento de lazer para observar um estranho frequentador (Nelson). Trata-se de um tipo esquisito e solitário que em uma das mesas bebe copos duplos de chope.

Todo o enredo gira em torno da vida presumível de Nelson; entretanto, nada se comprova: são histórias ouvidas de terceiros. A *garçonete* do bar, Diva, é também nebulosa e se desdobra numa espécie de proteção à figura de Nelson. Por quê?...

Diva, além de *garçonete*, presta outras “atenções” aos fregueses do bar e não aprova a curiosidade dos rapazes relativamente ao pretense passado da personagem principal.

Nelson é portador de grave seqüela de algum acidente em uma das mãos. Tão grave, que causa mal-estar a quem o olha. Por isto, Nelson sempre oculta a mão defeituosa:

“Deu uma olhadela disfarçada, bem de tímido, assustando o ambiente mal iluminado do bar. Ainda hesitou, numa leve ondulação de recuo, mas acabou indo sentar no outro lado da sala vazia. Percebeu que os rapazes o examinavam, ficou inquieto, entre gestos inúteis. Pretendeu se acalmar e depôs as duas mãos, uma agarrando a outra, sobre a toalha. Mas como se arrependeu de mostrá-las, retirou-as rápido pra debaixo da mesa. Se lembrou de repente que não tirara o chapéu, estremeceu, quis sorrir, disfarçando a encabulação. Mas corou muito, tirou num gesto brusco o chapéu, escondeu-o no banco em que sentara, ao mesmo tempo que lançava novo olhar furtivo, muito angustiado, meio implorante, aos rapazes. E estes fingiram que não o examinavam mais, envergonhados da curiosidade.”

O local da residência de Nelson também não é bem definido no conto, que prima por manter o enredo em certo clima de incertezas.

### “TEMPO DA CAMISOLINHA”

Com foco narrativo em primeira pessoa, este conto retoma a temática da temida autoridade paterna de Juca, que, aos três anos de idade, vestido de camisolinha — roupa bem infantil — tem seus longos e cacheados cabelos cortados por ordem do pai. É grande o trauma que a criança sofre. Chora, esperneia, fica emburrado. Mais se agrava a situação quando lhe dizem que assim, de cabelos cortados, ficava “um homem”.

Ocorre que ele não queria ficar adulto tão cedo: era bom ser criança. Por que o obrigavam a ser gente grande?

A situação que o constrange é compensada por um presente que ganhara de pescadores, em Santos, quando passava férias com a família: três estrelas-do-mar.

Nova frustração lhe ocorre posteriormente, quando, em certa ocasião, vê-se obrigado a dar a maior das estrelas — estrelas da “boa sorte” — a um velho trabalhador desafortunado.

Essas frustrações expõem o narrador à aprendizagem dolorosa da inexorabilidade da angústia pessoal e da sensibilidade para com os dramas alheios.

## Os contos novos: comentários gerais

Nesta obra, os contos cujo foco narrativo é de primeira pessoa (narrador-personagem ou narrador-participante, trazem o mesmo narrador: Juca, protagonista de todas as situações.

As narrativas apresentam sempre o *stress* emocional, a dificuldade de adaptação a um mundo preconcebido, contra o qual ele luta. Então, a análise das relações com a família e com os amigos se faz presente em todos esses textos, determinada por um detido exame da formação do narrador como pessoa, o que torna imprescindível a retomada de seus relacionamentos familiares e sociais.

No entanto, os contos não estão dispostos, no volume, de forma sequencial, como talvez se pudesse supor. Assim, o texto que tematiza principalmente a infância, a ingenuidade infantil é, justamente, o último: “Tempo da Camisolinha”; a infância, a adolescência e a juventude são tratadas pelo primeiro conto do livro, “Vestida de Preto”, enquanto “Frederico Paciência” aborda principalmente a adolescência, a descoberta da sexualidade e do erotismo; finalmente, a juventude que resiste à imagem paterna autoritária e castradora, em “O peru de Natal”.

Juca, na infância, já se percebe contestador da ordem imposta ao mundo em que vive, apesar da ingenuidade e pureza características da fase. Em “Tempo da Camisolinha”, aos três anos de idade já se revolta contra a decisão paterna de lhe cortar os admirados cabelos longos e cacheados. O uso da camisolinha, imposição materna, mostra um Juca crucificado entre dois mundos: o da puerilidade (camisolinha) e o da vontade paterna de vê-lo “um homem” (corte dos cabelos).

Instaura-se a luta pela defesa da personalidade própria, independente. No episódio das estrelas-do-mar, Juca aprende que as vontades pessoais curvam-se ao sentimento de solidariedade.

Na adolescência — “Vestida de Preto” e “Frederico Paciência” —, Juca encontra-se cara-a-cara com a descoberta do sexo, do amor, da paixão, num espaço em que esses sentimentos são reprimidos. Em “Vestida de Preto”, há a paixão proibida por uma prima distante, num ambiente em que o afeto não tem o devido lugar. O sentimento do errado e feio é levado às últimas consequências, mormente pela postura da Tia

Velha, figura por quem Juca nutre verdadeiro ódio. A descoberta das “coisas do sexo e da paixão” por Juca tornam-se um verdadeiro suplício.

Em “Frederico Paciência”, ecoa a voz do sexo, novamente. Do sexo encoberto pela admiração e respeito. A sexualidade de Juca vive um misto indecifrável entre o conceito de amizade e de sedução. Frederico, o amigo de Juca, apresenta todas as características de um jovem perfeito, seja física, moral ou intelectualmente. É excelente aluno. Tem elevado senso de moral (critica duramente Juca por causa da leitura de um livro erótico). É fisicamente saudável. Certa ocasião, ofendido por um colega, dá-lhe violenta surra. Juca é, em tudo, o oposto. Imita-o, porém, levado pela doentia admiração. Chega, inclusive, a espancar o mesmo colega que ofendera Frederico e a ele, por extensão. A reação de Juca foi mais por imitação do que por senso de brio. Com o passar do tempo, Juca assume sua diferença e a amizade se esvai no tempo e no espaço. A vivência dessas emoções, então, torna-se martírio para a personagem que sofre uma ambiguidade do certo e do errado, do Bem e do Mal.

Na juventude, a relação amargurada, desde a infância, com o pai, é descarnada em “O peru de Natal”. O peru da ceia de Natal reflete um gesto acintoso de Juca, uma afronta não muito clara à memória de um pai que era “duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre...o puro-sangue dos desmancha-prazeres.”

Há uma metamorfose vingativa: “Morreu meu pai, sentimos muito, etc.” “Comprou-se o peru, fez-se o peru, etc.” Juca, na ceia de Natal, destrinça o peru-memória do pai: outra vez o drama da relação com um mundo que não cabe nos conceitos dele.

Juca é a representação da inaceitação, do não-conformismo, do louco que persegue a infração dos hábitos e costumes, das relações interpessoais. Essa postura, entretanto, é-lhe profundamente perturbadora e cruel.

As narrativas têm cunho autobiográfico: muito da personalidade do autor é refletido nas ações de Juca, principalmente naquilo que se refere à veneração pela mãe e à ojeriza pela figura fria e distante do pai.

Os contos narrados em terceira pessoa são: “O ladrão”, “Primeiro de Maio”, “Atrás da Catedral de Ruão”, “O poço” e “Nelson”.

Nesses contos, todas as personagens são de um colorido incandescente. Um caráter revestido da sordidez humana impregna a todas, cada qual revelando uma faceta das mazelas do Homem.

A psicanálise freudiana é aplicada de forma generosa. Por ela, Mário de Andrade vasculha os caminhos do comportamento, recolhendo, em cada página, aquilo que encontra de maior vileza, de maior distorção. A voz do narrador-onisciente impõe a exposição da alma das personagens.

O conto “O ladrão” trata de uma personagem semicoletiva, importa mais o geral que o particular. Assim, as características individuais são diluídas e só se identificam quando valorizam o “todo”. Por isso, praticamente recebem nomes. A atividade delas, no meio em que vivem, é o que as “identifica”: *o polícia, o padeirinho, o violinista...* ou então a identificação xenófoba: *a portuguesa, a italiana*. A condição etária também serve para mostrar o grau de depreciação das personagens: “*padeirinho*”, por ter quinze ou dezesseis anos; a “*mocetona*”, moça nova e grandalhona, espalhafatosa. O recurso usado pelo autor, neste aspecto, torna as personagens sem rosto: são apenas uma massa informe que gravita ao redor de sua mísera existência.

Em “Primeiro de Maio”, a personagem, também sem nome, é o 35. Um número! Nota-se aqui que o interesse do autor está centrado na ação coletiva, não no indivíduo. Assim, todo agir isolado converge para um efeito grupal. O 35 é carregador de malas na Estação da Luz, em São Paulo. Exerce uma atividade inferior, que não exigirá do profissional um preparo intelectual: carregador não precisa pensar.

Mas o 35 pensa, tem noção de seus direitos. Lê manchetes de jornais expostos na banca. Tem noção do Dia do Trabalhador e das cores nacionais. O 35 acha importante a data do Dia do Trabalho e quer comemorar o “seu dia”. Vai, ele mesmo, comemorar. Veste-se com roupas que o identificam como brasileiro, mas a massa informe (seus colegas de profissão) não tem consciência disso e o 35 preocupa-se com isso, embora ridículo na aparência. Anda pelo centro da cidade à procura das solenidades, mas só vê polícia. Polícia nas comemorações do Dia do Trabalhador...

Polícia para evitar manifestações... O 35 revolta-se. Vê que há liberdade para comemorações num espaço restrito, fechado, cercado por polícia: liberdade-prisão.

O sistema deve ser preservado. O 35 nada pode contra essa situação. Volta à Estação da Luz. Não revela aos colegas, que permaneceram no seu *dia detrabalho*, a frustração envergonhada que lhe rói a alma.

Percebe, então, que a solidariedade é a arma que se usa para conquistar alguma coisa, e vai ajudar o 22 a carregar quatro pesadas malas. Riem e enfrentam seu implacável destino.

Quatro mulheres compõem o universo humano em “Atrás da Catedral de Ruão”: Dona Lúcia, mãe de Alba e Lúcia, adolescentes com quinze e dezesseis anos, respectivamente, e Mademoiselle (Senhorita, em francês) que já atingira, em sua virgindade, quarenta e três anos de solidão afetiva.

Novamente o autor utiliza os processos freudianos, ao expor as vísceras da inquietude sexual feminina. Dona Lúcia, abandonada por um marido distante e sem afeto, de certa forma desertara da vida: “Fora mais longe na caridade viciosa a que transportara a sua pobre vida cortada, ...”. Provia do necessário material às filhas, nada mais do que isso estava ao seu alcance oferecer-lhes:

“Lúcia e Alba estavam quase moças, dezesseis e quinze anos desvoltos que, a viagem desbastara demais, jogadas de criada em criada, de colégio em colégio, de língua em língua, de esporte em esporte.”

Por esse fragmento, é possível saber-se a desenvoltura cultural e física das meninas; também se pode notar o aspecto de abandono afetivo em que viviam. Descobriam a vida por si mesmas, sem o necessário tempero do carinho familiar. A mãe estava entregue a seu infortúnio marital. A professora de francês era espécie de “dama-de-companhia” — ou de “má-companhia” — de Alba e Lúcia. Histórica (no sentido uterino da palavra), Mademoiselle apresentava sintomas de uma necessidade sexual pouco contida:

“E Mademoiselle estava...só um verbo irracional dirá no que Mademoiselle estava: Mademoiselle estava no cio.

O vendaval. Ela sentia masculinos “ces personnages” que a frolavam no escuro do quarto, na fala das meninas, na desvirginação escandalosa das ruas.”

As quatro mulheres vivem, cada uma a seu modo, o furor uterino que as consome e que move suas atitudes, inclusive linguísticas, já que entre três delas — Mademoiselle, Lúcia e Alba —, o idioma francês serve como uma espécie de código secreto: as meninas, com seu francês atualizado, divertem-se em atrapalhar a preceptora, chegam a irritá-la, uma vez que ela emprega seus conhecimentos ultrapassados da língua:

“Além do inglês e do alemão em que Mademoiselle nem de longe podia agora competir com elas, voltavam falando um francês bem mais moderno e leal que o da professora, estagnada no ensino e nas suas metáforas suspeitas.”

Assim, Mário de Andrade diseca o sentimento da solidão quase inexpresso, quase grunhido. Expressa o não-resolvido que dilacera a alma humana feminina (ou masculina).

Joaquim Prestes protagoniza o homem moldado para o poder frio e sistemático. Nascido rico, desconhece outra voz de autoridade e poder que não a sua. Os empregados são seres menores e só servem para garantir-lhe a execução de seus desejos, por mais absurdos que sejam:

“— Essa é boa!...Eu é que não posso ficar sem a minha caneta-tinteiro! Agora vocês hão de ter paciência, mas ficar sem minha caneta é que eu não posso! têm que descer lá dentro buscar! Chame os outros, Albino! e depressa!...”

O episódio da caneta que caíra no poço revela um momento de conscientização dos pobres empregados de Joaquim Prestes: José toma-se de sentimento de fraternidade e enfrenta a teimosia absurda do patrão; o magruço, que se dispusera a ajudar o Albino na descida ao fundo do poço, também reage aos insultos do patrão e...demite-se sumariamente.

Por fim, num instante de maior tensão, José e Joaquim Prestes quase vão ao corpo-a-corpo. Um mínimo de respeito ainda impede a briga. Mas o resultado pretendido pelo narrador é alcançado: Joaquim Prestes sente-se vencido e sai, remoendo sua raiva.

No dia seguinte, os empregados devolvem a caneta, encontrada depois de muito trabalho.

Nelson não passa de um antropônimo. Não identifica qualquer personagem. Será

Nelson o homem que bebe seis chopes no bar? Como saber? Ele não é identificado.

Tem apenas marcas da vida, cicatrizes de um tempo desconhecido; apenas imaginado, inventado.

Também neste conto Mário de Andrade não enfatiza o indivíduo particularmente: sua intenção é a análise da alma humana, o registro de suas desventuras, assim, comuns a todos os seres e a todos os “Nelsons”.

À mesa de um bar suspeito, outros três indivíduos têm a atenção despertada em relação ao protagonista:

“O indivíduo chamava a atenção mesmo, embora não mostrasse nada de berrantemente extraordinário. Tinha um ar esquisito, ar antigo, que talvez lhe viesse da roupa mal talhada.”

O defeito na mão, talvez causado por um ataque de piranhas, é uma marca indelével que o “indivíduo” carrega e a muito custo tenta esconder. Sua vida é um mistério; mas, sabe-se uma história de amor com uma paraguaia, a quem conhecera num período de farras em Assunção. Era fazendeiro e rico, mas perdeu tudo. Falou-se ainda de sua participação na Coluna Prestes, quando ocorreu o ataque das piranhas que lhe aleijaram a mão.

Um tipo estranho, meio que paranóico, morava sozinho e tinha uma espécie de proteção de Diva, garçonete-meretriz do bar. Diva repartia com ele, talvez sem saber, a escassez de afeto e compreensão. Por isso, irritava-se com a curiosidade dos rapazes que incessantemente o olhavam.

---

## Vozes dos contos novos

Os contos narrados em primeira pessoa revelam uma característica autobiográfica do autor: Juca espelha Mário de Andrade em muitos aspectos.

Para melhor entender o trabalho com a narrativa, é importante distinguirem-se os conceitos de foco narrativo e ponto-de-vista do narrador.

O ponto-de-vista do narrador considera aquilo que “ele pretende expor”. É de sua exclusiva competência e interesse a cor dos episódios que chegarão ao leitor. Ponto-de-vista é cosmovisão (mundividência) do narrador. Sob esse aspecto, o autor deu preferência à voz do narrador-personagem, o foco narrativo em primeira pessoa, a fim de conferir legitimidade à narrativa e confirmar o caráter autobiográfico destes contos.

Os textos que apresentam foco narrativo em terceira pessoa adquirem sabor de análise do comportamento humano. Em cada conto, há um manipulador dos comportamentos, um analista das atitudes que, com habilidade especial, vai caminhando pelos vales e montanhas da vida. Dessa forma, com frieza quase científica, o narrador-onisciente vai apresentando ao leitor o quadro sinótico da alma, cheio de defeitos irreparáveis, de costumes maléficis, de dores mal contidas, de sensações inconfessáveis.

---

## Atividades

1. Explique a metáfora representada pelas canetas de Joaquim Prestes, no contexto geral do conto em que aparecem.
2. A língua é instrumento precípua de comunicação de um povo. No conto *Atrás da Catedral de Ruão*, Mário de Andrade elabora os diálogos ocorrentes entre Mademoiselle e Lúcia e Alba em língua francesa. Considerando-se que ele escreveu para um público de língua portuguesa, que motivos o teriam levado a utilizar o francês?
  - a) Qual a reação de Frederico Paciência, ao tomar conhecimento de certa leitura que Juca andava fazendo às escondidas?
  - b) A que leitura Juca se entregava furtivamente?
4. No conto *O ladrão*, encontram-se várias personagens. Elas, contudo, não são claramente identificadas.
  - a) Dê a razão da precariedade de dados sobre as personagens do conto.
  - b) Quem é o ladrão que motiva todo o enredo da história?
5. Em diversos momentos, Mário de Andrade emprega, em praticamente todos os contos, o ponto de exclamação em lugar do usual interrogativo. Explique o efeito estilístico que o autor consegue com tal prática.