

SOBRE A NÃO-NOVIDADE DO PÓSTUMO: O BRASIL VELHO DE MÁRIO DE ANDRADE

Ricardo Namora¹

Como por vezes acontecem os fenómenos naturais extremos, que são raros, espantosos e inesperados, também os fenómenos humanos extremos, e pelos mesmos motivos, exortam no comum dos mortais sentimentos bastante contraditórios. Experimentando sensações que vão do medo ao espanto, da surpresa à dúvida, o homem que sente deixa o incomum insinuar-se brevemente, em momentos epifânicos mais ou menos duradouros, mas sempre memoráveis. O que se passa depois da tempestade é, tipicamente, uma tentativa de arrumação ou classificação do fenómeno através de uma árvore genealógica que permita perceber de onde ele veio e, do mesmo modo, por que se manifestou de determinada forma. Em seguida, tentamos encaixar o fenómeno na nossa ampla bagagem de sensações e intuições intelectuais, primeiro para ver se cabe, e logo para redesenhar a arrumação antecedente. Todas estas operações triviais dependem, no entanto, da possibilidade de darmos nomes às coisas e de as colocarmos espacialmente por relação a um conjunto de objectos pré-existentes. O grande problema começa quando o fenómeno se espalhou por várias décadas, nunca diminuiu de intensidade, e alternou entre a tempestade, a calmaria, o tornado, o calor sufocante e o terramoto.

Um dos problemas da crítica tem a ver justamente com a impossibilidade de classificar certos fenómenos que, pela sua duração, variação e intensidade desigual, carecem de um lugar definido na arquitectura do conhecimento. O inclassificável é, desse ponto de vista, uma espécie de lugar-nenhum que, apesar da sua protuberância exuberante (ou por causa disso) nunca parece caber na bagagem. Como objeto trôpego, disforme e incomparável, o único é em regra um nómada crítico. Por via desse nomadismo, é muitas vezes olhado com desconfiança por quantos têm a seu cargo a construção da história, da identidade e da cultura. A saída mais fácil para etiquetar um objeto que é, ao mesmo tempo, inclassificável e grande

¹ Romanska och klassiska institutionen – Stockholms Universitet. Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

de mais para passar despercebido, costuma consistir numa colagem, nem sempre linear, desse objeto com o rótulo disponível mais cómodo e fácil de usar. No caso de Mário de Andrade, esse rótulo foi tomado emprestado, como seria natural, ao movimento modernista, no qual a sua influência foi notória, e reconhecida, quer na época pré, durante e pós-Semana de Arte Moderna de 1922, quer para a posteridade. Apesar do caráter notoriamente disperso e multifacetado da sua obra, a justiça da história que sobre ele foi feita consumou-se numa série de versões parecidas desse momento iniciático. Tendo em conta que a produção literária de Mário de Andrade se iniciou formalmente em 1917, que a glória (e a polémica) lhe tinham chegado justamente em 1922, com *Paulicéia Desvairada* e que, no entretanto, ele havia sido um elemento-chave em todas, ou quase todas, as vanguardas estéticas, literárias e culturais do Brasil, nada mais natural. O Modernismo passou, então, a ser o corolário natural da actividade antecedente de Mário de Andrade e, em consequência, o rótulo disponível mais fácil de usar. Acontece que uma série de factores sabotaram esta arrumação aparentemente consensual.

Desde logo, foi o próprio Mário de Andrade a recusar uma certa versão da rotulagem modernista e, sobretudo, a que lhe atribuiu a fantasiosa posição de guru do grupo de artistas que quis fazer de São Paulo uma Paris tropical. Depois, porque a carreira posterior de Andrade foi de tal maneira gigantesca, dispersa e culturalmente ativa que, em retrospectiva, qualquer rótulo, por melhor que fosse, estaria sempre na iminência de caducar. Por fim, porque Mário de Andrade veio a ser uma espécie particular de inclassificável na cultura brasileira, que até hoje se pergunta onde colocar aquele fenómeno-objeto de tal modovário, singular e majestoso. Apesar disto, porém, a etiqueta, ainda que não muito segura e bastante provisória, serviu para vincular Mário de Andrade a um contexto específico, idiossincrático e determinável. Outra, que apareceu mais tarde (e talvez com uma dose maior de justiça crítica e histórica), veio a adensar o problema. O rótulo de “maior polímata do Brasil”, de tão geral e difuso, colocou Andrade numa difícil situação: ele passou a ser, ao mesmo tempo, um ponto definido e uma nuvem etérea que podia vaguear por qualquer lugar. Neste sentido, talvez se tenha perdido o que, em Mário de Andrade, ficou no meio, ou seja, tudo o que ele fez *apesar* do Modernismo, e tudo o que ele fez *apesar* do seu imenso nomadismo intelectual. Mas é necessário ter em conta, além disto, que foi o próprio Mário de Andrade a rejeitar antecipadamente a sua própria rotulagem inicial. Menos de dois anos depois da Semana de Arte Moderna de 22, no célebre texto “A Escrava que não é Isaura”, Andrade desfaz por completo o mito do messianismo estético que, por um peculiar processo de redução

ideológica e expansão quase-religiosa, Ihe tinha oferecido o papel bíblico de líder de um movimento parecido com uma religião:

Começo por uma história. Quase parábola. Gosto de falar por parábolas como Cristo... Uma diferença essencial que desejo estabelecer desde o princípio: Cristo dizia: “Sou a verdade”. E tinha razão. Digo sempre: 'Sou a minha verdade'. E tenho razão. A verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e transitória. Por isso mesmo jamais procurei ou procurarei fazer proselitismo. É mentira dizer-se que existe em S. Paulo um *igrejó* literário em que pontifico. O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem... Isso não quer dizer que haja discípulos pois cada um de nós é o deus de sua própria religião. (ANDRADE, 1924)

A ironia é evidente, e a noção das consequências de ser descrito como o *chefe espiritual* de um novo movimento artístico também. Na verdade, Andrade demonstra que consegue ser como Cristo, usar a linguagem de Cristo e parecer-se até com Cristo. Mas rejeita por completo que o movimento modernista seja realmente isso: um movimento. Um “*igrejó*” é apenas um arremedo de igreja, uma espécie de culto de brincadeira, um local para-físico em que se podem construir e debater certos princípios. No entanto, a ortodoxia de um movimento único, a força de um *programa* e a hierarquia de uma religião, estão completamente ausentes. A leitura que Mário de Andrade faz do Modernismo nesta narrativa é, assim, a completa alienação do movimento enquanto isso mesmo: um movimento. Porque, se movimentar-se depende de um sentido e de uma direção centrífuga, e de uma série de características que são comuns a toda e qualquer seita, neste caso específico o carreiro de formigas mexe-se de forma centrípeta, como se todos os seus elementos, logo que instalados no lugar de discussão, só tivessem interesse em explorar esse mesmo lugar. É bastante natural que, devido à imensa repercussão e exposição pública do Modernismo brasileiro, muita gente pensasse que as formigas tinham *mesmo* uma formiga-rainha, um território e uma direção precisa. Na leitura de Mário de Andrade, ao contrário, elas apenas tinham essa *possibilidade* eventual que, contudo, nunca foi usada – pelo menos, de modo claro e deliberado.

A diferença talvez esteja, então, no tipo de rótulo que se coloca sobre o Modernismo. Se *movimento* não serve (pelo menos para o Mário de Andrade de 1924), então o que servirá? Ou será que o uso (e a conveniência) do rótulo constituiu uma descrição de uso comum cujos aspetos se transformaram numa definição de uso igualmente comum? Contra todas as tentativas do próprio Mário de Andrade, iniciador e correlegionário de um conjunto

de seitas de um homem só, a designação *movimento* acabou por ser cosida na roupagem intelectual vestida por todos os que, com ele, tiveram voz numa coisa a que se chamou Modernismo brasileiro. Talvez pacificado com este fato (por vezes as etiquetas são cómodas de usar e difíceis de substituir), Andrade adotou a designação numa conferência tardia, de 1942, e na qual, mais uma vez, procurou afastar do seu grupo uma certa ideia de coerência programática e de direção, recuperando a mesma obstinada recusa da história que já havia demonstrado em 1924. Em “O Movimento Modernista”, a metafísica sem Deus, e a potencialidade religiosa que nunca se cumpre – por falta de uma tábua de mandamentos, talvez – volta a ressurgir como ferramenta de correção da interpretação que a crítica havia feito ao Modernismo. E tanto pior se a designação escolhida por ela tenha sido “movimento”:

Mas o certo é que a preconsciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no ... sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui. Do primeiro, foi um fenómeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um ... estado de poesia. (ANDRADE, 1942)

O embrião do Modernismo é, então, um grupo restrito de pessoas que, de modo maduro e demorado, pegaram na ideia de um sentimento epifânico, que havia surgido aos olhos de todos de um modo muito parecido com certas revelações oraculares e xamanísticas, e a transformaram numa coisa pública e muito singular. A ideia de poesia é, aqui, dupla: ela representa um meio de exposição artística e, ao mesmo tempo, actua metonimicamente sobre o único pressuposto verdadeiramente programático do bando modernista, o de que o Brasil precisa (ou precisava) de uma arte nova. Pouco importa que a intuição que engorda este propósito seja etérea, pouco consistente, emocional e instintiva: ela é um *estado*, como os estados da matéria e, por isso, ao mesmo tempo discernível e passível de transmutação. Talvez, então, Mário de Andrade tenha razão (em 1924 e em 1942): o movimento não tem nada de *movimento* – é uma *ideia* que, em parte devido ao seu impacto público, cultural e estético, veio a ser condensada, e amarrada, a uma definição muito particular, que a aproximou de uma religião com deuses, mandamentos, gurus, discípulos e um sentido preciso do sítio para onde ir. Evidentemente, é muito mais fácil, por natureza, definir-se uma religião do que uma ideia. Mas também é compreensível que a tradução social do Modernismo tenha levado a que a tentação da definição, e da condensação para a posteridade de um momento tão marcante na cultura brasileira, tenham produzido uma descrição possível que conheceu uma certa fortuna histórica, a despeito das peculiaridades, das especificidades e do carácter

inclassificável de muitos dos objectos que foram produzidos no interior daquele. Para além de tudo isto, o Modernismo, enquanto tal, teve uma curta duração. Foi, talvez, um momento de explosão artística desenfreada (e localizada, temporal e fisicamente) que, depois das promessas iniciais, se foi dissolvendo num estertor lento e soporífero. Como veremos adiante, Mário de Andrade percebeu desde muito cedo que este declínio era inevitável, e que a dinâmica entre cosmopolitismo e regionalismo iria, fatalmente, resultar numa derrota cabal da “intuição divinatória” do grupo de 22. Wilson Martins descreve assim esse processo:

Se compreendermos por “universalistas” os estetas puros do primeiro modernismo (1922-1925), entre os quais, de resto, se incluía o próprio Mário de Andrade, será indiscutível que, a partir de 1925, o Nacionalismo e o Regionalismo se confundem no Modernismo; é a etapa necessária para que o sentimento nacionalista se transforme em pensamento ou em ideologia política, conduzindo, necessariamente, ao Verdeamarelismo e à Antropofagia (que é o núcleo do futuro grupo de Esquerda literária dos anos 30). (MARTINS, 2002, p. 167)

O nativo e o universal, e também, por inerência, o elemento político contido na disputa revolução vs. conservadorismo, jogam um papel crucial no que veio a ser o equilíbrio futuro do Modernismo, preso numa série infinita de tensões conflitantes. Mário de Andrade ele mesmo estava refém, por circunstâncias da vida, dessa mesma teia histórica que se veio a urdir para sacrificar as puras intenções estéticas do primeiro Modernismo: ao mesmo tempo brasileiro e universal, são-paulino e bairrista, progressista e conscientemente politizado, Andrade foi a expressão universal do seu querido Largo do Paissandu, a meio caminho entre o desejo de globalização e a ternura pelas vielas e os botecos. A ligação do Modernismo à metrópole é, neste sentido, uma das condições de existência da “ideia divinatória” do grupo de 22, que aspira a transcender as fronteiras idiossincráticas da São Paulo do cortiço na direcção de uma ideia – meio parisiense, meio nova-iorquina – de cidade global. Naturalmente, no espírito de Andrade e dos seus pares, a alavanca para essa espécie de *transição* seria a arte, tida como sinal inequívoco do estado de maturação e civilidade de um povo e de um país. No entanto, e tal como acontecera com a ideia de Modernismo, também a ideia de um Brasil cosmopolita e moderno se veio a mostrar impraticável. A grande São Paulo berço da Semana de Arte Moderna de 22 não conseguiu resolver a sua principal tensão interior, e resvalou para uma modernidade superficial, bem diferente da revolução estética profunda que o grupo modernista anteviu como ponte de ligação ao mundo moderno. De acordo com Mário de Andrade, em “O Movimento Modernista”,

Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1942)

A cidade-berço do Modernismo é, assim, uma espécie de microcosmo do mundo moderno: liga-se ao resto do universo pela troca, o comércio e a tecnologia, nunca pela arte ou pela cultura. O tráfego social é excluído. Tudo o que interessa é o intercâmbio comercial, frio e impessoal, e o acréscimo tecnológico, espelhado no automóvel novinho em folha ou nas novas máquinas da usina suburbana. “Éramos uns puros”, declara Mário de Andrade em 1942. E a sua pureza era, claro, a de acreditar que a arte poderia aproximar o Largo do Paissandu de Paris. A Paulicéia havia desvairado para o lado que não devia.

Mas porque “pureza” não é bem “ingenuidade”, Mário de Andrade sempre pareceu bastante consciente da dificuldade de fazer valer um conjunto de ideias sobre arte para além de um (necessariamente) curto e limitado prazo de validade. Curiosamente, escolheu deixar o testemunho da sua desilusão por meio da ficção, uma ficção desempoeirada e paradoxal, muito diferente da sua exuberante e curiosa prosa de etnólogo e sociólogo do Brasil do seu tempo. Publicados postumamente em 1947, os *Contos Novos* representam justamente o testemunho da prostração pacificada de Mário de Andrade: o Brasil, que era ao mesmo tempo São Paulo e o Largo do Paissandu, havia *encolhido* na sua existência pequena de bairro; sinais de falso aburguesamento estavam por todo o lado; a arte havia sido tomada pela política, uma política rasteira e violenta, pronta a detonar; e a cultura de aproximação ao mundo global não era mais do que algumas viagens, compras e vendas, aulas de francês e um ou outro primo emigrado para a Europa. Mário de Andrade esperou, pacientemente, que tudo isso acontecesse para escrever os *Contos Novos*. Ou seja, o póstumo é, em Mário de Andrade, também o póstumo do Modernismo, o pai de todos os “ismos” por vir e, por isso mesmo, um pai subitamente ultrapassado, caduco e solitário, visitado apenas pontualmente pelos seus “filhos de arte” emancipados. Mas, e ao contrário do que o próprio título indica, o movimento de pena póstumo que representam os *Contos Novos* não tem nada de novo: ele é, bem pelo contrário, um momento de descrição testamentária da falência de uma ideia ou, de outro modo, a composição de uma imagem do Brasil que restou depois do Modernismo e dos “ismos”. A “não novidade” é, por isso, bastante evidente: o país novo não é senão uma

replicação, algo confusa, do seu ser passado que, contra todos os abalos artísticos, nunca deixou de existir em todo o seu esplendor suburbano.

Inicialmente projectados como *Contos Piores*, os *Contos Novos* vieram a ser publicados em 1947, dois anos após a morte prematura de Mário de Andrade. Planeado na sua primeira forma para incluir 12 contos, veio a contemplar 9 na sua versão final para publicação (8 deles estavam marcados como “prontos” por Mário de Andrade, e apenas um tinha a curiosa nota “por consertar”). Da seleção que veio a ser a final, todos os contos beneficiaram de períodos de maturação mais ou menos longos, sendo que 7 deles foram escritos ao longo de vários anos. O conto mais antigo parece ser “Frederico Pasciência”, cujos primeiros esboços, segundo a anotação de Andrade, foram escritos ainda em 1924. Apenas “O Poço” não tem data de início, mas apenas de fim, 26-12-1942; ainda assim, essa data é suplementada pela nota “terceira versão”, fazendo por isso supor que a sua composição se terá iniciado algures num momento anterior. À excepção de “Nelson”, que tomou a Andrade apenas uma semana (em Abril de 1943), todos os outros contos com data de início e fim projectam a sua escrita para períodos que vão dos 4 aos 18 anos. No total, todos os anos somados entre o início e a conclusão dos contos perfazem uma soma astronómica de 67. Estes números, e o facto de a maioria dos *Contos Novos* terem levado o seu tempo desde a sua ideação inicial enquanto projectos até à sua conclusão pré-publicada podem, no entanto, não querer dizer grande coisa. O facto de Mário de Andrade ter dedicado a sua carreira intelectual e a sua actividade cívica a tantos assuntos tão dispersos e absorventes pode, aliás, explicar o porquê de a maioria dos contos terem tido uma vida criativa tão longa, e ficado em suspenso por tanto tempo. No entanto, esta constatação trivial explica apenas parte da história.

Temática e linguisticamente, os contos de *Contos Novos* devem ainda muito ao Modernismo. Em termos temáticos, porque revelam a preocupação de Mário de Andrade com o Brasil do seu tempo, e com as inúmeras contradições de um país em permanente ebulição, a meio caminho entre as suas especificidades paroquiais e o desejo de abertura ao mundo e ao progresso. Em termos linguísticos, pelo uso de uma linguagem coloquial, popular, ritmada e muito próxima ao linguajar das ruas. Embora os fios narrativos sejam bastante diferentes entre si, e contem histórias distintas, os *Contos Novos* apresentam, no geral, pelo menos estas características comuns. Estas, mais o fato já mencionado de terem demorado vários anos a serem escritos. Para além de tudo isto, eles parecem traduzir um momento culminante na vida literária de Mário de Andrade, e um curioso contraponto à sua existência pública enquanto etnólogo, historiador e sociólogo. Se, por um lado, estas atividades supõem um conjunto de

movimentos de agrupamento, classificação e isolamento de características gerais, a narrativa dos *Contos Novos*, pelo contrário, aspira à descrição minuciosa da especificidade do cidadão brasileiro, à explicação da sua identidade e a um mergulho cada vez mais espantado nas suas condições particulares de vida e existência. Ou seja, o estado de maturidade literária que Mário de Andrade atinge com os *Contos Novos* resulta de um esforço singular de pormenor, em contraponto aos esforços de classificação e inventariação geral exigidos pela sua faceta historiográfica. Assim,

os *Contos Novos* atestam um avanço em direção a um realismo mais denso e crítico. E a chave artística desse evoluir parece ser a contenção: estilo, entredo, paisagem, tudo agora é mais contido, mais acabado; o resultado é um profundo mergulho na realidade social e psíquica do homem brasileiro ... O narrador, consciente de sua natureza literária, está mais preocupado em narrar do que em contar ou conversar ... Conseqüentemente, o enredo se retesa, ganhando mais vigor dramático. (PAULILLO, 1997, p. 9)

A densidade, e a profundidade de análise, parecem ter sido o objectivo último de Andrade na produção destes contos. Como se torna claro, este movimento narrativo *em profundidade*, bastante incisivo e localizado, representa várias coisas ao mesmo tempo: em primeiro lugar, e em termos gerais, uma afirmação de maturidade literária; em segundo lugar, a criação de um *lugar* ficcional onde dar conta da verdadeira *natureza* do “homem brasileiro”; depois, o contrapeso ideal para as mais generalistas actividades de Mário de Andrade; e, por fim, o testemunho derradeiro da dificuldade que houve em fazer do Brasil um Brasil novo e modernista pela arte, um projeto esperançado que esbarrou sem contemplanções com a própria condição de um país que não é bem um país, mas um imenso continente. Não é possível, em suma, projetar sobre uma gigantesca multidão de indivíduos uma receita universal, e o Brasil de Mário de Andrade é, nos *Contos Novos*, muito mais uma coleção finita de indivíduos espacializados do que um conjunto de *tipos* ou grupos cujas características permitiriam tanto uma descrição quanto uma classificação. Por isso,

A relação personagem-espaco também recebe tratamento novo. Os tipos humanos agora focalizados crescem em densidade psicológica, e donos de uma consciência dividida e até contraditória, exprimem com mais nitidez a sua relação problemática com o mundo. (PAULILLO, 1997, p. 9)

Esta contradição inerente à existência do “homem brasileiro” não é nova para Mário de Andrade. Ele já a havia entrevisto em relação ao próprio Modernismo, quando o descreveu como um conjunto de indivíduos animados de uma “intuição divinatória” ou de um “estado de poesia”. Depois, ela havia sido transposta para o próprio Brasil, que perdeu o trem da oportunidade de se reciclar pela arte e, assim, se transformar cultural e esteticamente, aproximando-se do mundo civilizado ao qual aspirava pertencer. E, por fim, ela foi adotada nos *Contos Novos*, que tomaram o seu tempo (só “Frederico Pasciência”, por exemplo, levou 18 anos a completar-se), como se Mário de Andrade tivesse, intencionalmente, esperado com a paciência de Frederico para ver que caminho iria tomar o seu Brasil. Minado por uma politização redutora da arte, e aparentemente incapaz de se livrar do seu próprio bairrismo local, nunca conseguiu se libertar da sua condição idiossincrática para abraçar o universalismo humanista que o grupo de 22 tanto se esforçou para promover. Daí que o testemunho final de Mário de Andrade, os *Contos Novos*, possam ser lidos realmente, como faz Paulillo, como “contos da plenitude”, uma plenitude paciente, maturada e desiludida, em que a “novidade” não passa de uma ironia: o póstumo de Andrade é, no fim de contas, a história de uma lenta percepção de que o mais valioso (e, paradoxalmente, mais retrógrado) do Brasil é o seu “homem”, individualmente considerado em toda a sua contraditória densidade.

Se, em “Vestida de Preto” temos o tema do pecado e da perda da inocência, temos também uma descrição crua e polimórfica dos afectos, do amor carnal e do beijo, tornado impuro pela invasão de um adulto no mundo de duas crianças, e que levou o narrador, Juca, a não mais conseguir amar a prima, de quem se havia tornado tão cúmplice. A dinâmica pureza vs. conhecimento é uma metonímia para todo o crescimento: a malícia substitui progressivamente a ingenuidade, e as intenções iniciais são traídas por um mundo adulto prenhe de convenções sociais, expectativas e desamores. “Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grave condensação interior” (Andrade, 1943: 31), conclui o narrador. Uma marca inequívoca de que *certas* almas singulares se encolhem, ao chocarem com um mundo que não entendem. Em “O Ladrão”, o tema é o bairro, e suas personagens típicas, que buscam um suposto assaltante madrugada fora. A viagem não é literal, mas simbólica: todas as personagens descritas compõem, como se a vida naquele local fosse um mosaico que não pudesse sobreviver sem qualquer das suas partes, um quadro de melancólica sordidez, um quotidiano farto e variado que, no entanto, se fecha sobre a sua existência mundana. A “portuguesa fácil” e a “italiana” são apenas duas das personagens que indicam a irreversível miscigenação que faz parte do Brasil desde os seus primórdios: mas

todos, desde moços, policiais, o par de irmãos e até a “mocetona duma das casas operárias fronteiras” (Andrade, 1942: 36), jogam papéis cruciais na maquinaria do bairro. Um bairro que não é, mas poderia ser, o do Largo do Paissandu. “Primeiro de Maio” conta a história de um operário perdido na metrópole, tentando achar as celebrações do “Dia do Trabalhador” e que fica, paradoxalmente, aprisionado numa dinâmica inconclusiva entre o desejo revolucionário e a pacatez tranquila instaurada pelo regime político vigente. O regresso ao trabalho, mesmo em dia de folga, é uma parábola da desistência, mas também da solidariedade: o “35” ajuda o “22”, que estava ao serviço, a carregar quatro malas. Em “Atrás da Catedral de Ruão”, o tema é um velho episódio do passado, que atormenta uma preceptora e instrutora de francês, ressurgindo pontualmente, como um fantasma, para transformar a vida de todos os que com ele contactam como uma sombra pecaminosa que contamina todo o quotidiano. O contexto subliminar é o típico da família burguesa que viaja, fetichiza a cultura francesa e educa os filhos numa base artificial, como se a Catedral de Ruão fosse *mesmo* diferente das igrejas de São Paulo.

“O Poço” é a alegoria do trabalho, a tirania do patrão que obriga os seus subordinados iletrados a foçarem num poço lamacento em busca de um objeto-totem, uma caneta, cujo valor afetivo e material está longe de ser compreendido pelo trabalhador analfabeto. Joaquim Prestes obriga os seus assalariados a um esforço indigno e sobre-humano, apenas para resgatar um objeto que, no fim de contas, não é único nem tão valioso: o patrão Prestes possui vários exemplares de canetas, uma delas de ouro, e acaba, num momento final de apoteose do patronato, por desprezar todo o esforço dos seus próprios trabalhadores, jogando no lixo a caneta rachada que sobrara da odisseia. “Pisaram na minha caneta! brutos...” (Andrade, 1942: 88): a economia do trabalho, no Brasil dos meados do século XX, estava perigosamente parecida com a do tempo dos negreiros. “O Peru de Natal” recupera o tópico da emancipação, da passagem abrupta de um estado de pureza radical para um estado (não entrevistado) de completa plenitude e confiança. É o primeiro Natal depois da morte do pai do narrador. Em família, entre as mulheres da casa, ele deixa a figura do pai insinuar-se no jantar, como uma presença incómoda e intrusiva que relembra a impossibilidade do luto. Apesar da natural tranquilidade do domicílio, e do ambiente calmo e familiar, o narrador desestabiliza todas as convenções associadas ao lar pelo desejo irreprimível que tem de se encontrar com Rose: o jantar em família parece ser o único obstáculo a essa concretização amorosa, e o incómodo só é resolvido na despedida. “E agora, Rose!...” (Andrade, 1942: 95) é o mote da libertação. O amor terno mas turbulento da história familiar vai ser substituído, com

requintes de sabedoria e maturidade inusitadas, pela paixão mais selvagem e carnal. “Frederico Pasciência” é a história de uma amizade improvável que se desenvolve nos limites do homo-erotismo. É um conto cru e denso, feito de aproximações e desenganos, de paixão e desilusão, da não-consciência juvenil de que a morte dos sentimentos está perigosamente ligada à proximidade obsessiva. O narrador é, mais uma vez, um adulto que recorda com a clarividência do futuro as suas próprias experiências juvenis: “A imagem dele foi se afastando, se afastando, até se fixar no que deixo aqui”.

“Nelson” relata uma aventura sentimental pitoresca e movimentada, narrada em segunda mão por alguém que parece ser conhecedor de todos os pequenos segredos de todos os pequenos bairros. Traições, viagens, culturas diferentes, e o manto incómodo da história, tudo isso se confunde na bagagem passada dos indivíduos que compõem o quotidiano teatral do bairro: a triste história de um casal desavindo por causa da “Guerra do Paraguai” fica a parecer até normal, num lugar pitoresco onde o boteco do “portuga” é o umbigo do mundo, onde operários se encharcam de chope e onde o lar é o último abrigo seguro à face da Terra. Em “Tempo da Camisolinha”, o tema da perda da inocência, embrulhada numa roupagem familiar descrita com ternura e minúcia, volta a aparecer. O “tempo da camisolinha” é o tempo da puberdade e da despreocupação, de uma juventude livre e pacífica que logo é quebrada por um episódio simbólico, aparentemente trivial, que marca a transição violenta para o mundo da consciência. O jovem narrador não resiste, enfim, a oferecer a sua estrela-do-mar – um amuleto da sorte – ao operário desempregado que vagueia junto ao oceano: mais uma vez, a sordidez da “vida real” abre as portas para o fim abrupto de todas as esperanças vãs de um tempo-outro que não existe mais.

Em 1954, o investigador e geógrafo Pierre Monbeig, pioneiro na descrição daquilo que foi considerado, não sem polémica, o “modo de pensar” dos povos, descrevia assim o país onde trabalhara durante décadas:

O que há de mais espantoso no Brasil é a sua própria existência, é o fato de existir uma nação brasileira que construiu a sua própria civilização. O Brasil é um país de contrastes? Preferimos considerar, em vez disso, que é o país da coexistência e da interpenetração de elementos aparentemente inconciliáveis. (MONBEIG, 1954, p. 1)

É este, no fundo, o país que Mário de Andrade descreve na prosa dos *Contos Novos*. Um conjunto indefinido e extenso de contradições irresolvidas, de nuances sociais e culturais,

prenhe de um colorido bairrista e individual, cuja densidade espectral só pode ser explicada por meio da ficção. Essa ficção, no entanto, possui traços definidos de um real que transcende a geografia, a sociologia e a história. É o mapa da alma do “homem brasileiro”, condensado em todas as personagens, principais e acessórias, que tematizam os contos e os transformam no espelho ao mesmo tempo fiel e distorcido, do Brasil de Mário de Andrade. Um Brasil que, no fundo, rejeitou a possibilidade de se abrir ao mundo pela arte mas que preserva, no seu jeito malandro e contraditório, o seu modo de vida peculiar, que é uma pele e uma segunda natureza. Talvez não houvesse modo de mudar o país através da arte moderna, e talvez Andrade o soubesse. O póstumo dos *Contos Novos* não é, em rigor, um póstumo, mas uma longa maturação, uma espera tranquila, como se Mário de Andrade tivesse ficado à espera, enquanto os contos ficavam em banho-maria, que o Brasil dos meados do século XX se viesse a encaixar em si mesmo depois da euforia breve da revolução prometida. A espera deu-nos os *Contos Novos*, que não têm, afinal, nada de novidade: eles são um testemunho, por vezes desapontado, por vezes terno, daquilo que o Brasil não poderia deixar de ser. De acordo com Monbeig, no já citado livro *O Brasil*,

À semelhança de outros países da América Central e da América do Sul, o Brasil está ligado à tradição ibérica e latina. Disso exibem marcas profundas a estrutura social, as instituições políticas, a prática do catolicismo e a influência do seu clero, a mentalidade e as maneiras de pensar. Pode dizer-se, portanto, que se trata de um tradicional país latino, desde que se acrescente: de civilização portuguesa com matizes africanos e que, se o seu passado é lusitano e mediterrâneo, o seu presente é americano. De fato, o Brasil procura mudar a sua indumentária, como se tentasse rejeitar seus velhos trajes de cores europeias, substituindo-os por novas vestes *made in America*. (MONBEIG, 1954, p. 2; sublinhado no original)

Talvez fosse assim em 1954. No entanto, nos meados dos anos 40 (e como bem percebeu Mário de Andrade), o Brasil ainda estava com dificuldades para trocar de roupa. Quando lhe ofereceram o paletó modernista, vestiu-o por pouco tempo e, sentindo-se desconfortável, logo o tirou e voltou à roupa coçada do dia-a-dia. A roupa do bairro, do trabalho operário, da perda da inocência. Portanto, uma roupa que de nova não tinha nada.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo / Klick Editora, 1997.

MARTINS, Wilson. *A Idéia Modernista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2002.

MONBEIG, Pierre. *O Brasil*. Trad. Antonio Christofolletti. São Paulo: Difel, 1985 (1954).

PAULILLO, Maria Célia de A. Contos da Plenitude. In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo / Klick Editora, 1997. p. 9-18.