

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

Gabriela Mattos Cardoso*

RESUMO: Neste artigo, mostramos o descompasso entre o narrador d’*Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, publicado em 1934, e o que ele narra. Para isso, trabalhamos com a origem do narrador (nas histórias de Pedro Malasarte), com os problemas do conjunto e com a história de São Paulo intrincada na narrativa. Nosso objetivo foi analisar os diversos traços de determinados contos que mostram a diferença entre a posição do narrador e as marcas textuais (como as falas das personagens, por exemplo).

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

ABSTRACT: The objective of this article is to show the conflict between the narrator and the storyline in Mário de Andrade’s *Os Contos de Belazarte* (1934). For this purpose, the article studies the narrator’s origin (in Pedro Malasarte’s stories), the scope of the entire work and São Paulo’s story as presented in the text. Many traits in specific short histories show the difference between the narrator’s position and the textual marks (character’s speeches, for example).

KEYWORDS: *Contos de Belazarte – Mário de Andrade – narrator*

BELAZARTE COMO NARRADOR ORAL?

Quem lê *Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, encontra um texto muito representativo no que diz respeito à cidade, São Paulo, em plena modernização e no que se refere à influência italiana nos costumes brasileiros do começo do século XX. Além de usar aspectos modernos no conteúdo, há o uso de uma forma moderna assim como o romance, o conto. Para Adorno, “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (ADORNO, 2003, p.56). Mas além do cinema, conforme nos diz Benjamin, a short story, surgida da tradição oral, também se relaciona com o declínio dos gêneros tradicionais e está ligada à falta de tempo das pessoas de dedicarem-se à leitura de um romance, de camadas mais “finas e translúcidas” (BENJAMIN, 1995, p.206). Combinado a isso, há um enredo que cativa, de fácil acesso, de personagens que provocam empatia ou asco.

E o narrador Belazarte tem essa origem na tradição oral, pois o livro parte das *Crônicas de Malazarte*, publicadas na revista *América Brasileira* entre 1923 e 1924 (já *Os contos de Belazarte* datam de 1923 a 1926 e foram publicados em livro pela primeira

*UFRGS – Mestranda em Literatura Brasileira

vez em 1934). E de onde vem esse narrador? O Pedro Malasarte das histórias populares é um malandro à moda antiga. Ele é uma espécie de justiceiro dos pobres, que ajuda aqueles que precisam de proteção, normalmente contra os patrões, os mais ricos etc.

O contraste entre esse narrador e as personagens d’Os contos de Belazarte é notável: impossível que elas vençam a condição de pobres, muito por causa de sua ingenuidade, o que, conforme nos diz Irenísia Oliveira, “seria uma virada na moral das apreciadas histórias de Pedro Malasartes, mostrando agora que os resultados não comprovam a vitória da esperteza do fraco” (OLIVEIRA, 2008, p.6). A tradição oral se confronta com a escrita, obviamente necessária para o gênero conto, mas a preferência do escritor por colocar elementos da fala no texto escrito não representa de fato a fala, sob o risco de algumas escolhas inexplicáveis acontecerem: “João percebe que si beber outra vez, se prejudicará demais” (ANDRADE, 2008, p.37), “João sentiu-se mais feliz que o rei Dom Carlos. Safado rei dão Carlos...” (ibid., p.46) ¹. Se acreditarmos realmente na oralidade de Belazarte, como explicar o uso de um “si”, um “sinão”, um “quasi”, um “xicra” ao lado de um “buscá-los” ou um “besouro” (e não “bizoro”)?

Sobre os narradores naturais, Benjamin diz que são características deles as histórias utilitárias, com finais que primam pela moral, pelo ensinamento de algo prático, pelo provérbio ou pela norma de vida (BENJAMIN, 1995, p.200). Assim sendo, podemos pensar na diferença de “sentido da vida” e “moral da história”, “estatutos históricos” descritos por Benjamin com o objetivo de esclarecer as diferenças entre o romance e a narrativa. O “sentido da vida” seria o desenvolvimento e o resultado do romance, que tende para a incompletude da existência. Já a “moral da história” é o eixo norteador da narrativa, mais completa por pretender menor amplitude e por estar ligada mais intimamente aos narradores naturais que descrevemos anteriormente (ibid., p.212). Analisando Os contos de Belazarte sob esse ponto de vista, poderíamos pensar que há um movimento duplo, já que as histórias são curtas, contadas por um narrador (falsamente) oral que impõe morais (disfarçadas) para as histórias, mas, ao mesmo tempo, deixam finais em aberto, onde não cabe a pergunta típica, levantada por Benjamin, do final da narrativa: “e o que aconteceu depois?”.

CONJUNTO PROBLEMÁTICO

Ao analisarmos o livro como um conjunto, como um projeto literário/estético², há outros elementos incomuns ao gênero conto presentes. Primeiro, a permanência de algumas personagens em diferentes histórias, como por exemplo, João, que aparece em O besouro e a Rosa e em Jaburu malandro ou Teresinha, que aparece de relance em Jaburu malandro e em Piá não sofre? Sofre. Em segundo lugar, o narrador das histórias é o mesmo³. Essa é uma das dissonâncias de Belazarte, já que ele mantém características da origem oral e ao mesmo tempo individualismo do narrador

¹ Grifos nossos.

² Cabe colocar aqui a ideia de Adorno de que a pretensão do narrador é ideológica antes mesmo de qualquer mensagem de conteúdo ideológico (ADORNO, 2003, p.56).

romanesco. Além disso, é comum que narrador oral fale de experiências próprias, para que os conselhos e as reflexões tenham mais verdade e autenticidade. Em oposição a isso, o narrador estudado escolhe como matéria prima de suas histórias a periferia de São Paulo, que ele não conhece com propriedade. Assim, conforme nos diz Benjamin, “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1995, p.214), o que contrasta a posição de Belazarte. Sua falta de estabilidade gera um problema estrutural, de um narrador que ora elogia o popular, as pequenas sutilezas e belezas do pobre, ora trata seus amores ou as mulheres como aberrações.

É importante dizer que ao apontarmos as incoerências, não estamos exigindo algum tipo de verdade, e sim, tentamos revelar a subjetividade do narrador escondida atrás de sua objetividade aparente. Conforme nos diz Adorno, o narrador não é objetivo porque já parte da subjetividade de impor a ilusão de sua história e da linguagem escolhida para a representação: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p.60).

A HISTÓRIA PAULISTA QUE BELAZARTE CONTOU

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

Esse novo quadro foi possível devido a uma série de fatores, como a quantidade de imigrantes na cidade. Se pensarmos que, segundo dados do IBGE, entre 1870 e 1920 os italianos somavam 42% da população total de São Paulo – dos 3,3 milhões de pessoas, eles eram 1,4 milhões –, o livro de Mário de Andrade, com tantos italianos como personagens, parece ser um ótimo modelo do início da modernização do município. Além disso, conforme o IBGE,

3 Conforme veremos adiante, esse narrador não é o mesmo no sentido comportamental, mas em sua materialidade. Ou seja, a figura “empírica” do narrador se mantém, mesmo que ele tenha um comportamento inconstante no decorrer do livro.

o italiano reuniu as duas condições de imigração mais valorizadas por autoridades públicas, por intelectuais e por empresários privados. A proximidade de língua, religião e costumes, fez o imigrante italiano mais facilmente assimilável por nossa sociedade do que os alemães ou japoneses, por exemplo; além disto, correspondeu aos ideais de branqueamento de nossa população, acreditado como desejável para que nos tornássemos mais "civilizados" diante de nossos próprios olhos e aos olhos do mundo. (IBGE, 2011)

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

Esse grande número de operários, na maioria das vezes, executava longas jornadas, sem qualquer tipo de segurança e direitos trabalhistas. Fora isso, ainda recebia salários baixos, o que obrigava toda a família a entrar no mercado de trabalho, inclusive mulheres e crianças. Mantendo-se como operário, dificilmente o imigrante tinha algum tipo de mobilidade social e “não era raro que italianos e estrangeiros em geral desejassem trabalhar por conta própria, realizando serviços e trabalhos tipicamente urbanos nas maiores cidades brasileiras” (IBGE, 2011). Formava-se, então, uma classe em ascensão, a de empreendedores: pequenos comerciantes, trabalhadores autônomos etc.

Eram os mascates, artesãos e pequenos comerciantes; motoneiros de bonde e motoristas de taxi; vendedores de frutas e verduras, tanto como ambulantes, como em mercados; garçons em restaurantes, bares e cafês; engraxates, vendedores de bilhetes de loteria e jornaleiros. (IBGE, 2011)

E essa é a classe em interação com outros grupos que Belazarte descreve nos contos: a população italiana do subúrbio, mas de um subúrbio com muitas camadas. Está certo que isso é feito através de um narrador que não pertence à periferia e que não faz parte do grupo narrado, mas ao olharmos para a classe social das personagens, vemos que poucos são os que não têm nada, os que vivem de favor, ou seja, os miseráveis. É o caso de Ellis e sua família e de Teresinha e Paulino. Outras personagens são pobres, mas aparecem como empregados que se sustentam: é o caso de Rosa, de seu Gomes e dos pedreiros Aldo e Tino. Mas a maioria é da “classe média” dos subúrbios, é de gente proprietária de alguma coisa: D. Ana e D. Carlotinha, italianos ferreiros e portugueses padeiros do conto Jaburu Malandro, maestro Marchese e a família da aluna Dolores, Belazarte e a mãe, a sogra de Teresinha e as filhas dela e Nízia Figueira. Nada nos impede de imaginar que essa maioria proprietária esteja ligada à informação

anterior, de que alguns membros da comunidade italiana tenham virado grandes industriais paulistanos.

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

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

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

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

Moléstias do aparelho digestivo – 397 mortes
Moléstias do aparelho respiratório – 215 mortes
Tuberculose – 209 mortes

Moléstias do aparelho cerebrospinhal – 207 mortes
Moléstias do aparelho circulatório – 145 mortes
Febre tifóide – 103 mortes

Além desses dados, outros números mostram que Paulino e o irmão eram casos comuns no município: “das 4.561 mortes em 1892 (...), 2.443 foram de crianças de menos de oito anos, e 170 de crianças entre oito e quinze anos” (ibid., p.247). Ou seja, 57% dos mortos eram crianças. Essas também são as condições de vida de Ellis e sua família, que tem um único filho que morre ainda bebê. Mas ao mesmo tempo em que temos essas lacunas na saúde/higiene pública, encontramos a indústria cultural em pleno desenvolvimento. Esse, claro, era um divertimento para poucos: somente a elite paulistana e alguma parcela da classe média podiam frequentar os concertos e as peças. Classe média essa com novas configurações:

A classe média está sendo absorvida pelo elemento estrangeiro, pela considerável massa dos que emigram para aqui e tomaram conta de toda a pequena indústria, de todo o pequeno comércio, de toda a pequena propriedade e que enriquecida porque trabalha e gasta pouco, tem amplo e incontestável direito de fazer imposições em seu exclusivo proveito⁴. (ibid., p.263)

As atividades culturais aconteciam por influência do estrangeiro, segundo Morse, pois as companhias de teatro eram trazidas de fora e as escolas de música tinham professores estrangeiros. Ou seja, era arte feita por estrangeiros e para um imenso número de estrangeiros. Apesar das críticas de Mário de Andrade, que dizia haver uma ausência desesperadora de artistas dotados de cultura estética, o que poderia mostrar a falta de qualidade dos músicos formados da época, o fato é que havia uma grande quantidade de escolas e de professores de música (além de muitos músicos e grupos de música), o que atendia a uma exigência das novas classes.

É o que vemos no conto *Menina de olho no fundo*, por exemplo. Nele, o maestro Marchese (que não era maestro de verdade, ele tocava violino numa companhia de operetas na Itália e as pessoas diziam que esfregava chão em Gênova) abre uma escola, atento à classe média ascendente. A escola progride porque até gente mais endinheirada do bairro matriculava os filhos lá pra não ter que acompanhá-los até a cidade. Uma dessas filhas é Dolores, descendente de imigrantes italianos (o narrador faz uma comparação entre as origens dela e das indústrias de São Paulo), bem educada porque estudava em um “colégio meio econômico mas bem frequentado” (ANDRADE, 2008, p.67): sabia francês, tinha aulas de dança e de música. Ela é mais rica que as colegas (que eram da Vila Buarque), pois, segundo o narrador, não mandava reformar vestidos. Esse tipo progrediu numa São Paulo que investia na expansão da cidade, das fábricas às ruas, mas não o suficiente. Primeiro, o boom na parte física da cidade não correspondeu

4 Citação do Diário Popular, de 12 de março de 1892, trazida por Richard Morse (1970). Ela faz parte de uma reportagem que aponta os problemas das famílias pequenas (a classe média), que não podia mais viver com 500\$000 por mês, pois era vítima do aumento dos preços da comida, do vestuário, do colégio, da botica, do combustível, do estrangeiro.

ao crescimento vertiginoso da população, assim, transtornos quanto ao saneamento básico e à saúde pública logo surgiram. Ao mesmo tempo, a classe superior e uma parcela da classe média exigiam atividades culturais, como peças teatrais e concertos musicais.

Ou seja, Mário de Andrade incorpora a nova realidade de São Paulo n’Os Contos de Belazarte, quadro esse de suma importância para entender a modernização da cidade no final do século XIX início do século XX. Mas torna-se essencial reforçar que esse é um ponto de vista específico da história e da cidade paulista e não poderia representar o programa pela brasilidade (defendido por Mário como uma espécie de militância), pelo encontro do que era realmente a essência do brasileiro, sob o risco de se tomar São Paulo como o Brasil inteiro.

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

BIPOLARIDADES DO NARRADOR

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

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

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

Quando há repulsa, o estranhamento do narrador frente aos objetos narrados pode estar ligado a uma espécie de alienação, “Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se

tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p.58). O distanciamento do narrador, aristocrático, em contato com quem narra apenas por intermédio de um criado, falseia e torna superficiais as relações descritas na ação narrada.

É o que acontece em *O besouro e a Rosa*, por exemplo. O conto fala sobre a história de Rosa, deixada aos sete anos pela mãe aos cuidados de D. Carlotinha e D. Ana. Ela é descrita como uma moça infantil, ingênua, mas após ser acordada por um besouro à noite, descobre sua sexualidade e casa com o primeiro homem que encontra: Pedro⁵. De um lado, o narrador mostra que Rosa é tratada como uma filha de criação da família que faz tudo errado: esquece de levar o açúcar pro café da manhã e não limpa a casa direito. De outro, que ela conta com um amor praticamente maternal das tias: “E num instante repararam também que a criadinha estava ua mocetona já. Carecia se casar. Que maravilha, Rosa se casava! Havia de ter filhos! Elas seriam as madrinhas... Quasi se desviginavam no gozo de serem mães dos filhos da Rosinha” (ANDRADE, 2008, p.30). Há uma ambivalência do narrador, pois ao mesmo tempo em que chama Rosa de “criadinha”, diz que as velhas gostariam de ser “mães dos filhos” dela.

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

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

Conforme falamos anteriormente, esse pode ser um problema originado da falta de intimidade do narrador com o assunto narrado, mas é um problema recorrente. Por exemplo, quando Belazarte duvida do amor de Ellis por Dora, quando ela morre: “não era tristeza verdadeira que Ellis tinha, era incapacidade de sofrer”. Belazarte afirma que

5 A respeito do destino de Rosa, Irenísia Oliveira (2008) faz outra interpretação, mostrando que “embora não haja maiores indicações, pode não se dever apenas à urgência da sensualidade aliada à estupidez, mas uma contrariedade às velhas que a criaram, mesmo ao custo da própria felicidade, portanto uma resposta amarga ao deplorável costume brasileiro de se adotar crianças na condição de empregadas, com que as famílias prolongam a escravidão sob o pretexto da caridade cristã” (p.7).

só poderia ser uma necessidade sexual, dissertando sobre a diferença entre amizade e amor, um que mantém um interesse mais elevado, presente no espírito, e outro carnal, com interesses no corpo. Ele fala do amor das pessoas “sem-educação” (ibid., p.92), ressaltando que esse não é o amor dele, pois não há metafísica, sendo quase que exclusivamente sexual. Segundo o narrador, a única coisa bonita desse tipo de amor são características “emprestadas” da amizade, como o perdão.

Nossa próxima análise se fixa no conto *Menina de olho no fundo*. É a história, já citada neste artigo, de seu Gomes, professor em uma escola de música (cujo dono é o maestro Marchese). Seu Gomes tem uma relação afetuosa com uma aluna, a Dolores, que alimenta uma grande paixão pelo professor. No conto, o narrador diz que o professor logo simpatizara com Dolores, mas imediatamente desconstrói a malícia possível desse sentimento “Em amor não pensou e, franqueza, nem sentiu nada diante dela” (ibid., p.68). Essa afirmação constante de que seu Gomes não está apaixonado por Dolores, feita pelo narrador, destoa da história contada. Assim que somos “enganados” pelo narrador, achamos que a menina faz investidas que são contornadas pelo professor – e não rechaçadas completamente – por causa da fraqueza dele. Podemos perceber que o narrador prejudica o nosso “olhar para o destino alheio” (BENJAMIN, 1995, p.214), necessário para que o leitor trabalhe também o texto, descobrindo as diferentes camadas das personagens sem que o narrador as entregue prontas. O problema, conforme nos diz Benjamin, é que os “contextos psicológicos da ação” (ibid., p.203) são impostos ao leitor.

Essa discrepância está nas inúmeras marcas de que seu Gomes gosta da aluna, pensa nela etc. Dolores conta pra ele que “engana” os outros professores com seu olhar charmoso, mas diz ter vergonha de fazer isso na frente de seu Gomes: “E ficou talqual um jenipapo, roxa de vergonha sem razão. E o verde fundo dos olhos fuzilando... Seu Gomes pensou a palavra “bonita” e fez a menina repetir mais três vezes a escala de ré maior” (ANDRADE, 2008, p.71). Depois, ele diz para a menina: “Você já disse que gosta muito de mim como professor... (...) ... pois então estude... pra me fazer feliz!” (ibid., p.71). Em um momento do professor em casa, parece ficar claro o envolvimento emocional, os sentimentos que ele conserva pela menina: “Seu Gomes entardeceu num sorriso largado, muito suave. Sorriu livre, tornando a pensar em Dolores, que sapequinha! Enfim, fora bom porque agora sabia com quem estava tratando. E ensinou a Dolores com muito carinho, com imensa amizade, cada vez mais íntima e mais amizade” (ibid., p.72). Percebemos que o narrador tenta o tempo inteiro tratar a relação do professor com a aluna como algo puramente profissional, como interesse dele pela possibilidade de ter descoberto uma grande instrumentista e por Dolores ser uma menina de família endinheirada que lhe dá muitos lucros. Mas as atitudes e falas da personagem dizem o contrário.

NOVAS REVELAÇÕES DO NARRADOR-PERSONAGEM

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

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

A parte não afetiva da relação dos dois revela um contrato de trabalho peculiar. Para começar, há a construção da imagem do brasileiro burguês do século XIX: assim que consegue dinheiro extra, o narrador-personagem revela que quer ter um criado “porque dinheiro faz cócegas em bolso de brasileiro”. Belazarte diz “achar gostoso” ver o dono saindo e o criado entregando o chapéu e a bengala. E ele não diz o “patrão”, mas o “dono”. Assim, quando Ellis é “contratado” por Belazarte, há uma negociação aparentemente liberal (eles combinam o preço), mas a caracterização do trabalho e do trabalhador faz parecer um sistema escravista disfarçado (ou mostra os resquícios de uma escravidão recém abolida). O narrador-personagem também faz diferença entre um criado e um “criado moral”, que significava que o empregado não limpava, não trabalhava bem, mas tinha um caráter impecável: “foi de confiança, discreto e amigo” (ibid., p.85). Não podemos ignorar que a expressão “criado moral” revela a submissão intelectual de Ellis e o domínio de Belazarte. O curioso é que esse domínio é visto por Belazarte como dependência mútua: “já estava difícil dizer quem era o criado de nós dois” (ibid., p.86). Porém, se Ellis precisava do “patrão” afetivamente, precisava muito mais financeiramente. Parece, então, que falar em “dependência mútua” obscurece a real natureza dessa relação, que nunca poderá ser puramente de dependência mútua⁶.

Fora isso, a personagem Ellis parece representar a situação da população paulista do início do séc. XX. De um lado, quer aprender uma profissão promissora, dirigir os

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

novos carros, que são símbolos do progresso e de outro, quer casar e ter filhos, constituir família: o símbolo do patriarcalismo da cidade agrária. Da mesma forma, Belazarte, que fala francês, é músico e frequenta o teatro, atividades do homem moderno, sente a necessidade de ter um “escravo”. Essas contradições têm grande influência do imenso contingente de estrangeiros no país, o que mudou as necessidades da classe alta⁷, conforme nos diz Richard Morse, fazendo referência a Gilberto Freyre,

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

A modernização e a grande presença do estrangeiro fizeram de São Paulo uma metrópole internacional em pouco tempo. E Belazarte reflete isso: não é à toa que deseja ensinar francês ao criado, não à toa que conhece muito de música e frequenta teatros. Ele faz parte dos 5% (pelos dados registrados por Lucila Herrmann, referida por Richard Morse) da classe superior.

Mas os pontos que mais nos interessam nesse conto são dois tipos de distanciamentos que podemos identificar. O primeiro é a constante insistência do narrador em afirmar algo diferente do que a história apresenta, conforme acontece nos outros contos trabalhados até aqui. Ele diz que “a vida é tão bondosa que nunca senti falta de ninguém” (ANDRADE, 2008, p.89), quando Ellis desaparece por uns meses. Isso seria possível para alguém que queria levar o criado até para a Europa, que tratava a relação como de “dependência mútua”? Outro exemplo: quando Belazarte estava ajudando Ellis antes da morte: “da minha parte era tudo agora gestos mecânicos” (ibid., p.94), o que destoa completamente do final desesperado de Belazarte ao ver Ellis morrendo chamando por ele.

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

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

⁷ Em nossa opinião, ao mesmo tempo em que as necessidades das classes altas se modificam, as classes médias e pobres também mudam suas necessidades.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme vimos nos contos estudados, não há estabilidade na distância entre narrador e matéria narrada, entre sujeito e objeto representado. Percebemos que Belazarte se coloca culturalmente acima de quem narra, sem conseguir representá-los de maneira não-arrogante, não-preconceituosa. Conforme Irenísia Oliveira:

É como se as pessoas simples do subúrbio não soubessem como expressar os sentimentos (ingenuidade) e o narrador não pudesse representá-los porque reconhece que só pode projetá-los a partir de si mesmo. Por isso o narrador se corrige quando descreve Rosa e diz que João não a viu da mesma forma, apenas sentiu um mal-estar que vinha da moça⁸. (OLIVEIRA, 2008, p. 5)

E faz isso através de diversas marcas como narrador: com citações de poetas alemães: “Adoçavam tudo que nem verso de Rilke” (ANDRADE, 2008, p.83), com anedotas onde mostra que tem empregados – que o chamam “dotoire” – (ibid., p.39), com um interlocutor músico: “Você é músico, e do conservatório grande lá da avenida São João, por isso há-de se divertir com o caso...” (ibid., p.65), “Mesmo no Brás tinha um moço muito bonzinho, coitado! que estudava violino com o professor Bastiani, colega de você” (ibid., p.65). E de marcas como personagem, no conto *Túmulo*, *túmulo*, *túmulo*, onde aparece de forma extremamente narcisista. Tudo isso em oposição ao cidadão periférico, ao imigrante sem classe, que força sua ascensão social e cultural na moderna São Paulo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: Notas de literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2003.
ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

8 Irenísia Oliveira continua a citação dizendo que naquele trecho há “sem dúvida, uma consciência de mediação e distância”. Esse é um ponto muito questionável, já que o narrador mantém a distância, mas, conforme tentamos provar com nosso artigo, parece ter uma consciência precária de suas ações.

IBGE. *Contagem Populacional*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/brasil500>. Acesso em: julho de 2011.

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

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

SVMA; SEMPLA. *Atlas ambiental do município de São Paulo*. 2002. Disponível em: <http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em julho de 2011.