

INOCÊNCIA SEM VALOR, MALANDRAGEM SEM BRILHO: ANÁLISE DOS CONTOS “O BESOURO E A ROSA” E “JABURU MALANDRO”, DE MÁRIO DE ANDRADE

Wilson José Flores Jr.

Doutorando em Teoria Literária – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: As personagens Rosa e Carmela, protagonistas, respectivamente, de “O besouro e a Rosa” e “Jaburu malandro”, os dois primeiros *Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, são, ora sutil ora diretamente, acusadas pelo narrador de serem as responsáveis pelos malogros que sofrem ao longo das narrativas, que, por isso, tendem a assumir um caráter de exemplo. A iniciativa (tênue e relativa) das personagens acaba marcada pelo negativo e a “lição” que Belazarte extrai de suas histórias é seca e cruel: seja por excesso de ingenuidade, seja por excesso de confiança ou de iniciativa, seja por qualquer motivo, história de “gente pobre” não tem final feliz, ao menos quando vista pela lente “rabugenta” de Belazarte e a partir da periferia da cidade de São Paulo nos anos 1920. Tal perspectiva, esteticamente elaborada nos contos em sua feição tensionadamente dialética, levou Mário de Andrade a antecipar parte da crítica à visão dicotômica da modernização brasileira efetuada nas décadas seguintes pelo pensamento social brasileiro.

Palavras-chave: Narrativa brasileira moderna – Mário de Andrade. Mário de Andrade – *Os contos de Belazarte*. *Os contos de Belazarte* – Crítica literária.

Résumé: Les personnages Rosa et Carmela, des protagonistes, respectivement, de “O besouro e a Rosa” et “Jaburu malandro”, les deux premiers *Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, sont parfois subtiles, parfois directement facturés par le narrateur d'être responsable de l'échec qui se produise au long des histoires, qui, par conséquent, prend un caractère de exemple. In des contes, l'initiative (mince et relative) de les personnages sont marqués par la négative et la “leçon” que Belazarte extrait de leurs histoires est sec et cruel : soit par la naïveté excessive, pour l'excès de initiative ou pour une raison quelconque, histoire de les “pauvres” n'a pas de fin heureuse, au moins vu à travers la lentille “hargneux” de Belazarte et de la banlieue de Sao Paulo en 1920. Cette perspective, esthétiquement élaborées dans les contes, conduit a Mário de Andrade à anticiper une partie de la critique de la interprétation dichotomique de la modernisation brésilienne effectuée dans les décennies suivantes par la pensée sociale brésilienne.

Mots-clés: Narrative moderne brésilienne – Mário de Andrade. Mário de Andrade – *Os contos de Belazarte*. *Os contos de Belazarte* – Critique littéraire.

O aspecto circunstancial de *Os contos de Belazarte* (1956), de Mário de Andrade, mais do que índice de apego à descrição pretensamente objetiva ou à documentação de um determinado momento histórico, vincula-se às intenções de crítica e de construção cultural que figuram no centro da concepção estética de um escritor para quem a arte

nunca foi pensada de forma descolada dos desafios e problemas históricos com que se defrontava, com todas as eventuais “vantagens” e “problemas” que disso decorrem.

Frequentemente vistos como uma obra menor, *Os contos de Belazarte* configuram uma adaptação profunda e problemática da linguagem a seu objeto. As marcas específicas da “literatura de circunstância”, de relativo inacabamento, bem como o contraste entre formas narrativas díspares são modos de apreender o mundo precário e dilacerado que é o da periferia da cidade de São Paulo em pleno momento de expansão econômica e de industrialização. No centro desse processo, a análise aqui desenvolvida visa, particularmente, a mistura de códigos orais e escritos, tradicionais e modernos, que expressam, no plano da organização estrutural das narrativas, a coexistência de ritmos históricos incongruentes mobilizados pelos interesses da “modernização conservadora” e expressos na incompatibilidade entre avanços econômicos e sociais. Como se procurará discutir, por sua feição tensionadamente dialética, o livro de Mário de Andrade antecipa parte da crítica à visão dicotômica da modernização brasileira empreendida nas décadas seguintes pelas ciências humanas e pelo pensamento social brasileiro.

1. Belazarte: origem nas “Crônicas de Malazarte”¹

Na “Bibliografia”, publicada no final do volume da primeira edição de *Belazarte*, Mário de Andrade explica a origem das narrativas:

Estes contos foram planejados pra servirem de intermédios a umas Crônicas de Belazarte, publicadas na *América Brasileira*. De cinco em cinco crônicas, um se intercalava. Foram assim publicados os dois primeiros, ‘O besouro e a Rosa’ (*América Brasileira* de fevereiro de 1924) e ‘Caim, Caim e o resto’ (*América Brasileira* de julho de 1924). Depois, impulsos de camaradagem me obrigaram a sair da revista, que aliás morreu logo. Ficaram os contos já escritos no calor do plano inventado, e outros no desejo. Destes, alguns tiveram realização, e vão também aqui. ‘O besouro e a Rosa’ foi ainda publicado, e sem as restrições da revista, no livro *Primeiro andar*, como página de encerro (ANDRADE, 1934).

Entre 1923 e 1924, Mário de Andrade publicou mensalmente na revista *América Brasileira* uma série de oito crônicas e dois contos (os “dois primeiros contos de Belazarte”, mencionados no trecho acima), a que chamou de “Crônicas de Malazarte”.

Nelas, o autor registrava fatos da história do movimento modernista, discutindo algumas das principais questões que norteavam os debates da época. As crônicas encenavam debates fictícios entre três “personagens”: o cronista, Malazarte e Belazarte, além de Graça Aranha, presença constante, mas passiva.

É interessante notar que o desdobramento do cronista antecipa um procedimento recorrente em Mário de Andrade, encontrado tanto em *Os contos de Belazarte* (um narrador oral, Belazarte, e um narrador inominado que transcreve literariamente as histórias do primeiro) quanto em *Macunaíma*, em que ficamos diante de uma “narrativa de segunda mão”, pois, como se sabe, o rapsodo afirma que transcreveu a história do “herói de nossa gente” tal como lhe teria sido contada por um papagaio do Uraricoera.

Além disso, a oposição Malazarte-Belazarte dá o que pensar. A princípio Malazarte é o nome de uma conhecida personagem da tradição oral popular, Pedro Malasartes, que encarnava, em sua origem ibérica, uma das figuras do pícaro: apesar de sofrer e passar por diversas dificuldades, Malasartes acabava sempre se saindo bem, enganando aos poderosos (deste e do “outro” mundo, pois vencida tanto senhores e reis, quanto demônios), numa espécie de revanche simbólica contra a miséria e a exploração. Além disso, Malazarte é, também, o título de uma peça de teatro, escrita em 1911, em que “em meio a arremedos simbolistas, Graça Aranha buscava fixar a imagem de um primitivismo capaz de coexistir harmonicamente com a civilização” (RABELLO, 1999, p. 28). Unindo essas duas referências, nas crônicas de Mário de Andrade, Malazarte encarnava a euforia desbragadamente otimista que vê “na aldeia a grande cidade industrial” e na modernização à brasileira uma oportunidade de transcendência das mazelas da época, num arranjo que pensava conciliar primitivismo e pós-capitalismo.

Tanto a figura do “pobre esperto” quanto a visão excessivamente afirmativa da “alegria brasileira” e do progresso serão desmontadas pela perspectiva do “outro cronista”, Belazarte. Nas crônicas, Belazarte, nas palavras do próprio autor, é “rabugento, tristonho, realista” e “nas casas tijoladas da aldeia vê taperas”². Assim, em primeiro plano, encontra-se o desmonte do “mito da alegria”, o que, desde a origem, situa Belazarte na contracorrente do clima de euforia que tomava conta de parte da literatura dos anos 1920³. Em segundo plano, a inversão de Malazarte para Belazarte, ao que tudo

indica, colabora para a problematização da relação entre o intelectual/artista e as manifestações (ou possibilidade de manifestação) populares frente ao “progresso”.

Na periferia da grande cidade, as relações interpessoais vistas por Belazarte parecem tênues e frágeis, senão francamente decadentes quando comparadas ao novo ritmo imposto pela modernização. A ideia de comunidade parece apenas uma abstração e a visão das personagens é marcada pela estreiteza de horizontes, pela ignorância e pela pobreza, de modo a concentrarem-se quase completamente nas miudezas do dia a dia e na simples reprodução da vida.

O curioso é que, embora as soluções mágicas, tão presentes nos contos e nas lendas populares, estejam muito distantes das histórias narradas por Belazarte, uma vez que evocam um universo simbólico “perdido” em algum obscuro momento do tempo e ou ponto do espaço, de alguma forma, permanecem vivas na imaginação das personagens, configurando uma forma perversa de alienação que o narrador, muitas vezes, sente um prazer sádico em destruir.

Desta perspectiva, qualquer ideia de “salvação por meio do popular” não se sustenta e parece ser, quando muito, apenas uma miragem pouco ligada à realidade concreta. Tanto que, como veremos, não há qualquer compensação para a pobreza nas histórias contadas por Belazarte.

Finalmente, e ligado a esta última questão, mais do que uma crítica da amoralidade e da mentira, parece haver na posição de Belazarte um desmonte da figura mitificada do malandro. Visto da periferia de São Paulo, o mito do malandro também arrefece, tanto que os malandros que eventualmente surgem nos contos, além de capengas, saem logrados, como veremos na análise do conto “Jaburu malandro”.

2. Um princípio formal

Uma das marcas narrativas mais importantes de *Os contos de Belazarte* é o uso intensivo do discurso oral, que redundava na duplicação dos narradores (o oral e o escrito), explicitada pela rubrica “Belazarte me contou”, que encima todos os contos. A

proximidade com o oral, por um lado, tende a reforçar a contingência, a aparência de apego imediato à circunstância e ao pitoresco, mas, por outro, quando colocada em seu devido lugar no projeto do escritor e vista a partir de sua realização no conjunto das narrativas que compõem o livro, resulta num elemento fundamental para se entender as soluções formais que estão em jogo nesses contos.

Um primeiro aspecto relevante liga-se ao fato de que o uso intensivo e consequente do discurso oral, ao aproximar as narrativas do modo de contar próprio da tradição oral e popular, acaba por impregnar os contos de aspectos da narrativa de tipo tradicional, vinculada à experiência comum, como tende a ocorrer com as “formas simples”.

A esse respeito, num conhecido estudo, o crítico alemão André Jolles (1976, p. 181-203) argumenta que uma “forma simples” é aquela na qual a linguagem “permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”, de modo que não se constitui a partir das “palavras de um indivíduo”, nem tem em um indivíduo (um autor individual) “a força executora que daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal”. Ao contrário, “a verdadeira força de execução é a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas sempre renovadas”, ou em outras palavras, constitui-se a partir de “palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução”. Fato que distingue a “forma simples” do que Jolles chama de “forma artística”, na qual se observam as marcas da criação individual, constituindo-se a partir das “palavras próprias do poeta, que são a execução única e definitiva da forma”.

Partindo dessa premissa, o crítico especifica as características de um tipo de narrativa cuja estrutura se assemelha às escritas pelos irmãos Grimm: uma narrativa que trabalha com o maravilhoso, com mitos e lendas da tradição popular, e a que o crítico denomina, simplesmente, *Conto*. Segundo Jolles, no Conto as coisas se passam “como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer”. O estado de coisas apresentado no início das histórias não é, necessariamente, “imoral em si mesmo”, mas “cria um sentimento de injustiça – injustiça que deve ser reparada”. Nesse sentido,

tudo o que o Conto significa, simplesmente, é que o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma outra série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar satisfizeram em seguida esse sentimento, voltando tudo ao equilíbrio (JOLLES, 1976, p. 199).

A ideia subjacente à forma de que “tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa” é central, na opinião do crítico, para a compreensão da disposição mental específica do Conto, baseada no que Jolles define como “ética do acontecimento” ou “moral ingênua”⁴:

existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo o nosso juízo sentimental absoluto (JOLLES, 1976, p. 200).

Assim, conforme argumenta o autor,

a forma do Conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido. [...] Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas essas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua. Todas as mocinhas pobres acabam por casar com o príncipe que devem desposar, todos os jovens pobres têm sua princesa; e a morte, que significa, em certo sentido, o auge da imoralidade ingênua, é abolida do Conto: “se eles não estão mortos, ainda vivem” (JOLLES, 1976, p. 200-201).

Por isso, na medida em que “o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo”, de modo que, “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural”, “a ação localiza-se sempre ‘num país distante, longe, muito longe daqui’, passa-se ‘há muito, muito tempo’”, pois a “localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível” (JOLLES, 1976, p. 202-204).

Os pontos de contato entre *Os contos de Belazarte* e a *forma simples* apresentada acima são muitos, bem como evidentes as diferenças. Por um lado, a construção de um narrador oral que conta histórias tiradas do dia a dia, de sua própria experiência ou da experiência de pessoas próximas, dá aos contos algo de “criação espontânea”, de

histórias inspiradas diretamente nas “vozes do povo”. Outro ponto importante é que os contos parecem o tempo todo apelar também para nossa “moral ingênua”, apresentando histórias que, de modo geral, despertam imediatamente no leitor a sensação de injustiça, de situação que precisa ser reparada. A pobre Rosa, vivendo sequestrada do mundo, uma “freirinha” confinada aos afazeres domésticos de sua vida de “cria da casa” das tias solteironas; o pobre João, padeirinho pobre, esforçado e “bom moço” que quer encontrar uma moça para casar e é duas vezes preterido; os irmãos Aldo e Tino, que entram em conflito pelo amor de uma vizinha, destruindo a antiga união entre eles; as duas mulheres solitárias, Nízia Figueira e Prima Rufina, vivendo apartadas do mundo numa chácara; o professor de música do conto “Menina de olho no fundo”, que perde o emprego por capricho de uma aluna; o pobre Ellis lutando contra a miséria e tentando, por meio do esforço e do trabalho, construir uma vida para ele, sua esposa e filho; e, talvez no pior dos casos, Paulino, um menino de quatro anos que vive a miséria em várias dimensões: a fome, o abandono, a falta de carinho e cuidado, a humilhação, numa série ininterrupta de injustiças e brutalidades já anunciada no título do conto (“Piá não sofre? Sofre”).

A esses motes tão evidentemente “injustos” (do ponto de vista da *moral ingênua*), soma-se outra estrutura típica da forma do *Conto*, tal como analisado por Jolles: a presença de certa “moral da história”, que, a partir da compensação moral, restabelece o sentimento de justiça, garantindo, frequentemente, um final feliz consumado no fecho tradicional: *e foram felizes para sempre*. Belazarte lança mão do fecho tradicional do Conto, mas com sinal invertido:

[...] Rosa não escutou nada. Bateu o pé. Quis casar e casou. Meia que sentia que estava errada porém não queria pensar e não pensava. As duas solteironas choravam muito quando ela partiu casada e vitoriosa sem uma lágrima. Dura.

Rosa foi muito infeliz (ANDRADE, 1956, p. 23. “O besouro e a Rosa”).

Os rapazes principiaram olhando pra Carmela dum jeito especial, e ficavam se rindo uns pros outros. Até propostas lhe fizeram. E ninguém mais não quis casar com ela. E só se vendo como ela procurava!... Uma verdadeira... nem sei o quê! [...]

Só sei que Carmela foi muito infeliz (ANDRADE, 1956, p. 47. “Jaburu malandro”).

Ou seja, verifica-se nas histórias de Belazarte a mesma fatalidade do *Conto*, mas pelo avesso: ao invés de destinados à felicidade, à recompensa e ao restabelecimento da ordem e da justiça ingênuas, as personagens surgem fadadas à infelicidade, ao sofrimento e à injustiça: Rosa não apenas não encontra seu príncipe como acaba casada com um “besouro”, o bêbado Pedro Mulatão; Carmela vê frustrados seus sonhos de uma vida diferente daquela que as moças de sua idade e inserção social tinham, pois o “príncipe” que a resgataria foge de mansinho, de madrugada, quando sente que o namoro começava a ficar mais sério e comprometedor. Ou ainda, a morte não apenas não é abolida como é sadicamente reposta e enfatizada, como que decretando a impossibilidade de superação da miséria, tal como ocorre em “Túmulo, túmulo, túmulo”.

Portanto, se a forma do *Conto* está presente e afirmada em *Belazarte*, ao mesmo tempo, é negada e invertida. O tempo todo a estrutura está presente, mas com sinal trocado, não só não restabelecendo a justiça com base na *moral ingênua* como tornando a injustiça ainda mais grave e incontornável. A presença de elementos da *forma simples* cria no leitor uma expectativa de compensação que não vem; ao contrário, o sentimento de injustiça desenvolve-se num crescendo que culmina numa sensação de perplexidade, imobilidade e morte, comum ao desfecho de todas as narrativas. A mobilidade, a agilidade do relato de Belazarte choca-se com a negatividade, o imobilismo, a inexorabilidade dos destinos apresentados, tornando ainda mais absoluto o reconhecimento do fracasso das personagens, do narrador e do mundo narrado, ao mesmo tempo em que amortece grande parte da angústia que as narrativas poderiam despertar.

Nos contos, vista da periferia de São Paulo, a compensação moral desaparece e nenhum conforto é oferecido ao sofredor e ao injustiçado. O narrador aponta a injustiça, reconhece-a, incomoda-se com ela, mas é como se, ao mesmo tempo, culpasse as personagens, expressando uma consciência problemática e contraditória que não consegue decidir se as personagens são vítimas, culpadas ou o quê. O resultado dessa oscilação é um discurso constitutivamente irônico, às vezes sádico, que se compadece e, ao mesmo tempo, vê o sofrimento como inexorável, senão como merecido.

3. “O besouro e a Rosa”

O conto que abre o livro é “O besouro e a Rosa”, que efetivamente foi o “primeiro conto de Belazarte”, escrito em 1923, “no tempo em que Elísio de Carvalho sustentava a ‘América Brasileira’”, como Mário de Andrade afirma em trecho do prefácio que ele escreveu para *Belazarte*, mas que não chegou a publicar.

Nessa narrativa, que mistura elementos “realistas”, “naturalistas” e grotescos, o narrador nos conta a história de Rosa, uma moça de 18 anos, que morava com duas tias desde os sete, após sua mãe ter morrido ou ter abandonado Rosa (“que é a mesma coisa que morrer”). Era a “cria” da casa de suas tias solteironas, “órfãs do capitão Frágoso Vale”. Vivia praticamente confinada; uma “freirinha”. Apesar disso, chega a ter um pretendente, João, o filho do padeiro da vizinhança, um dos poucos a vê-la com alguma regularidade, pois era o responsável pelas entregas matutinas de pão. Mas o possível romance entre eles nem começará, apesar de João tê-lo desejado muito.

Certa vez, Rosa deixara a janela de seu quarto aberta durante uma noite quente e, de madrugada, um besouro entrou em seu quarto e, sorrateiramente, percorreu seu corpo, provocando na jovem uma reação convulsiva, na qual se misturam repulsa e certo gozo desconhecido e proibido. Esse fato marca uma transformação radical em Rosa. A jovem sente que a intervenção do inseto roubou-lhe, de certa forma, a inocência e que, talvez, nunca viesse a se casar, o que sente como “UMA VERGONHA”. Rosa, então, muda completamente o modo de se relacionar com o mundo e com os outros. Perde, evidentemente, o caráter infantil e a passividade que a caracterizavam e se torna, subitamente, uma mulher indiferente, provocante e amarga, que acreditava não merecer para si nada além de variações de insetos cascudos. Termina por encontrar “seu besouro” ao se casar, abruptamente, com um bêbado da vizinhança, Pedro Mulatão. E o conto termina de modo seco: “Rosa foi muito infeliz” (ANDRADE, 1956, p. 23).

A vida da jovem, desde o início, aparece marcada por variadas formas de “injustiça” (abandonada pela mãe, tratada pelas tias como empregada e mantida por elas confinada em casa e apartada do mundo), o que, a princípio, cria no leitor certa expectativa de que, ao longo da história, realize-se algum tipo de reparação ou, ao menos, alguma compensação para seu sofrimento.

Não acredito em bicho maligno mas besouro... Não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos. E não sabia que os tinha. Ninguém reparara nisso. Nem Dona Carlotinha nem Dona Ana, entretanto já velhucas e solteironas, ambas quarenta e muito. Rosa viera pra companhia delas aos sete anos quando lhe morreu a mãe. Morreu ou deu a filha que é a mesma coisa que morrer. [...] Rosa mocetona já, era infantil e de pureza infantil. Que as purezas como as morais são muitas e diferentes... Mudam com os tempos e com a idade da gente... Não devia ser assim, porém é assim, e não temos que discutir. Mas com dezoito anos em 1923 Rosa possuía a pureza das crianças dali... pela batalha do Riachuelo mais ou menos... Isso: das crianças de 1865. Rosa... que anacronismo! (ANDRADE, 1956, p. 11).

O primeiro parágrafo do conto traz condensada uma série de relações em torno das quais a narrativa se desenvolverá. Observe-se que o uso literário da fala cotidiana (ou, para falar com Sérgio Milliet (1934), da “linguagem de dia de semana”) transmite uma sensação de naturalidade, que colabora para dar vida à narrativa e temperar-lhe com um ritmo muito solto e “espontâneo”.

No entanto, essa vivacidade da linguagem choca-se com a história narrada, marcada pelo imobilismo, pela fatalidade e por uma inocência destituída de qualquer valor positivo. Observe-se que Belazarte sugere que a “pureza infantil” da moça seria uma consequência da reclusão e da exploração (ou, ao menos, do relativo abandono) a que ela estava submetida, colocando-nos em face de um drama ao mesmo tempo doloroso e banal, uma vez que a “injustiça” sofrida por Rosa combina-se, na narrativa, com certa aceitação das coisas como são. Pureza e infantilidade são, ao mesmo tempo, apresentadas como “qualidades” (“não devia ser assim”) e como “defeitos”, uma vez que indicariam certa incapacidade de adaptação aos tempos (“porém é assim, e não temos que discutir”), o que faz com que a crítica que poderia se construir a partir do que deveria ser, esvaia-se diante do reconhecimento seco e pretensamente objetivo de um pretense “fato”. Esse, aliás, é o mote para a inversão promovida no final do parágrafo, quando o narrador um tanto debocha do “anacronismo” da jovem, numa mistura de ironia (a comparação com as crianças de 1865 “mais ou menos”) e irritação (“Rosa... que anacronismo!”). A escolha da palavra, aliás, é bastante sugestiva: Rosa não está “atualizada” e ignora que os tempos “são outros”, o que é apresentado como defeito, incapacidade ou limitação da moça. Daí que, desde o início, seu destino “trágico” parece ser ao mesmo tempo “injusto” e “merecido”. O conteúdo crítico da narração não deixa de se fazer notar, mas arrefece frente ao “reconhecimento” da personagem como

uma das possíveis responsáveis pela própria desgraça, numa ambivalência característica do ponto de vista do narrador ao longo de quase todas as narrativas do livro.

Essa percepção pode ser confirmada nos parágrafos seguintes. Belazarte nos conta que Rosa “saía pouco e a cidade era para ela a viagem que a gente faz uma vez por ano, Finados chegando” e que costumava acompanhar “as patroas” até o cemitério do Araçá, onde as tias visitavam o túmulo do capitão e choravam “junto ao mármore”. “Rosa chorava também pra fazer companhia” (ANDRADE, 1956, p.12). E, a seguir:

Essa anualmente a viagem grande de Rosa. No mais: chegadas até a igreja da Lapa algum domingo solto e na Semana Santa. Rosa não sonhava nem matutava. Sempre tratando da horta e de dona Carlotinha. Tratando da janta e de dona Ana. Tudo com a mesma igualdade infantil que não implica desamor não. Nem era indiferença, era não imaginar as diferenças, isso sim. /.../ Indistinta e bem varridinha. Vazia. Uma freirinha. O mundo não existia pra... qual freira! santinha de igreja perdida nos arredores de Évora. Falo da santinha representativa que está no altar, feita de massa pintada. A outra, a representada, você bem que sabe: está lá no céu não intercedendo pela gente... Rosa si carecesse intercedia. Porém sem saber porquê. Intercedia com o mesmo pedaço de corpo, dedos e braços, vista e boca sem mais nada. A pureza, a infantilidade, a pobreza-de-espírito se vidravam numa redoma que a separava da vida (ANDRADE, 1956, p. 12-13).

A jovem, “si carecesse”, “intercedia pela gente”, “porém sem saber porquê”. Rosa é apresentada como “indistinta e bem varridinha”, “vazia”, incapaz de agir no mundo e de ter consciência sobre si mesma.

Os dois trechos a seguir reafirmam a atitude do narrador:

[...] Porém Dona Ana orientada pelo gesto que a pobre repetia descobriu o bicho. Arrancou-o com aspereza, aspereza pra livrar depressa a moça. E foi uma dificuldade acalmá-la... Ia sossegando, sossegando... de repente voltava tudo e era tal e qual ataque, atirava as cobertas, rosnava, se contorcendo, olhos revirados, uhm... Terror sem fundamento, bem se vê. Nova trabalhadeira. Lavaram ela, Dona Carlotinha se deu ao trabalho de acender fogo pra ter água morna que sossega mais, dizem. Trocaram a camisola, muita água com açúcar...

– Também, por que você deixou janela aberta, Rosa... (ANDRADE, 1956, p.19)

Se vê bem que nunca tinha sofrido, a coitada! Toda a noite não dormiu. Não sei a que horas a cama se tornou insuportavelmente solitária pra ela. /.../ Rosa espera o besouro. Não tem besouros essa noite. Ficou se cansando naquela posição, à espera. Não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não? (ANDRADE, 1956, p. 20-21).

No primeiro trecho, Belazarte se aproxima da perspectiva das tias de Rosa, tanto que, imediatamente após mencionar a aspereza com que a tia arrancou o besouro do corpo da sobrinha, o narrador justifica o ato dizendo: “aspereza pra livrar depressa a moça”. Na sequência, o narrador se impacienta com os ataques repetidos de Rosa, afirmando que eram “sem fundamento” e que causaram uma “trabalheira” para as tias. Observe-se que, a essa altura, já não se sabe bem quem era a vítima. Num único giro, Rosa deixa de ser o centro das preocupações para se tornar um estorvo. Até porque, ao final, a culpa acaba sendo imputada a ela que havia sido descuidada ao deixar a janela aberta. Ou seja, Rosa, ainda sem forças, ainda tentando se recuperar do ataque, é acusada “sem cerimônias” por aqueles que acompanham seu drama. Além disso, a relação explícita do nome Rosa com a flor também ajuda a “naturalizar”, pela via do grotesco, o “interesse” do besouro por ela e mesmo o dela pelo besouro.

A acusação se completa três parágrafos adiante (como reproduzido no segundo trecho citado) quando Belazarte afirma diretamente: “Se vê bem que nunca tinha sofrido, a coitada!”, e completa: “Não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não?”. Ou seja, o narrador, uma vez mais, repisa a ideia de que Rosa era inconsciente, infantil, incapaz de reagir a um trauma, suscetível a qualquer eventualidade, diferente de “nós” que sabemos das coisas e temos consciência delas. A inconsciência de Rosa é contraposta à pretensa consciência de Belazarte que a compartilha (“nós”) com o narrador escrito inanimado e com os leitores, decretando a solidão terrível da ignorante, ingênua e inconsciente cria da casa das tias Carlotinha e Ana.

Comportamento semelhante observa-se em relação ao João, “quase uma Rosa também”, primeiro de seus pretendentes. Belazarte insiste em descrever o que chama de “malestar por dentro” ou de um “desespero na barriga” em todos os comentários que faz a respeito do interesse do padeirinho por Rosa. Vejamos:

Porém duma feita quando embrulhava os pães na carrocinha percebeu Rosa que voltava da venda. Esperou muito naturalmente, não era nenhum malcriado não. O sol dava de chapa no corpo que vinha vindo. Foi então que João pôs reparo na mudança da Rosa. Estava outra. Inteiramente mulher com pernas bem delineadas e dois seios agudos se contando na lisura da blusa que nem rubi de anel dentro da luva. Isto é... João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que se sentem na obrigação de esmiuçar com sem-vergonhice essas coisas. Nem

aquela cor de maçã camoesa amorenada limpa... Nem aqueles olhos de esplendor solar... João reparou apenas que tinha um mal-estar por dentro e concluiu que o mal-estar vinha de Rosa (ANDRADE, 1956, p. 14-15).

No dia seguinte João atirou o pão no passeio e foi-se embora. Lhe dava de sopetão uma coisa esquisita por dentro, vinha lá de baixo do corpo apertando quase sufocava e a imagem da Rosa saía pelos olhos dele trelendo com a vida indiferente da rua e da entrega do pão. Graças a Deus que chegou em casa! Mas era muito sem letras nem cidade pra cultivar a tristeza. E Rosa não aparecia pra cultivar o desejo... (ANDRADE, 1956, p. 17).

Quando o João soube que a Rosa ia casar teve um desespero na barriga. Saiu tonto pra espairer. Achou companheiros e se meteu na caninha. Deixaram ele por aí, sentado na guia da calçada, manhãzinha, podre de bebedeira. (ANDRADE, 1956, p. 22).

Os trechos, de certo modo, resumem-se à acusação preconceituosa de que o amor dos pobres e dos ignorantes se reduz, basicamente, a desejo físico e sexual (algo que o narrador sugerirá em todos os contos, com exceção de “Menina de olho no fundo”, principalmente porque o assunto deste não é exatamente o cotidiano de personagens pobres). “Incapazes” de cultivar sentimentos mais “nobres” e “sem consciência” da causa de seus males, quando sofrem de amor, as personagens de que Belazarte se ocupa sentem apenas um “desespero na barriga”.

A redução do amor ao aspecto meramente físico, a acusação de que as personagens estão presas demais ao cotidiano, à pobreza e à ignorância para serem capazes de nutrir sentimentos mais elevados e alcançar algum grau de transcendência da experiência imediata aparece desde o momento em que Belazarte descreve o primeiro alumbramento de homem do João quando o narrador ironiza a si mesmo por tentar dar algum ar mais sublime à descrição. O trecho: “Isto é... João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que se sentem na obrigação de esmiuçar com sem-vergonhice essas coisas”, ao mesmo tempo em que é uma crítica debochada e provocativa de procedimentos narrativos contra os quais o Modernismo se levantava nos anos 1920, é também um atestado da parcialidade do ponto de vista de Belazarte, revelando um despeito de classe que redundava em um olhar pretensioso, opondo sua “erudição literária”, sua “cultura” à ignorância e à incapacidade de João se elevar, minimamente, do chão mais imediato da vida.

A intervenção grotesca do besouro e de sua “encarnação”, Pedro Mulatão, rebaixam o universo narrado e colaboram para que se decrete o fecho fatal, avesso claro dos contos

de fada: “Rosa foi muito infeliz”. Irônica, sarcástica e sadicamente, não havia qualquer príncipe à espera dessa pobre Borracheira.

4. “Jaburu malandro”

O segundo conto do livro, “Jaburu malandro” (escrito em 1924), é, em certo aspecto, uma continuação de “O besouro e a Rosa”. A narrativa começa com Belazarte voltando a falar do padeiro João:

[...] Você se lembra do João? Ara, se lembra! o padeiro que gostava da Rosa, aquela que casou com o mulato... Pois quando contei o caso falei que o João não era homem educado para estar cultivando males de amor... Sofreu uns pares de dias, até bebeu, se lembra? e encontrou a Carmela que principiou a consolá-lo. Não durou muito se consolou. Os dois passavam uma porção de vinte minutos ali na cerca, falando nessas coisas corriqueiras que alimentam o amor de gente pobre (ANDRADE, 1956, p. 27).

A tônica do trecho repete o que discutimos há pouco. Mas Carmela não era Rosa. Diferentemente da “freirinha” que viveu onze anos apenas cuidando das tias, Carmela era bonita, “desses tipos de italiana que envelhecem muito cedo”, porém, em compensação, “nos dezenove, que gostosura!” (ANDRADE, 1956, p. 27). Era ativa, impaciente, mas sem “a ciência das outras moças italianas daqui” (p. 28) que trabalhavam “nos cortumes, na fiação” e “se acostumavam com a vida”. Carmela, ao contrário, não trabalhava e morava em casa própria. O pai havia juntado uns “cobres de tanta ferradura ordinária que passara adiante, e tanta roda e varal consertados” e tinha por Carmela uma certa predileção, que acabou, na visão do narrador, por “sequestrá-la da vida”, fazendo com que tivesse um “coração que não sabia de nada”, “apesar de ter na família uma ascendência que a fazia dona em casa” (p. 29).

Pois bem, Carmela e João namoraram um tempo, mas sem muita empolgação da parte dela. Até que um dia, um circo chegou à cidade e o idílio dos jovens esmoreceu. A moça ficou encantada com o circo e com a aparente liberdade de que seus membros gozavam. Em especial, um artista lhe chamou a atenção, o “Homem Cobra”, contorcionista que se apresentava com um “malhê todo de lantejoulas, listrado de verde e amarelo” (ANDRADE, 1956, p.31). Ao vê-lo no picadeiro, “Carmela sentiu uma

admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... malestar” (p. 32). João estava com Carmela, mas a moça só tinha olhos para o contorcionista.

Inesperadamente, no dia seguinte, Pietro, o filho pródigo da família de Carmela, o “defeito físico da família”, foi, após seis anos, visitar os pais e os irmãos. O jovem fez menção de se desculpar. O pai, a princípio, “resmungou, porém o filho estava bem vestido, não era vagabundo, não pense, estudara. Sabia música e viera dirigindo a banda do circo” (ANDRADE, 1956, p. 33). O pai ainda resistiu um pouco e disse ao filho o que pensava de gente de circo. Mas, logo em seguida, como a apresentação do Homem Cobra havia impressionado a todos, perguntaram a Pietro sobre o contorcionista: “Almeidinha... Está aí! Um rapaz excelente! é do Norte. Toda a gente gosta dele”, e acrescentou: “é muito meu amigo” (p. 34). O fato é que, “pra encurtar as coisas”, o pai de Pietro “foi se acostumando fácil com o ofício do filho. Aquilo dava uma grande ascendência pra ele sobre a vizinhança...” (p. 34).

No dia seguinte, a família toda, incluindo o namorado de Carmela, João, acabou por esbarrar com Almeidinha, após o término do espetáculo, no picadeiro vazio. Belazarte afirma que o rapaz “tinha esse rosto inda mal desenhado das crianças, faltava perfil. Quando se ria, eram notas claras, sem preocupação. Distráido, Nossa Senhora!” (ANDRADE, 1956, p. 35). Durante a conversa, Carmela e Pietro tanto insistiram que o pai acabou convidando Almeidinha para almoçar. No dia seguinte, durante o almoço, “em dez minutos de conversa, o moço já era estimado por todos” (p. 35).

Outro dia, durante a apresentação no circo, Carmela e Almeidinha, sem que ninguém percebesse, começaram a trocar olhares. De madrugada, à uma hora, o rapaz passou assobiando pelas ruas do bairro. A moça, num impulso, decidiu esperá-lo. Como a janela de seu quarto dava para a rua, ela a entreabriu e ficou ali até ouvir o jovem que voltava, assobiando e com as mãos no bolso. Conversaram um pouco, o Homem-cobra sempre esquivo, Carmela “é que trabalhou” (ANDRADE, 1956, p. 37) e eles se beijaram.

A moça começou a desprezar João que já não entendia nada do que acontecia. Ficou aturdido e os pais, “vendo ele assim, se puseram a amá-lo” (ANDRADE, 1956, p. 39), ao que Belazarte ajunta o seguinte comentário:

É assim que o amor se vinga do desinteresse em que a gente deixa ele. A vida corre tão sossegada, ninguém não bota reparo no amor. Ahn... é assim, é!... esperem que não de ver!... o amor resmunga. E fica desimportante no lugarzinho que lhe deram. De repente a pessoa amada, filho, mulher, qualquer um sofre, e é então, quando mais a gente carece de força pra combater o mal, é então que o amor reaparece, incomodativo, tapando caminho, atrapalhando tudo, ajuntando mais dores a esta vida já de si tão difícil de ser vivida (ANDRADE, 1956, p. 39).

No dia seguinte, o “padeirinho” descobriu tudo. Angustiou-se, sofreu, mas, “convenhamos, o costume é lei grande. João mal entredormiu ali pelas três, pois às quatro e trinta já estava de pé. Pesava a cabeça, não tem dúvida, mas tinha que trabalhar e trabalhou” (ANDRADE, 1956, p. 41).

Carmela, apesar da repercussão do caso, continuava decidida a encontrar Almeidinha. Dona Lina a mandou para o quarto, para dormir cedo. A moça obedeceu, “mas nem bem o assobio vinha vindo pra lá da esquina, já Carmela estava de pé. Beijo principiou” (ANDRADE, 1956, p. 43). O Homem Cobra “vinha salpicar beijos de guanumbi nos lábios dela”. Mas Belazarte afirma que “os beijos grandes, os beijos engulidos, era a diabinha quem dava. Ele se deixava lambuzar” (p. 43). E o narrador não resiste ao comentário: “aquela inocentinha que não trabalhava nas fábricas, quem que havia de dizer!...” (p. 43). Tudo continuou assim mais um pouco, depois, começaram a conversar e Almeidinha perguntou de João, ao que Carmela respondeu: “ele queria casar comigo, mas porém não gosto dele, é bobo. Só com você hei de casar!” (p. 44).

Como se pode imaginar, o contorcionismo do rapaz, seu jeito esquivo, flexível, adaptável não lhe deixou dúvidas sobre o que devia fazer. No dia seguinte, “que-dele o Homem Cobra?” (ANDRADE, 1956, p. 45). Quando Carmela soube que o rapaz havia fugido, “abriu uma boca que não tinha; ataque, gente do povo não sabe ter” (p. 46). A família percebeu o que se passava, tentou ser discreta, mas “boato corre ninguém sabe como, as paredes têm ouvidos”, e os jovens da vizinhança passaram a olhar a moça

dum jeito especial, e ficavam se rindo uns pros outros. Até propostas lhe fizeram. E ninguém mais não quis casar com ela. E só se vendo como ela procurava!... Uma verdadeira... nem sei o quê!

Até que ficou... não-sei-o-quê de verdade. E sabe inda por cima o que andaram espalhando? Que quem principiou foi o irmão dela mesmo, o tal da dançarina... Porém coisa que não vi, não juro. E falo sempre que não sei.

Só sei que Carmela foi muito infeliz (ANDRADE, 1956, p. 47).

O título do conto, “Jaburu malandro”, é, evidentemente, uma referência a Almeidinha. “Jaburu” é a denominação genérica de uma família de aves encontradas na Argentina, ao sul do Brasil e, em grande quantidade, na região do Pantanal. Mas também designa, como ainda é comum em alguns lugares do país, uma pessoa feia, desajeitada, esquisita ou tristonha. O emprego em referência ao Homem Cobra é, portanto, irônico: ele não é ave, mas cobra, não é bicho do ar e livre, mas animal que rasteja e se esgueira; também não é desajeitado, mas contorcionista admirado pelo público, nem é esquisito, ao contrário, é muito bem quisto e relacionado. Por outro lado, o adjetivo é mais direto: Almeidinha é realmente uma versão do malandro, ainda que sem brilho (a despeito da roupa repleta de lantejoulas) e acovardado, o avesso da imagem ideologizada da malandragem.

Como se sabe, a malandragem é frequentemente celebrada como uma espécie de “arte de sobreviver no inferno”: em meio às adversidades, o malandro conseguiria “se virar” e “se dar sempre bem”, passando por cima das barreiras de classe, enrolando senhores e outros tipos de poderosos, driblando a pobreza e a contingência, rebolando para desviar das “balas” da polícia, do Estado, do patrão, da bandidagem e da miséria. O malandro, assim representado, encarnaria um misto de subserviência e esperteza, bajulação e “jeitinho”, dependência e autonomia, espontaneidade e cálculo. E tudo isso visto positivamente como expressão de criatividade e resistência popular num país marcado pela violência, pela desigualdade e pela ausência de formas de mediação política e de representação popular.

Essa visão, ainda hoje bastante difundida e parte fundamental do estereótipo do “brasileiro”, encontra em “Dialética da malandragem” (CANDIDO, 2004, p. 17-46) (aquela que é, provavelmente, a mais importante análise literária feita por Antonio Candido) um importante eco. Nesse conhecido ensaio, Candido afirma que, ao invés de “romance picaresco” ou “documentário”, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (aliás, não seria o nome do Homem Cobra, Almeidinha, uma referência ao escritor?), seria um “romance representativo”, constituído, num

“primeiro estrato universalizador”, por arquétipos associados a figuras do *trickster*, e, num segundo estrato, pela “dialética da ordem e da desordem”, que

manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores (CANDIDO, 2004, p. 31).

Esse segundo estrato, por sua vez, estaria ligado a um “universo menor”, o brasileiro, e responderia à “dinâmica profunda” da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Esse princípio geral sintetizado pelo crítico é a base metodológica da crítica de caráter dialético (aliás, como se sabe, “Dialética da malandragem” é não apenas um ponto alto como, em certa medida, o principal texto de referência na constituição dessa tradição crítica no Brasil⁵) e é o principal ponto de apoio da leitura que aqui se procura fazer de *Os contos de Belazarte*.

Mas, ao final do ensaio, Candido deriva dessa análise, uma observação que se alinha, em certa medida, à visão ideológica da malandragem aludida acima. A citação é longa, mas condensa ideias que interessam muito ao que estamos discutindo:

[...] uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei [...]

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em **Pedro Malasarte** no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto.

[...]

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia (CANDIDO, 2004, p. 45-46; grifos meus).

É evidente que a perspectiva de Candido é muito mais sofisticada que o estereótipo convencional e que sua leitura se baseia, entre outros, em um pressuposto bastante recorrente do pensamento de esquerda (o da possível e necessária superação da ordem burguesa). Mas, de qualquer maneira, a ênfase positiva conferida pelo crítico não deixa de ter algum parentesco com a visão ideológica da malandragem. Por isso, anos depois, Roberto Schwarz, em outro ensaio também bastante conhecido (SCHWARZ, 1987, p. 129-155), replicou:

["Dialética da malandragem"] foi publicado em 1970, e a sua redação possivelmente caía entre 1964 e o AI-5. Neste caso, a reivindicação de dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso. Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 - com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização - não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem... (SCHWARZ, 1987, p. 154).

Essa posição não dista muito daquela que Mário de Andrade expressa por meio de Belazarte, afinal, a modernização em curso nos anos 1920, embora específica em vários aspectos, tinha muito em comum com a "mistura" (dialeticamente ambivalente) que também caracterizou a ditadura militar. Além disso, se apenas recordarmos que nosso narrador surge como antagonista de Malazarte⁶ e que, desde a origem, definiu-se pelo "pessimismo rabugento", já é possível entrever seu ponto de vista sobre a "esperteza popular" ou sobre os atributos "revolucionários" da "alegria brasileira", perspectiva que a leitura dos contos ratifica.

No caso de "Jaburu malandro", Almeidinha não é o representante de um "mundo sem culpa" e o ambiente social representado está longe de ser uma "terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral", onde "não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia". A rigor, no conto de Belazarte, quase nada se remedeia e o final é marcado apenas pela fatalidade e pela infelicidade. As ações do Homem Cobra têm consequências, por assim dizer, tacanhas, mas bastante decisivas para Carmela, para quem não houve consolo ou acomodação, ao contrário, o mundo a sua volta parece ter, de modo mesquinho e tosco, sentido prazer em pisoteá-la. Não temos nem Vidinha nem Luisinha nessa narrativa e nosso

Almeidinha se alinha com Leonardinho na flexibilidade, na afabilidade, na leviandade, mas não na “leveza” dos atos e dos resultados.

Além disso, Carmela, como Rosa, é acusada pelo narrador de ser a responsável pelo que lhe aconteceu, sobretudo devido a sua falta de consciência a respeito de “como as coisas são” e por ter, por assim dizer, se precipitado, afastando João, espantando o Homem Cobra e ficando com a fama de uma “verdadeira... nem sei o quê”.

A iniciativa (relativa) de Carmela é marcada pelo negativo e a “lição” é seca e cruel: seja por excesso de ingenuidade, seja por excesso de confiança ou de iniciativa, seja ainda por se adaptar perfeitamente ao mundo (como faziam a maioria das outras “italianinhas”), história de “gente pobre” não tem final feliz, ao menos quando vista pela lente “rabugenta” de Belazarte e a partir da periferia da São Paulo dos anos 1920.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Belazarte*. São Paulo: Piratininga, 1934.

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. In: _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1956. v. V.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades: Rio de Janeiro, 2004. p. 17-46.

FLORES JR., Wilson J. Belazarte e os engodos da modernização brasileira. *Revista Garrafa*, n. 23, jan.-abr. 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/wilsonflores_belazarteeosengodosda.pdf>

JOLLES, Andre. O conto. In: _____. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-203.

MILLIET, Sérgio. *Belazarte. A Platea*, São Paulo, 23 abr.1934. (Recortes - IEB/USP).

RABELO, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. São Paulo: Ateliê, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 129-155.

Recebido em 31/03/2012
Aprovado em 02/07/2012

¹ Esta seção é, em boa medida, uma síntese da discussão realizada no início do artigo “Belazarte e os engodos da modernização brasileira” (FLORES JR., 2011).

² “Crônica de Malazarte” I. Arquivo Mário de Andrade: IEB/USP.

³ Além de Graça Aranha, parece evidente também a crítica ao “Pau-Brasil” e à “Antropofagia” de Oswald de Andrade, bem como a certas tendências relativamente importantes na época, mas muito menos representativas como a “Anta” e o “Verde-amarelismo”.

⁴ Jolles define a “moral ingênua” da seguinte forma: “o nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético, dado que nos fala categoricamente; não é utilitarista nem hedonista, porquanto seu critério não é o útil nem o agradável; é exterior à religião, visto não ser dogmático nem depender de um guia divino; é um julgamento puramente ético, quer dizer, absoluto” (1976, p. 200).

⁵ A esse respeito, vale citar o final de “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem”, no qual Roberto Schwarz afirma que “o ensaio [de Antonio Candido] retoma o esforço de interpretação da experiência brasileira, que havia sumido da crítica exigente, e talvez se possa dizer que inaugura a sondagem do mundo contemporâneo “através” de nossa literatura. De certo modo trata-se de uma síntese entre duas grandes orientações, a crítica naturalista e a crítica de escritor. A primeira, ligada à reflexão social e preocupada em estabelecer o panorama geral de nossas letras, encontrava o seu limite na questão do valor literário, que escapava ao instrumental de que dispunha. Passando ao polo oposto, e tomando a forma como ponto de partida, o A. realiza a integração que aqueles críticos buscaram cem anos atrás. Quanto à segunda, pode-se chamá-la impressionista, pois são críticos que faziam da fixação e denominação das impressões mais finas o mérito de sua escrita. Penso em autores como Augusto Meyer, **Mário de Andrade**, Lúcia Miguel-Pereira, em cuja prosa admirável se entronca a do A. Como eles, este preza enquanto um valor crítico a sensibilidade de leitor culto e a capacidade de exprimi-la, só que fará delas o seu guia na mobilização do arsenal construtivo das disciplinas modernas, o que produz uma síntese nova no Brasil (**encaminhada talvez por Mário**) e rara em toda parte. Esta unificação produtiva de momentos antagônicos é a dialética viva” (SCHWARZ, 1987, p. 154-155; grifos meus).

⁶ Como discutimos, Malazarte é diretamente inspirado em Pedro Malasarte (também mencionado no trecho citado acima de “Dialética da malandragem”), ele mesmo um personagem folclórico que encarna o tipo do “pobre esperto” capaz de arquitetar e operar inúmeras artimanhas contra os poderosos, apesar das inúmeras dificuldades que enfrenta e da penúria em que vive.