

## ALGUNS PROCEDIMENTOS TÉCNICO-NARRATIVOS DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Neide Luzia de Rezende\*

Em 1943, quando preparou a segunda edição de *Primeiro andar*<sup>1</sup>, Mário tirou alguns contos presentes na edição anterior do livro, remanejou outros e acrescentou novos. Que critérios utilizou? Os excluídos eram, segundo ele, “[...] ara! [...] vergonhas”, tendo sido a *curiosidade* responsável pela permanência da maioria. Que curiosidade seria essa? Como nada mais esclarece a respeito na nota que acompanha a 2ª. edição – limitando-se apenas a assinalar quais tirou (ainda assim não nomeando todos), quais remanejou e quais incluiu<sup>2</sup> –, voltar à “Advertência Inicial” (junho de 1925), presente na abertura do livro por ocasião da 1ª edição, ajudará a entender melhor seus motivos, que, por sinal, também serão, como se verá, em grande parte os nossos ao recuperar esses textos para comentários.

Talvez fosse desnecessário reproduzir aqui o texto integral da Advertência, mas, como se sabe, o tom e tudo o que Mário sugere nas entrelinhas oferecem aos seus leitores muitas vezes a chave para a compreensão daquilo que realmente está em jogo. De resto, é uma delícia acompanhá-lo nessa perquirição dos *refolhos da alma* – para usar uma expressão que emprega ironicamente num dos contos.

“Não sei mesmo que carinho errado por mim e por esses amigos assuntando o que escrevo me faz publicar estas façanhas de experiência literária. Escritor mais serelepe que eu nunca vi. Se agora acontece às vezes de me equilibrar sozinho sobre estes meus pés bem calçados não tive parada por toda a casa dos vinte. Andei portando

\* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP.

1. Nessa ocasião Mário de Andrade já pensava em organizar parte de seu trabalho em volume a ser denominado *Obra Imatura* – e no qual entrariam os contos que selecionou para uma *verdadeira* segunda edição de *Primeiro Andar* –, que saiu finalmente em 1960 pela Itatiaia. Aqui, trabalhou-se com a edição de 1980 desse livro, publicado pela Martins/Itaiaia, tendo sido investigadas as duas edições anteriores de *Primeiro Andar*: A primeira, de 1926, e uma *falsa* – de acordo com o autor – 2ª. edição, de 1932. Esses exemplares pesquisados, presentes no acervo do IEB-USP, estão anotados pelo autor.
2. Não é, porém, objetivo deste trabalho deter-se no porquê desses arranjos. No momento, interessa aquilo que Mário manteve nesse livro que considera experimental.

nos pomares de muitas terras, comendo frutas cultivadas por Eça e por Coelho Netto, por Maeterlink... Só reflexo? Não sei. Sei que ficou perturbando o vácuo nobre e taciturno das gavetas um dilúvio de manuscritos recorridos várias vezes.

"Pois neste volume eu salvo alguns Noés desse passado. Contos cuja virtude está nas datas, são os que me pareceram mais bonitos ou característicos. Aos que me estimam interessarão.

"É verdade, livro sem outros valores que esses: carinho e enganos bem iludidos de aprendiz. Muita literatice muita frase enfeitada. Não faz mal, ao menos publicando-se me liberta duma vez do meu passado e dos namoros artísticos dele. Agora vou gastar meu dia bem descansado sem esses exames-de-consciência que fazem a gente parar de sopetão contemplando a distância atrás num juízo crítico impossível, fiz bem? fiz mal? se extraviando na relembração, na ilusão, no amor. Nessas coisas que a distância faz engraçadas e apenas são primeiro andar de casa crescendo, ninguém põe reparo nele, o que passou passou".

Pois bem, são *façanhas literárias, exemplos bonitos e característicos* de influências recebidas. Mantém com eles vínculo afetivo, carinho por esses *enganos bem iludidos de aprendiz*. Também não sabe se são apenas reflexos daquelas influências... Provavelmente ao longo do tempo sentirá que têm alguma importância literária. Talvez agora que era, em 1943, um escritor bem-sucedido, pensa que esses velhos textos de alguma forma iluminarão o seu percurso literário... Como em outras situações, Mário parece ser movido por determinações em parte inexplicáveis ou inconscientes.

Efetivamente, para quem se interessa pela formação do Modernismo brasileiro, sobretudo por seus procedimentos técnico-literários, os contos remanescentes na 2ª edição tomam-se material de primeira. Ao me deter apenas nestes, aproveito e respeito a seleção feita pelo autor, que se envergonhava daqueles que finalmente acabou excluindo, e compartilho de sua "curiosidade" que o fez preservar em livro os outros sete ("Conto de Natal", "Caçada de macuco", "Caso pansudo", "Galo que não cantou", "Eva", "Brasília", "História com data").

Verificam-se nesses contos diferentes graus de distanciamento dos códigos literários e dos temas do tempo: imita, faz pastiche, cita, incorpora, estiliza, parodia. A tradição e as convenções literárias transformam-se em material por excelência de uma obra cuja intenção é a destruição da estética na qual esse material se sustentava. Ao reuni-lo, visando sua dissolução, Mário oferece-nos o sentido de seu trabalho literário naquele momento. Ao mesmo tempo busca aprimorar e incorporar conquistas técnicas mais ou menos recentes no plano literário<sup>3</sup>.

3. Relendo "O Prefácio interessantíssimo", João Luiz Lafetá comenta o conflito que aparece no texto entre a "tendência construtiva" – essencialmente preocupado com os materiais da arte, com a sua maneira de estruturar-se de forma estética (e da qual o cubismo e o abstracionismo seriam os melhores exemplos) – e a "tendência destrutiva" – ocupada principalmente com o desnudamento dos processos artísticos e com a exposição das fraturas de linguagem". Cf. 1930: *A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974. p. 128.

Com relação às artes verbais – a poesia e a prosa –, os *modernistas primitivos* deviam se confrontar antes de mais nada com um material de suma importância, a língua, veículo das ideologias e convenções literárias e poéticas, que precisavam ser destruídas para a construção de uma nova cultura. As artes plásticas, por exemplo, na vanguarda das transformações que ocorreram no mundo das artes, há muito vinham revolucionando o papel da cor, da luz, do volume – era hora, pois, de também a literatura se voltar para o seu material. Assim, a questão da *língua brasileira*, que agitou a primeira metade da década de 20, estava intimamente associada à própria descoberta da brasilidade; era igualmente matéria sobre a qual recaía a reflexão sobre o fazer artístico, e não apenas o seu veículo privilegiado.

Essas preocupações estão presentes nos contos de Mário, seja no próprio embate do escritor com a língua, de resultados às vezes grotescos e de mau gosto, seja por constituírem a própria matéria do conto.

O interesse deste artigo é seguir um pouco ao lado de Mário nesses primeiros passos, observá-lo delinear o seu caminho e rir quem sabe dos seus tropeços.

“Conto de Natal”, de 1914, além de ser o mais antigo do livro é também o mais tosco, ficando sua armação de tal maneira exposta que mostra de forma quase programática as preocupações com a forma literária desse escritor em início de carreira<sup>4</sup>. Sim, porque em 1914, a luz de Mário de Andrade ainda tão diminuta não era visível no cenário paulistano que, por sua vez, já fascinava o escritor, a ponto de torná-lo matéria de muitos de seus contos.

A narrativa se desenvolve numa noite de véspera de Natal, quando um misterioso visitante aparece no centro de São Paulo. Com sua mala, percorre a cidade e, indignado com os costumes do povo que observa, envolve-se em confusões variadas, até finalmente ser preso em meio a uma briga e dado como louco.

O narrador, em terceira pessoa, está o tempo todo *ao lado* da personagem, vê a cidade como ele a vê, como uma câmara que projetasse a visão do sujeito enigmático – de fora, sem onisciência – embora permitindo-se alguns comentários. Não sabe o nome de seu personagem, intui vagamente sua nacionalidade – sírio ou judeu? –; observa-o e procura interpretar-lhe os sentimentos no confronto com as situações que vivencia. O indivíduo percorre a cidade desde a praça Antonio Prado (onde aparece pela primeira vez), passando pela rua São Bento, rua Direita, viaduto do Chá, o futuro largo da Memória, rua da Consolação e finalmente o Trianon. Na Consolação bate a uma porta em busca de uma *família em casa*.

A caminhada da personagem é um pretexto para o narrador *mostrar* a cidade, seus habitantes e costumes aos leitores. O movimento, as luzes e as cores das ruas arrastam irresistivelmente as pessoas para fora de casa, feito mariposas atraídas pela claridade que as destroem enquanto seduz. O espaço e as pessoas se mesclam e se fundem de forma a ressaltar o plano sensorial, criando uma ambientação noturna de

4. Esse conto possui semelhança de conteúdo e, até certo ponto, de tom, com a novela *Il codice di Perelá* (1911), de Aldo Palazzeschi, escritor italiano ligado ao futurismo e muito citado por Mário de Andrade nos seus primeiros escritos teóricos – relação a ser desenvolvida em trabalho futuro.

sensualidade e lascívia, emanadas de odores e *carnes desnudadas*, de figurinos provocantes de prostitutas e burguesas misturadas na movimentação promíscua das ruas. Os diálogos sugerem a devassidão dos costumes, a vida febril de burgueses e operários.

“Os revéberos confundiam-se na claridade ambiente e nos longes recortados um grande halo mascarava de santa a Paulicea. Apoteose [sic].” (p. 53).

A cidade aparece como o espaço da devassidão, porque vinculada ao desejo e ao sexo, em registro às vezes grotesco, ao ser apreendida pelos olhos de um cristão frustrado e perplexo.

O primeiro conto de Mário até hoje registrado em livro lembra um quadro de Renoir ou Manet: a luz, o ambiente multicolorido da noite, a multidão — o ritmo frenético e contagiante da cidade. Ou a cidade de Baudelaire, cheia de contrastes e contradições, o *flâneur*, a descoberta da noite como “a hora da liberação da libido”<sup>5</sup>. Ambiente externo e ambiente interno se fundem, não há descrições de paisagem e de caracteres separadamente — procedimento que o autor mais tarde vai denominar “paisagismo sentimental” —, o narrador tenta apreender a cidade por múltiplos prismas.

Duas considerações importantes de ordem técnico-expressiva decorrem desses comentários que acabamos de fazer: a primeira é quanto ao questionamento do papel autoritário do narrador onisciente, pois este na medida em que não tem total conhecimento de sua personagem, não pode apreendê-la<sup>6</sup>, vendo-se obrigado a relativizar o ponto de vista, isto é, a “visão se transforma em ponto de vista no sentido estrito do termo: já não estando livre para tudo ver, o romancista se coloca do lado de uma personagem”<sup>7</sup>; a outra consideração se refere à eliminação do descritivismo, na medida em que se fundem duas linhas de discurso: a que reproduz a realidade objetiva e a que se refrata na consciência de quem observa essa realidade, conduzindo a uma maior *poetização* da linguagem<sup>8</sup>. Se esses procedimentos não eram novos no contexto literário brasileiro, tampouco eram a regra<sup>9</sup>: o narrador onisciente de modo geral julgava, com seus próprios comentários, toda a matéria narrada.

As atitudes desesperadas e despropositadas da personagem, a discrepância entre o que ela busca e o que de fato encontra, o desnível entre desejo e realidade marcam a deterioração que a cidade traz aos valores cristãos. Alegoricamente, o

5. Observação de Telê Ancona Lopes para Paulicéia *Desvairada*, que o autor vai publicar oito anos mais tarde. Cf. Arlequim e Modernidade. In: *Mário andradiando*. São Paulo, Hucitec, 1996. p. 28.

6. Esse aspecto, a impossibilidade de apreensão total de uma personagem enigmática, retomará no conto “Nelson”, incluído em *Contos novos*, muitos anos mais tarde.

7. Zérafra, Michel. *Personne et personnage*. Paris, Klincksieck, 1971. p. 74.

8. V. Arrigucci JÚNIOR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973, em especial p. 117 e segs.

9. A nosso ver, Adelino Magalhães se apresenta de certo modo como precursor de grande parte das renovações que se efetuaram no plano da enunciação narrativa.

judeu, é – claro – a encarnação de Cristo, vindo ao mundo para constatar a degeneração dos costumes. Porém, talvez por achar que a alegoria não estivesse suficientemente clara, Máio vê necessidade de encerrar o conto com uma referência explícita e ingênua a Cristo – parece querer se assegurar de que o leitor entendeu mesmo a mensagem:

“Um guarda-noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima delegacia, encontraram nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um trançado de ramos em que havia nódoas de sangue velho e restavam alguns espinhos” (p. 58).

A imagem de Cristo é apreendida ironicamente, em versão degradada e próxima ao satírico; o herói é até mesmo inferior aos outros homens, em inversão do mito.

Embora o conto queira figurar o mundo degenerado que Cristo encontraria se voltasse à terra, não deixa de ser curioso o tratamento irônico e rebaixado reservado à figura maior do cristianismo por alguém tão profundamente católico quanto o era Mário de Andrade nesses tempos. Parece uma forma do católico se rebelar contra as limitações impostas pelo dogma<sup>10</sup>.

A relação pecado/desejo/realidade está de novo presente – e novamente a partir do motivo bíblico – no conto “Eva”, datado de 1919 e publicado pela primeira vez no número 1 da revista *Papel e Tinta*, em 1921.

Trata-se de um texto dramático que retoma o episódio bíblico de Adão e Eva no Jardim do Éden. Eva e o primo Julinho revivem e atualizam o mito, cuja versão prioriza o *desejo*, figurado na menina, de oito anos, dissimulada, repleta de malícia e segundas intenções, que seduz e *maltrata* o primo, de doze anos, desarmado e da mais pura ingenuidade. Nesse sentido, o mito vem apenas atualizado. A descrição do Jardim do Éden é que oferece a oportunidade para o exercício satírico. No conto/peça de teatro, o Jardim é transposto para uma “chácara perto da Paulicéia”, espaço privilegiado pelo narrador para criticar os costumes da burguesia paulista.

“Poucas árvores. Muitas arvoretas. Pomar ridiculamente europeu de cidade sul-americana civilizada. Há maçãs azedíssimas e retortas, pêssegos bichados, uvas que são limões e pêras com sabor de água fervida. Dez ou mais jaboticabeiras demonstram o bom senso antigo de algum pomareiro anônimo e dão sombra valorizando a chácara com a doçura das suas frutas”. (p. 106)

Comentários semelhantes a propósito do cenário colonizado se espriam ao longo do texto. O episódio bíblico é pretexto para a crítica satírica aos costumes

10. Anos mais tarde o narrador de “Tempo da camisolinha” (*Contos novos*) se lembrará de, aos três anos de idade, num gesto de rebeldia, ter levantado a camisolinha e mostrado o pinto para o quadro de sua madrinha Nossa Senhora do Carmo.

brasileiros de imitar a Europa até nos seus jardins<sup>11</sup>. Sátira que já se anuncia como um projeto estético, a ser desenvolvido futuramente pelo escritor. Nesses anos da década de 10, apresenta-se ainda de maneira não integrada, quando forma e conteúdo se encontram separados.

No conto "Brasília", de 1921, o confronto desejo/realidade ganha contornos mais próximos da modernidade e já se delineiam preocupações mais propriamente "modernistas". O tema aqui é a própria língua. Exercício explícito de metalinguagem, o narrador de "Brasília" toma como alvo o costume nacional e burguês de negar a própria língua, e, por extensão, a própria identidade.

A capital do país, o Rio de Janeiro (a "Brasília" do título...), núcleo simbólico do Brasil, é o espaço onde se concentra a crítica. O narrador-personagem, um diplomata francês, procura uma amante que desconheça a língua francesa e só se expresse na língua nacional, o português. Nessa busca sintetizam-se as expectativas que o francês tem em relação ao Brasil:

"Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fomalha {...} Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua". (p.114)

Essa visão é evidentemente deformada e mostra a posição do colonizador europeu em relação ao primitivo. Mas esse país exótico que o francês procura já não existe: quando pensa ter encontrado a ansiada brasileira, eis que, após uma noite de amor intenso, um incidente faz com que ela se expresse no mais castiço marseilhês. O encontro da alma brasileira, simbolicamente expresso na língua, revela-se impossível.

O conto denuncia a visão deturpada do colonizador. Contudo, ao mesmo tempo, é o colonizador quem é capaz de perceber com lucidez a europeização da burguesia brasileira. Não seria possível ver aí algumas antecipações do futuro *Macunaíma*? Não há dúvida de que em "Brasília" já se encontram colocadas questões que farão parte da discussão candente dos anos seguintes com relação à colonização cultural e à língua "nacional".

Em "Caçada de macuco", de 1917, Mário ambienta o triângulo amoroso no meio rural, sem que o conto, todavia, ganhe tonalidades regionalistas – ao contrário de "Caso pansudo", de 1918, também incluído no livro.

Em "Caçada de macuco", o escritor já domina o discurso indireto e indireto livre, exercitando dentro da narrativa realista convencional o seu "paisagismo sentimental"<sup>12</sup>, ao fundir estado de mente e paisagem em momentos de grande efeito estilístico:

11. Vamos encontrar a mesma crítica num poema de Manuel Bandeira, "Pensão familiar", de 1925, do livro *Libertinagem*.

12. Termo usado pelo escritor no posfácio de *A Escrava que não é Isaura*, de 1925, assim explicado: "O *paisagismo sentimental* (sentimental não é pejorativo aqui) a que tenderam quase todas as manifestações modernistas deste primeiro quartel do séc. XX, paisagismo cuja característica principal foi uma desleixada

"Os cavalos voltavam a passo, fumegantes. Sombras abismais subiam da mata. Os últimos pios dos anuns. A impaciência dos cavalos... Que tristeza angustiosa dentro d'alma... a escuridão crescia no céu. Mugir de vaca longe. Auc, auc, auc... Grandeza misteriosa... Brasil..." (p. 68).

Dessa forma, embora dentro de um modo clássico de representar, o conto ganha uma força renovada pelo domínio da técnica de fusão e da eliminação da descrição de paisagem e da personagem. Ganha força a modernidade do ponto de vista, a partir do momento em que, cada vez mais, a narrativa parece contar-se por si mesma. Ao mesmo tempo, apesar da maior aproximação do leitor com a personagem, esta não se revela de todo, pois Maria não consegue pensar, não tem recursos para elaborar o que se passa com ela, a sua apreensão das coisas só podendo ser feita através do sensorial: ela não se explica nem se deixa explicar. O narrador de "Caçada de Macuco" não procura tornar sua personagem feminina uma realidade compreensível; capta-a fragmentariamente, em análises parciais – numa espécie de impotência da onisciência que já vimos problematizada no "Conto de Natal".

Tanto o questionamento da onipotência do narrador, como a renúncia a construir na ficção personagens completas e acabadas do ponto de vista do caráter, são aspectos que influíram decididamente na construção de um novo modo de representar. "O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista"<sup>13</sup>. Pois bem, em realizações como esta, Mário está contribuindo para atualizar a ficção, por meio de uma diferente aproximação da matéria que a enforma.

Em "Galo que não cantou", de 1918, há um trabalho de questionamento da forma da narrativa tradicional no pastiche do relato de certa literatura realista portuguesa, provavelmente Eça de Queiroz. Além da trama – mecanismos de poder no interior da família em razão da diferença de caracteres –, outros aspectos lembram a prosa portuguesa: os nomes das personagens – Telinho, Jacinta –, o vocabulário antiquado e igualmente aportuguesado, o caráter das personagens e a ironia que perpassa o texto, sendo esta, em grande parte, a responsável pelas semelhanças estilísticas.

"Telinho jamais folheara um desses livros de retórica que ensinam as artes do bem escrever, portanto, mais que provável sua total ignorância da força e da eloquência, das antíteses, mas tinha, sem dúvida, algum refolho de alma, onde ardesse a lâmpada

interpenetração do eu e do não-eu e confusão deles, o paisagismo sentimental já vai aos poucos terminando porquê a inteligência é orgulhosa de si e manda que cada coisa conheça o seu lugar". Cf. *Obra Imatura*, ed. cit., p. 299.

13. Antonio Candido, A personagem do romance. In: Vários autores. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva. 1987. p. 59.

da intuição artística, pois ignaro das antíteses, tinha por elas intuitivo amor. Provou-o casando com Jacinta. E Jacinta era a antítese de Telinho.” (p.89)

No conto, os conceitos das figuras de retórica (como antítese) são empregados também como metáfora para fatos corriqueiros, a fim de vulgarizá-los e, desse modo, satirizar tanto as convenções sociais quanto as retóricas; da mesma forma, o narrador ironiza as convenções estilísticas e seus autores, colocando num mesmo saco Camões, Raimundo Correia, Schiller, com o propósito de mostrar a distância entre literatura e vida prática, numa espécie de autocrítica metalingüística.

“História com data” (1921) parece antes de mais nada uma brincadeira do autor, na qual o trabalho metalingüístico e intertextual é onipresente. Trata-se de uma narrativa fantástica, espécie de ficção científica, e pretexto para a paródia dos romances rocambolescos do século XIX, da linguagem médica e da retórica grandiloqüente dos jornais. Um verdadeiro mosaico de alusões, citações, tudo a serviço da inversão paródica, que, entretanto, tem na ingenuidade do assunto (uma troca de cérebros) e na puerilidade da personagem e dos diálogos seu viés mais cômico.

Quanto a “Caso pansudo”, de 1918, é difícil entender por que Mário o manteve na edição de 1943, tão distante está do experimentalismo dos outros que igualmente permaneceram: inscreve-se dentro do mais estrito regionalismo de pouca qualidade literária. É um *causo* em que entram desde o tragicogrotesco de certos incidentes rurais, reproduzidos sem distanciamento crítico, até transcrição fonética da linguagem deformada do caipira.

Nesses contos *de aprendiz, façanhas de experiência literária*, no diálogo com a literatura e suas convenções, Mário de Andrade, ao tatear procedimentos para construir uma literatura com sua fisionomia, bebeu em muitas fontes, como ele mesmo diz – de resto, surpreendente seria se assim não fosse – mas o fez, na maior parte das vezes, com ironia e distanciamento, por meio de recursos intertextuais que, em vários níveis, já deixava entrever o hiato entre o(s) texto(s)-fonte, convenções e autores, nem sempre possíveis de serem identificados, e o texto por ele produzido.

Às vezes se aproxima, com a caricatura e a sátira de certa literatura do início do século, que, de resto, já efetuava algum trabalho de crítica às convenções tanto morais quanto literárias. Mas, observa-se que com a paródia, embora rudimentar – se comparada à sofisticação com que desabrocha em sua obra posterior –, está buscando de fato um diálogo mais crítico com a tradição, se entendermos a paródia moderna neste sentido: de diálogo intertextual crítico, seja ou não por meio do humor e da sátira.

Além do discurso intertextual observamos tentativa de experimentar ou aperfeiçoar recursos técnicos, como as diferentes posições do narrador, a forma de narrar, as transmissões do discurso interior da personagem e, de modo geral, o trabalho com a língua, que permeia, lingüística e metalingüisticamente, toda a busca dessa nova linguagem literária.