

02.091

5586 L
C92473 779

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGEM
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ANDRESSA MIRIAM DA SILVA

O Besouro e a Rosa, o Homem-Cobra e Carmela:
A Narrativa de Mário de Andrade e a Sedução pela Noite



PONTES E LACERDA – MT

2013/01

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGEM
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Andressa Miriam da Silva

O Besouro e a Rosa, o Homem-Cobra e Carmela:
A Narrativa de Mário de Andrade e a Sedução pela Noite.

Monografia apresentada ao Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Pontes e Lacerda, como requisito parcial para obtenção do título de graduada em Letras. Sob orientação do Professor Mestre José Pereira da Silva Neto.

PONTES E LACERDA – MT
2013/01

ESTA MONOGRAFIA FOI APRESENTADA E DEFENDIDA PERANTE A SEGUINTE
BANCA

Professor Mestre José Pereira da Silva Neto

Professora Doutora Madalena Aparecida Machado

Professor Mestre Ricardo Marques

Agradecimentos

Registro meus agradecimentos a todos os que compartilharam o trilhar de mais esse caminho percorrido, contribuindo, direta e indiretamente, para que eu realizasse esta pesquisa, auxiliando-me e dando-me forças nos momentos em que mais precisei.

Minha gratidão, em primeiro lugar, a Deus, por estar comigo em todos os momentos e iluminando-me, sendo meu refúgio e fortaleza nos momentos mais difíceis. A ele, minha eterna gratidão.

Agradeço, especialmente, à minha família, pelo apoio para que eu concretizasse essa pesquisa: minha mãe e meu pai, que foram incansáveis; e, em especial, meu esposo, Fabrício, que esteve sempre ao meu lado, entendendo-me nos momentos de ausência, dando-me apoio e carinho.

Ao professor mestre José Pereira Neto, meu “orientador”, que possibilitou-me “aprendizagens únicas”, por meio do grande incentivo e orientação que me foram concedidos durante essa jornada.

Aos colegas e professores da turma de 2006/1 do curso de Letras, por tudo o que com eles aprendi e por partilharem a construção do meu estudo.

A todos, muito obrigada.

Dedicatória

Dedico este trabalho a vocês que sempre me fizeram acreditar na realização dos meus sonhos e trabalharam muito para que eu pudesse realizá-los, meus pais, Maria Socorro e Lindoney.

A você Fabrício, companheiro no amor, na vida e nos sonhos, que sempre me apoiou nas horas difíceis e compartilhou comigo as alegrias e as dificuldades, ao meu filho Gustavo, meu pequeno Príncipe que a cada dia me faz mais feliz, e ao meu anjo Guilherme que Deus levou para perto de ti, mas que sempre será lembrando pelo amor que existe dentro do meu coração.

“A função da palavra, na sua essência, não é uma função orgânica, mas uma função intelectual e espiritual. [...] o aparecimento da linguagem foi mais que uma filosofia, mais que uma simples transcrição; significou uma subversão das condições da existência, um novo arranjo do meio para o estabelecimento do homem.”

– George Gusdof

Sumário

Resumo.....	p. 08
Introdução.....	p. 09
1. A Literatura de Mário de Andrade: Escrita de Belazarte.....	p. 10
1.1. Belazarte me Contou.....	p. 10
1.2. Estranho Pessimismo.....	p. 13
2. O Mito na Literatura.....	p. 18
3. O Desabrochar da Rosa pelo Besouro.....	p. 27
4. A sedução da Serpente.....	p. 35
Considerações Finais.....	p. 43
Bibliografia Citada.....	p. 45

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo discutir os contos "O Besouro e a Rosa" e "Jaburu Malandro", ambos da coletânea "Contos de Belazarte", de Mário de Andrade. Em nossa pesquisa vamos abordar o uso do símbolo mítico para a construção de um cenário que torna possível a compreensão dos efeitos que a modernidade trouxe para as comunidades que se formavam distantes do centro da cidade. A partir da contribuição de Bernd (2003), vamos adotar uma postura teórica a partir da qual o uso do mito serve para que o escritor através de seu narrador possa explorar os fenômenos sociais de sua época. Nesta perspectiva, tomamos o pensamento de Eliade (1972), Campbell (1993) e Jung (1998), no que concerne ao entendimento sobre os mitos e seus símbolos. Também recorremos ao Dicionário de Símbolos preparado por Chevalier e Gheerbrant (2000) para discutir especificamente os símbolos que estão presentes nesses contos. Ademais, nossa leitura nos permitirá refletir sobre a construção de uma imagem para a periferia que se baseia no mito, mas que o expande e que encontra na personagem o seu porto.

Palavras chave: realismo-maravilhoso, símbolo mítico, periferia.

Abstract: This paper aims to discuss the stories "O Besouro e a Rosa" and "Jaburu Malandro", both the compilation "Contos de Belazarte", by Mário de Andrade. In our research we will address the use of the mythical symbol for the construction of a scenario that makes it possible to understand the effects that modernity has brought to communities that formed far from the city center. From the contribution of Bernd (2003), we adopt a theoretical stance from which the use of myth is to the writer through his narrator to explore social phenomena of his time. In this perspective, we thought of Eliade (1972), Campbell (1993) and Jung (1998), regarding the understanding of the myths and their symbols. We also use the Dictionary of Symbols and Gheerbrant prepared by Chevalier (2000) to discuss specifically the symbols that are present in these tales. Moreover, our reading will allow us to reflect on the construction of an image to the periphery which is based on myth, but that expands and finds character in its harbor.

Keys-word: realism-wonderful, mythical symbol, periphery.

INTRODUÇÃO

A narrativa de Mário de Andrade nos oferece interessantes questionamentos a respeito do fazer literário e do símbolo mítico na literatura. Neste trabalho, nosso objetivo é discutir como um modo de narrar, que retoma o mito por seus sentidos de explicação da realidade, constrói uma imagem para a periferia. Desse modo, nos interessa perceber quais são os efeitos de uma narrativa que repercute uma concepção de mundo a partir da periferia. Belazarte cria quadros sociais que representam a vida na periferia. Presentes nesses quadros, as personagens João, Rosa, Carmela e Meidinha vivem a experiência de amar e a dor da rejeição. O narrador encontra nessas tramas juvenis, o modo de abarcar os acontecimentos que significam a entrada da modernidade na grande São Paulo.

Nos contos “O Besouro e a Rosa” e “Jaburu Malandro”, o leitor adentra ao universo do Brás e passa a conhecer personagens que vivem ali seus dissabores. Toda a narrativa de Mário de Andrade é repleta de um pessimismo em relação à vida que produz efeitos em seus contos. Veremos como esse conduzir da narrativa, tomando como narrador um morador do lugar, cria aspectos mais particularizados que permitem o efeito de uma melhor compreensão do que se passou ali. São efeitos construídos com auxílio do símbolo mítico que o narrador utiliza para tornar mais claro as mudanças ocorridas na vida da comunidade e que repercutem no destino das personagens. Em nossa leitura, vamos refletir sobre essas mudanças e sobre o modo como elas afetam toda a dinâmica do bairro e se entrecruzam com outras histórias.

Portanto, nosso recorte procura contemplar uma discussão que encontra no uso do que Bernd (2003) denominou de realismo maravilhoso, o modo para se produzir uma leitura da obra de Mário de Andrade. Bernd (2003) observou que a produção literária dos países sul-americanos, durante grande parte do século XX, se configurou pelo desejo de construir uma identidade para cada nação. Essa identidade traz a necessidade de se criar conceitos de povo e traços que identificam esse povo e os distingue dos demais. Para Bernd (2003), a presença do mito permite a compreensão de fenômenos que não poderiam ser entendidos pela linguagem comum. Trata-se da exploração de aspectos da história que o próprio discurso histórico não poderia realizar.

01: A LITERATURA DE MÁRIO DE ANDRADE: ESCRITA DE BELAZARTE

1.1 – Belazarte me contou

“Os Contos de Belazarte” formam uma coletânea com sete contos que são narrados por Belazarte. Aline Nogueira Marques, em ensaio que introduz a edição de 2008, da Editora Agir, chama a este Belazarte de “... narrador e personagem, um alter ego de Mário de Andrade” (p. 10). Em outro ensaio, ao final dessa mesma obra, Tatiana Longo Figueiredo dirá que Mário de Andrade “... acolhia o Belazarte de seu passado modernista dentro da multiplicidade de seu ser, como uma espécie de heterônimo.” (p. 136). Neste jogo de identidade, entre o passado que o constitui e o presente que se manifesta, o próprio Mário, em prefácio a sua primeira edição, em 1934, anotou: “Acabo de reler o que escrevi, fico espantado, não sou eu! Isto é: sou eu, mas o que foi tamanha decisão assim?” (p. 149).

Alter ego, heterônimo ou uma parcela de seu ser, Belazarte é criação do autor para contar as histórias da periferia. Ele surge de “As Crônicas de Malazarte”, publicadas na imprensa paulistana, na “América Brasileira”, entre 1923 e 1924, segundo dados da ensaísta Aline Nogueira Marques. Os sete contos da obra se iniciam do mesmo modo com a sentença: “Belazarte me contou:”, a partir da qual uma narrativa se nos descortina contando as aventuras e desventuras de uma parcela da população que não recebia atenção dos artistas predecessores ao modernismo: operários e pequenos comerciantes da periferia de São Paulo. O narrador está ali bem perto do acontecido. E narra apenas o que tem certeza: “(...) coisa que não vi, não juro. E falo sempre que não sei.” (ANDRADE, 2008, p. 55).

Todos os contos se tornam seleção intelectual de um acervo ou um arquivo de histórias vividas na Lapa e no Brás e que Belazarte registrou e nos conta, tendo o “organizador” dos contos, o trabalho de dispô-los e os divulgar. Há a criação de dois intelectos por detrás dessas narrativas. Num primeiro plano teríamos o que Wayne Booth (1980, citado por LEITE, 1989 e LOTTERMANN, 2009) denominou de autor-implícito, uma espécie de intelecto que conduz o narrador. Em “Contos de Belazarte”, vemos esse autor implícito aparecer nessa insistente primeira frase de todos os contos (Belazarte me contou), o que cria o efeito de um trabalho de organização e seleção de histórias para contar. Num segundo plano, mais profundo na

narrativa, ora como narrador-personagem testemunha, ora como narrador-personagem central, temos Belazarte.

Lottermann (2009), a partir dos estudos de Booth (1980), nos ajuda a compreender esses níveis do texto ficcional. Segundo a pesquisadora, “a relação do narrador com o leitor [é] determinante para a obtenção do efeito dramático pretendido pelo texto.” (p. 21). Neste entendimento de Lottermann (2009), o narrador é compreendido como:

... um porta-voz do autor implícito, cabe a ele [o narrador] dar ao leitor as informações necessárias para que esse seja conduzido através da narrativa conforme as normas do autor implícito. Se o leitor é conduzido pelo narrador, este, por sua vez, é manipulado pelo autor implícito, que lhe confere poderes e atribuições que viabilizam a construção de personagens e fatos narrativos, úteis ao autor, no propósito de envolver integralmente o leitor na narrativa. (p. 22)

Entendemos que Mário de Andrade cria um personagem – o autor implícito – que cria Belazarte para contar suas histórias. O que nos faz perceber que a relação do autor com seu narrador não é direta, mas mediada por esse autor implícito que Lottermann (2009) descreveu, retomando a teoria de Booth (1980), como a inteligência que organiza a matéria narrativa e cria o narrador como interlocutor entre o texto e o leitor. O recurso de criação de Belazarte permite a construção de imagens que um narrador convencional não poderia oferecer a Mario de Andrade, conforme o próprio escritor nos esclarece:

Se não é possível em mim sequer uma esperança de mudar meu pessimismo neste país desgraçado em que cada mocidade é um monturo de fraquezas, ignorâncias, complacências e ambições paupérrimas, é por vias mais humanas que terei de cantar a elegia do caráter moribundo e a imundície de tudo quanto somos. Belazarte é um bom começo. Tem piedade de seres reais, que não tenho. E não sabe conceber o que seja a felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável. (ANDRADE, 2008, p. 149 e 150)

Belazarte complementa o projeto literário de Mário de Andrade. Ele diz o que diz, do modo como diz, porque esse narrador cria uma linguagem e um estilo que representa as imagens da periferia. É por isso que o autor salienta sobre sua obra: “Se o livro fosse apenas meu, não deixava ele sair como sai. Mudava-lhe inteirinha a dicção. Mas é de Belazarte em principal, não meu.” (ANDRADE, 2008, p. 148). O distanciamento que se impõe a Mário de Andrade devido a suas condições em relação à situação sócio-histórica do país, não impede que Belazarte produza as narrativas do modo como elas são.

Essa afirmação de Mário de Andrade, que Marques retira das correspondências que o modernista enviou para Carlos Drummond de Andrade, causou estranheza no poeta que

questionou o desabafo do escritor. A resposta de Mário de Andrade veio, segundo Marques, no prefácio a primeira edição dos “Contos de Belazarte”, onde lemos:

Há os que acham que a gente pode modificar à vontade os calungas que inventa... Aliás, basta freqüentar um bocado estas páginas para ver que Belazarte não sou eu. Terá muito de mim como filho, é verdade, mas tem imensas variações de estranhos cromossomos. Se não respeito os cromossomos, reconheço que são mais poderosos que eu... Por isso tudo Belazarte existe e estes ‘meus’ contos ele é que os contou. (ANDRADE, 2008, p. 148 e 149).

Quando uma personagem é criada e dotada de personalidade, de características diversas (interesses, percepções da vida, hábitos etc.), ele se assemelha ao filho. Com a imagem do filho, Mário de Andrade fala de algo que o homem cria e que, embora guarde algumas características do pai, é radicalmente diferente dele – é outra pessoa. O escritor criou Belazarte, este possui características que poderiam se assemelhar as daquele. Contudo, a Belazarte cabe contar os contos, formar as tramas, é ele quem conhece essas histórias e que as dispõe para o leitor.

Lukács (1968) aborda os efeitos que a elaboração de uma concepção de mundo individual traz para o texto literário. Conforme o autor,

... a concepção do mundo é a mais elevada forma de consciência; por isso, o escritor que a ignora suprime o aspecto mais importante do personagem que pretende criar. A concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época (LUKÁCS, 1968, p. 167).

O que nos permite compreender que a partir de uma consciência individual, de uma concepção singular de mundo, o narrador nos permite adentrar, simultaneamente, nas questões da personalidade da personagem e nos problemas da época em que a personagem vive. Dessa forma, Belazarte significa o desejo de entrada à periferia, para que seja possível uma sondagem das vidas que ali habitam e das questões que são pertinentes para o período. O que Mário de Andrade realiza nessas narrativas é a criação de uma voz que se distancia da dele. Ele busca no próprio morador da periferia um modo de compreensão de todo esse fenômeno social que se iniciava na época: o crescimento acelerado e desorganizado da cidade, fazendo com que se formassem conglomerados habitacionais que se diferenciavam do centro tradicional da metrópole.

Ao tratar da construção dos personagens, Lukács (1968) enfatiza que uma consciência de mundo, ou seja, a compreensão e argumentação sobre um problema universal para o homem, cria para o leitor a aparência da personagem. O autor demonstra que o delineamento da fisionomia intelectual das personagens é o que garante que elas sejam reconhecidas e individualizadas pelo leitor. Citando “O Banquete”, de Platão, Lukács (1968) expõe que “As ideias dos personagens

singulares não são resultados abstratos e gerais, mas é toda a personalidade de cada um deles que se concentra na argumentação, no modo de colocar e de resolver o problema.” (p. 166). Portanto, o que Belazarte nos oferece é uma concepção acerca da periferia. Neste sentido, mesmo Lukács (1968) adverte para o fato de que as concepções de mundo da personagem não sejam “... sempre objetivamente exatas, que sua concepção pessoal do mundo reflita corretamente a realidade objetiva.” (p. 166).

Todas as questões que por ventura possam refletir uma concepção de mundo acerca da modernidade, da vida na periferia, das relações sociais e das condições do homem com as mudanças que se fomentavam são conhecidas pelo leitor no delineamento da fisionomia intelectual de Belazarte. Acreditamos que haja nesses sete contos, uma linha, um modo de identificação ou a criação de uma teia narrativa que nos permite reconhecer em cada narrativa a figura de Belazarte a nos apresentar a vida na periferia. Este efeito é criado por recursos de escrita literária, como por exemplo, na insistente frase inicial de cada conto: “Belazarte me contou:”. Esta própria construção é seguida por dois pontos ao indicar que todo o fato narrado em seguida fora elaborado por Belazarte. Portanto, ao conhecermos a vida de parcelas da população do Brás, temos contato com uma concepção de mundo que permeia, e determina, a criação das imagens sobre a periferia e o próprio reconhecimento de Belazarte como uma personagem que também habita o local.

1.2 – Estranho Pessimismo

Com os apontamentos teóricos que apresentamos acima, no que tange às noções de autor implícito (BOOTH, 1980) e fisionomia intelectual dos personagens (LUKÁCS, 1968), pretendemos assinalar o modo de criação literária de Mário de Andrade. O escritor cria seu autor implícito, que cria o narrador Belazarte, que, enquanto delineia sua concepção de mundo, cria histórias da periferia. Nessas histórias, são criados João, Rosa, o Homem-Cobra e Carmela. Entre as personagens e a realidade, uma relação muito indireta, mediada apenas pelo real da linguagem. Assim, com esses recursos narrativos, Mário de Andrade constrói uma realidade com a qual constrói um imaginário sobre a situação da sociedade brasileira do início do século XX, quando a modernidade começava a modificar a vida das pessoas.

Essa visita aos impactos que a modernidade traz para a sociedade brasileira é o que Mário de Andrade pontua como caracterizador de sua obra. Para o escritor, sua obra se define pelo intuito de nacionalidade, mas diverso do comumente entendido. Segundo suas palavras:

Mas a minha obra tem de ser uma obra de nacionalidade, está visto: sem nenhum dos aspectos hediondos por onde o nacional mal compreendido e apaixonado empecilha a marcha do mundo... A significação básica, destinada, primária e interessada das minhas obras é a procura do racial. Minha obra não é nacionalizante, é racializante. Obedeço às coordenações geográficas da vida e desprezo às vaidades políticas e imperialistas da inteligência. Materialismo, não. Realismo. (p. ANDRADE, 2008, p. 145 e 146).

Não se trata de encontrar o materialismo da modernidade no Brasil, enquanto nação. Sua obra não se caracteriza por um tratado histórico, nem documento de registro sobre uma época. Trata-se de explorar a vida do homem frente às mudanças operadas no período. Daí as “coordenações geográficas da vida”, o desprezo pelas “vaidades políticas”. Interessa-lhe não o conjunto, a nação, mas o homem individual na lida cotidiana da vida. Por isso seus contos abordam quadros comuns de experiência, falam de profissões, atividades e eventos que acontecem com o homem comum. Os dilemas que são construídos nessas narrativas integram os dramas pessoais de todas as pessoas, no sentido de quaisquer pessoas. Dessa forma, entendemos que o escritor “Sabe da importância de refletir sobre uma arte interessada em captar o Brasil, sem esquecer o universal.” (MARQUES, 2008, p. 13).

O afastamento dos interesses políticos confere a Belazarte a aproximação com aqueles “... muito sem letras nem cidade para cultivar a tristeza.” (ANDRADE, 2008, p. 32), como modo de expurgar a sua própria. Seus contos se tornam, neste sentido, uma espécie de válvula da alma: ele próprio, com muitas letras e muita cidade, pode cultivar bem a tristeza, e a sente, transmitindo às suas histórias o que denominou de “estranho pessimismo”. Há aí todo um desejo de tornar palpável, na narrativa literária, suas ansiedades, seus temores, suas insatisfações. Cria-se nesses contos, uma inocência que resguarda as personagens de pertencer a esse grupo apto à tristeza. Essa inocência é perdida e as personagens, Rosa e Carmela terminam os contos “muito infelizes.”

O escritor observou em seu “Prefácio Interessantíssimo” para a obra de poesias “Paulicéia Desvairada” que “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi.” (ANDRADE, s/d, p. 19). Acreditamos que aqui ele fala da origem do texto poético na psique do artista. Aborda especificamente a escrita da poesia, mas não podemos deixar de perceber que essa angústia que grita do inconsciente, no afã de se tornar consciente, e

inteligível, está presente em seus contos. Especialmente quando vemos nessas narrativas que há toda uma questão entre o que a personagem poderia estar sentindo – devido às circunstâncias e suas características de personalidade – e suas impossibilidades de ordenar o sofrimento. Essa tensão explode num grito mudo do inconsciente, apenas o narrador o ouve, porque partilha dele.

Pensamos que o fazer literário se configura na escrita de Mário de Andrade, poesia e prosa, como o delineamento do inconsciente, irrupção do inconsciente. Assim, a arte literária seria, para esse escritor, a tomada de suas angústias como material a ser transformado em arte para tratar de temas subjetivos e de interesse a todos os homens. Ele disse em seu “Prefácio Interessantíssimo” que “A inspiração é fugaz, violenta.” (p. 23). Essa violência se manifesta no desenterramento de tudo quanto se revira no inconsciente e que vai tomando forma, de repente, abruptamente, na literatura. Tanto que é necessária uma segunda etapa para a escrita literária, momento de tentar organizar, tornar compreensível o que tivera antes vazio. A literatura estaria relacionada com “... o que se realiza subjetivamente, dentro de nós.” (p. 31).

No “Prefácio Interessantíssimo”, o escritor realmente procura colocar a medida da diferença entre o consciente e o inconsciente. Estariam no campo daquele a ordenação e organização de registro, o pensamento científico, a ordem, no campo deste a deformação, a desordenação, o “desvairismo”. A fim de explorar essa diferença, ele pontua:

Quem leciona história no Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a Guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha. (p. 27)

É próprio do texto literário possuir uma ordenação própria, uma organização que se deve mais aos interesses artísticos do escritor que ao encadeamento dos eventos. Como produto do subconsciente, a narrativa se mantém distante da História, seus personagens não são aqueles reais que, por acaso, tenham vivido no mesmo período, mas invenções do artista a fim de demonstrar o que significa adentrar no mundo da modernidade. Assim, quando falamos que há em “Os Contos de Belazarte” um autor implícito a selecionar, organizar e dispor os contos do narrador na obra, esse trabalho de organização da matéria literária não diz respeito à organização da realidade, mas arranjo das narrativas conforme seus objetivos para o obra.

Dessa forma, em sua concepção histórica, a arte está sempre se refazendo, se recompondo, encontrando novos modos de dizer, porque são novas as formações do

subconsciente do artista. Quando a literatura começa a ser pensada por um rigor estrito, como no parnasianismo, Mário de Andrade vê nisso a decadência da escrita literária. Não é possível, nesta concepção, tomar a literatura por rigor formal, por exatidão. Há então no pensamento do escritor um desvencilhamento da concepção clássica, a partir da qual, a linguagem poética se torna expressão da racionalidade. A poesia é em si instinto, voz do subconsciente. A prosa literária também o é. Ao considerar essas questões, podemos trazer a referência que Mário de Andrade tem de Bilac:

As decadências não vêm depois dos apogeus. O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição. Imagino o seu susto, leitor, lendo isto. Não tenho tempo para explicar: estude, si quiser. O nosso primitivismo representa uma nova fase. (p. 32)

O escritor não deixa de mencionar os absurdos de suas colocações, considera sempre o estranhamento que causa no leitor habituado a uma visão tradicional da literatura.

Acreditamos que seu intento é o de perverter as noções exatas, as fórmulas prontas, as definições que produzem compartimentos para o texto literário. Ao abordar de modo distinto o fazer poético, Mário de Andrade nos propicia uma reflexão fundamental da literatura: para tratar das questões do homem, este sempre em mudança, a literatura não pode se prender à fórmulas perfeitas e estáticas. A inutilidade de seu “Prefácio Interessantíssimo”, como ele próprio anuncia, se refere também à necessidade de mantermos a disposição para mudar, constantemente, os conceitos. Por isso, o escritor funda, em “Paulicéia Desvairada”, o desvairismo, e encerra suas reflexões ao mencionar que findo o livro, se encerra a escola que o deu origem: “E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’. Próximo livro fundarei outra.” (ANDRADE, s/d, p. 38).

Ele quer demonstrar que “Canto da minha maneira... Como o homem primitivo cantarei a princípio só.” (ANDRADE, s/d, p. 37). O primitivismo de seu canto retoma esse caráter do inconsciente e da necessidade de abandono à forma rígida “... das vaidades políticas e imperialistas da inteligência”. A estagnação imposta por essa paixão pela exatidão da forma é que tornou a poesia de Bilac decadente. Mário de Andrade quer que seu grupo se distancie desse modo de fazer literário. “Somos na realidade os primitivos de uma nova era. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.” (ANDRADE, s/d, p. 36).

É um entendimento sobre a arte que se aproxima do que se almeja para o ser humano: “Minhas reivindicações? Liberdade.” (p. 28). E que encontrou, porque o “... canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais.” (ANDRADE, s/d, p. 37), apoio em um grupo de artistas que se enveredou por essa liberdade de criação: “Não fujo do ridículo. Tenho companheiros ilustres. O ridículo é muitas vezes subjetivo. Independe do maior ou menor alvo de quem o sofre. Criamo-lo para vestir com ele quem fere nosso orgulho, ignorância, esterilidade.” (p. 23)

O fazer literário constitui o companheirismo, a camaradagem. Ele parte de um inconsciente, portanto individualidade, e se direciona a um grupo. Em nossa leitura do “Prefácio Interessantíssimo”, no contexto da pesquisa para a qual nos propomos sobre a presença de símbolos míticos nos contos “O Besouro e a Rosa” e “Jaburu Malandro”, percebemos que Mário de Andrade situa a literatura como produção do inconsciente. Contudo, ressalta que o momento de inspiração, e somente este momento, fica no campo do instintivo, da violência do inconsciente com suas mil encruzilhadas. A seguir, se segue um momento de racionalização, na qual o artista tem a tarefa de tornar sua obra compreensível para o outro. Desta forma, a obra literária se faz em duas etapas: de inspiração e escrita (obra do inconsciente) e de organização, compreensão e re-escrita (obra do consciente). Pensamos que Belazarte, o narrador, ocupa esse espaço do inconsciente, enquanto o autor implícito ocuparia o espaço do consciente – os dois significam o trabalho do artista, mas este pode, mais ou menos, controlar suas atividades conscientes, e em nada pode deter as do inconsciente.

02: O MITO NA LITERATURA

Com o entendimento das reflexões acima realizadas, consideramos que o estranho pessimismo que retira as personagens de seus estados de inocência e as joga na fria crueldade do mundo para serem infelizes são traços do artista em Belazarte. Também, que o linguajar popular e as avaliações sobre as condições das personagens para os sentimentos e emoções são traços de Belazarte no artista. Esse partilhar de características constitui as várias faces do inconsciente tomando forma na narrativa. Por isso, temos nos contos uma percepção subjetiva da realidade social, não o registro ordenado do que ela era. É uma impressão, obviamente, marcada por esse estranho pessimismo. A liberdade de criar se relaciona à liberdade de perceber a podridão em que vivemos.

É válido citar, seguindo as problematizações propostas por Mário de Andrade retiradas do campo da psicologia, o pensamento de Jung (1998), para quem

... há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente estes fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza extrema nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). (p. 23)

A literatura completa, com a subjetividade do artista, os espaços vagos da realidade do mundo. Na narrativa, há completude para o quadro social e para a psique das personagens, há finitude para os eventos, o que nem sempre ocorre na vida real. O colorido final da trama é dada pelo poder de criação do artista. Na concepção de Jung (1998), todos vemos a realidade a partir de nosso inconsciente que a capta e a transforma. A obra de arte literária, seria, então, essa visão subjetiva da realidade feita em obra de arte.

Essas considerações nos são fundamentais para analisar a formação do símbolo mítico na literatura. Dialogamos a noção das interferências do inconsciente na percepção da realidade à compreensão da obra como produção do inconsciente. Surge daí que na narrativa se constitui a fabricação de uma completude possível para a realidade. As lacunas são preenchidas pelo arquétipo, ou seja, pela irrupção do mito que explica o fato social. No pensamento de Jung (1998), “O homem desenvolveu vagarosa e laboriosamente a sua consciência, num processo que levou um tempo infundável, até alcançar o estado civilizado (arbitrariamente datado de quando se inventou a escrita, mais ou menos no ano 4000 A.C.).”

(p. 24). O texto literário seria a tomada de um recurso do homem civilizado, a língua escrita, para recuperar algo do homem primitivo – a força do inconsciente. Nesse entremeio, o símbolo mítico aparece como ferramenta para que o artista possa tornar conhecido uma parcela da realidade até então inalcançada. “Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana...”, nos diz Jung (1998), “... é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente.” (p. 23)

Dessa forma, o símbolo é o modo que o homem encontra para tornar sua comunicação efetivamente compreensível para seu interlocutor. Nas palavras de Jung (1998), que muito nos lembram as de Mário de Andrade em suas considerações sobre o transitório do conhecimento e da arte, “O homem, como podemos perceber ao refletirmos um instante, nunca percebe plenamente uma coisa ou a entende por completo.” (p.24). O símbolo completa a lacuna, se o inconsciente produz a narrativa desordenada, o consciente se serve do símbolo para torná-la inteligível. Através do uso de símbolos, o autor pode alcançar o leitor na utilização de arquétipos que remetam ao imaginário que se tem de sentidos do mundo.

Zilá Bernd (2003), em sua obra “Literatura e Identidade Nacional”, faz uma interessante análise do realismo-maravilhoso na literatura contemporânea. A análise que a autora empreende da obra de João Ubaldo Ribeiro nos permite compreender também o estranho pessimismo de Mário de Andrade. Segundo Bernd (2003), o progresso científico e racional da sociedade brasileira se dá na produção de “... cones de sombra sobre a cultura popular: tudo o que era autóctone no Brasil era marginalizado pela palavra onipresente dos letrados.” (p. 86). Há o apagamento ou silenciamento dessa camada social onde vemos Rosa e Carmela, João e o Homem-Cobra. Belazarte dá voz a essas personagens. E quando mencionamos que eram muito sem letras para cultivar a tristeza, pontuamos que o narrador se serve do símbolo mítico para dar conta de abarcar o que as palavras não poderiam exprimir correntemente.

A literatura de Mário de Andrade traz a medida da tristeza de quem não poderia estimá-la não fosse a narrativa, não fosse o símbolo. Assim, na tentativa do artista de encontrar o ponto de tensão entre a voz apagada da cultura popular e o progresso oriundo da modernidade e seu processo de urbanização, se constitui esse realismo maravilhoso. Conforme Bernd (2003), é o modo pelo qual uma esfera do maravilhoso, por seu caráter do mito na sociedade, recai sobre o realismo na elaboração de um novo estilo para a escrita literária. Escrita essa que procura atender às novas demandas que se impõem ao homem.

Bernd (2003) entende o maravilhoso como sendo um "... conjunto de imagens com as quais o povo reveste sua experiência e reflete sua concepção do mundo..." (p. 82). Sua compreensão do funcionamento do maravilhoso no realismo literário se aproxima do que acima exploramos do pensamento de Mário de Andrade. Segundo a autora,

... a história retém os fatos que correspondem, de algum modo, às exigências do momento e aos preconceitos do vencedor. Libertando o saber intuitivo, manifesto aos mitos, nas tradições orais e nos ritos religiosos de uma comunidade, o escritor resgata fragmentos da história, secretada no inconsciente da comunidade, impossíveis de serem acessadas de outro modo. (BERND, 2003, p. 83)

O mito é a superação dos sistemas de pensamento em dominação, é o modo como as camadas populares encontram a verdade para seus dias. A história que é contada na literatura, quando se serve de símbolos míticos, se difere totalmente da História. Porque o que temos ali não é o fato como se deu, mas um narrar metafórico, através do qual, se representa as tensões na comunidade da periferia que acabam por resultar em um novo estilo de vida, novas identidades para aquelas personagens.

Essa concepção sobre o mito o retoma por seu caráter de verdade. Mircea Eliade (1972) pontua que os estudiosos contemporâneos deixam de considerar o mito pura fábula repleta de ingenuidade. Para ele, "... o mito designa, ao contrário, uma 'história verdadeira' e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo." (p. 07). Depois, expandindo essa idéia afirma que "Alguns 'comportamentos míticos' ainda sobrevivem sob nossos olhos. Não que se trate de 'sobrevivências' de uma mentalidade arcaica. Mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano." (p. 156 e 157). A sobrevivência do mito, segundo Eliade (1972), está nas manifestações artísticas que o retomam constantemente. Portanto, se torna necessário refletir sobre o modo como o mito está presente na literatura.

Bakhtin (1997) aborda o modo como o herói é construído pelo autor no texto literário. Para este autor, o problema do herói diz respeito ao problema de sua composição na criação literária. A literatura seria a criação, pela linguagem, de um universo ficcional no qual o herói existe. Segundo Bakhtin (1997), a criação estética reúne menos elementos da recepção que o artista tem da realidade, reflexos do real sobre sua consciência, e mais elementos criativos, os quais figuram em sua psique e sobre o qual as teorias especulam. Um trecho de seu pensamento nos é relevante para discussão. Ele assim afirma:

... um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significativo; a reação

ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (BAKHTIN, 1997, p. 29)

Conforme podemos ver aqui, a estrutura da narrativa, a organização dos elementos que a compõem, é orientada pelo objeto enquanto construção. O todo significa nas partes, as partes constroem o todo. Assim, um conto não é a soma dos eventos narrados. Trata-se de uma trama que é construída e o quadro que temos é a imagem do todo que se torna significativa em cada elemento da narrativa. Assim, nada é gratuito, nada é substituível. Contrariamente ao que ocorre no uso comum da língua, não é possível extrair alguns trechos de um conto, ou modificar outros, sem comprometer essa ideia do todo. A obra é estruturada pela criação imaginativa do autor, o que significa dizer, por exemplo, que o texto literário tem sua forma, ou sua imagem, determinada pela habilidade do escritor em agir sobre sua realidade.

Bakhtin (1997) explora o problema do herói estabelecendo diálogos que distinguem autor e herói por suas “funções” no interior do texto. Como nos interessa o modo como o autor trabalha com o símbolo mítico em sua composição, tomamos a seguinte noção bakhtiniana utilizada pelo teórico para essa distinção: “O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente.” (BAKHTIN, 1997, p. 33). Temos, quando diante de um texto literário, o produto acabado, o resultado de um trabalho intelectual sobre a linguagem que cria a experiência estética através do material verbal. Esta criação estética é o produto das inquietações do autor, o que em Mário de Andrade se dá por angústias, por pessimismo. Poderíamos entender, portanto, que o todo da obra é significativo para a irrupção de cada elemento.

Em outras palavras, se entendemos o besouro, a noite, a janela aberta, a cobra, ou qualquer outro elemento presente nesses contos, como símbolos míticos, precisamos partir do princípio de que eles estão nessas narrativas para compor um quadro total pretendido por Mário de Andrade. Sua presença não é gratuita, mas atende a um propósito de criação sobre a realidade, tal qual essa apresenta ao escritor. Desse modo, a presença do mito na literatura age para a fabricação do mundo ficcional na medida em que se torna recurso do narrador para falar de algum assunto: linguagem metafórica.

Portanto, entendemos que a verdade do mito, da qual fala Eliade (1972), integra a verdade da obra literária. Este autor nos demonstra que o mito oferece um conhecimento

sobre a realidade do mundo que a organiza e a torna apreensível para o homem. O uso do mito na literatura vem engajado na produção de imagens que procuram elucidar ou tornar tangível uma parcela da realidade que não poderia existir de outra forma. Assim, o realismo maravilhoso se configura como a possibilidade de alcançar dizeres, ou de construir imagens, além do que a linguagem comum poderia realizar. Em Bakhtin (1997), esse processo de criação é descrito com base na elaboração do herói – ser que se apresenta como um todo, mas que reúne em si elementos significantes culturalmente para a organização e/ou compreensão do real.

Outro autor, Campbell (1993), aborda o mito e a figura do herói na narrativa clássica. Ele afirma que a definição da natureza do mito vem quase sempre condicionada à sua função para o homem. Após realizar um apanhado histórico, através do qual ele exemplifica essa argumentação, Campbell (1993) arremata:

... a mitologia, quando submetida a um escrutínio que considere não o que é, mas o modo como funciona, o modo pelo qual serviu à humanidade no passado e pode servir hoje, revela-se tão sensível quanto a própria vida às obsessões e exigências do indivíduo, da raça e da época. (p. 192)

O mito, semelhante ao que ocorre com a vida, se rende aos interesses do homem. Na literatura, ele aparece por sua peculiar possibilidade de abarcar uma grande e importante esfera da realidade e conferir sentidos a ela. O mito na literatura realiza esse jogo entre a verdade e a convenção. Para Mário de Andrade, “... verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades.” (p. 28). A verdade no mito pretende conferir ao texto a áurea de verdade que o sustenta. Com o mito, o texto literário pode sair deste lugar da convenção e alcançar uma verdade superior, porque capaz de explicar os fenômenos do mundo.

É assim que Bernd (2003) define o realismo maravilhoso e é assim que o compreendemos em nossa análise. Este percurso de leituras teóricas nos permite sustentar que o escritor constrói uma verdade no texto literário que não pode ser derrubada. Esta verdade significa o poder do herói, o que lhe confere mesmo sua invencibilidade e características superiores. Esta verdade dá ao texto o incrível poder de arrematar, de criar em si, o todo de uma realidade que se apresenta dispar, complexa, inapreensível. O que é fugidio, o que é intocável, o que pode apenas ser sonhado é alcançado pelo símbolo mítico no texto literário.

É preciso observar que este realismo maravilhoso ocorre em João Ubaldo Ribeiro, conforme Bernd (2003) o interpreta, com endemoninhamentos, com ritos espirituais e possessões. Na narrativa de Mário de Andrade o mito está na sutileza dos efeitos. O besouro

deixa marcas na personalidade de Rosa que a transforma completamente. O Homem-Cobra seduz e corrompe Carmela. A janela, em ambos os quartos, trazem as possibilidades do exterior escuro da noite para dentro de casa. Esses elementos se tornam significativos para o desenvolvimento da narrativa. São fundamentais para as reviravoltas das personagens, para o desfecho da história. Tudo seria diferente não fossem os seres da noite que entraram nos quartos e alteraram as personagens. Desse modo, o poder do mito age no silêncio da noite e apenas pelos seus efeitos começamos a perceber as ações que desempenham.

O besouro é quase imperceptível. Só com muita dificuldade, ele é encontrado e Rosa se desvencilha de sua agonia. Apenas Carmela está acordada no meio da noite e ouve o assovio do Homem-Cobra. Sorrateiramente, pela noite, a transformação é germinada. Não há o espetáculo do rito que o torna conhecido, mas sua recorrência, pelo que carrega de sentidos passados que o constitui. Chevalier e Gheerbrant (2000), em seu "Dicionário de Símbolos", afirmam que a noite é um germinar silencioso que culmina na irrupção do dia. Vemos nesses contos "O Besouro e a Rosa" e "Jaburu Malandro" que o sentimento germinado na noite alcança o dia em seus efeitos sobre as personagens. O que retoma o mito na escrita de Mário de Andrade são os significados levantados por Eliade (1972): poder de criação, "... acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio." (p. 11). Os entes sobrenaturais que povoam as histórias míticas são identificados por "... sua atividade criadora..." (p. 11).

A ocorrência de um símbolo mítico traz para a narrativa a retomada desse poder de criação que se expande desde os tempos primordiais. O mito cria os sentidos para o conto, assim como cria sua verdade, que é superior às demais. Eliade (1972) sustenta que o mito representa ou explica a criação de determinados seres, coisas ou mesmo ações ou sentimentos humanos. Como se ele fosse capaz de fazer nascer em nós um sentimento em relação à vida. E acreditamos que Mário de Andrade fale mesmo disso, de um turbilhão de emoções que fervilha na cabeça, na vida moderna, que o torna inconstante, multifacetado. Sentimentos novos, distintos, conflitantes, surgem a cada evento que demanda adaptações do homem. Dessa forma, o símbolo mítico se torna irresistivelmente a ferramenta propícia a explicação dessas mudanças.

Assim, o todo da narrativa, para retomar Bakhtin (1997), parte da vontade de significar o homem em suas novas relações na modernidade, a vida do povo simples pelo país afora na tentativa quase desesperada de encontrar seu lugar no mundo, de saber quem é. O símbolo mítico, como componente dessa estrutura narrativa, está aí presente para sustentar, para

corroborar ou para explicar a mudança ocorrida na personagem, seu fim trágico na infelicidade. Em outras palavras, os elementos da narrativa de Mário de Andrade, justamente porque carregam seu estranho pessimismo, dialogam com os símbolos míticos que conferem à estrutura dos contos o sentido de retorno. Desse modo se cria nos contos a imagem de que as personagens, seres da modernidade, integram todas as vidas que as antecederam, elas adentram nessa linearidade histórica, nesse fluir da vida do qual não podem escapar.

Vale citar o conto “Caim, Caim e o Resto” para explorarmos um pouco essas considerações. O título desse conto já sugere a retomada da narrativa bíblica do fratricídio cometido por Caim. Contudo há o apagamento de Abel, não é a história de Caim e Abel, mas de Caim, Caim e o Resto. A inocência de Abel na construção do narrador bíblico não integra o conto de Mário de Andrade que vem descrever os dois irmãos com o mesmo grau de responsabilidade pelas brigas e pelo assassinio. Que um tenha morrido e o outro matado, é circunstância da vida, porque um era mais forte que o outro, mais veloz e hábil na luta. Não que um fosse vítima apenas e o outro assassino apenas. Há neste conto, a dualidade de condições. São irmãos assassinos/vítimas. Esse novo sentimento assassino começa de repente, à noite: “Talvez ninguém reparasse, nem eles mesmo, porém foi sim, foi depois daquela noite, que os dois começaram brigando por um nada. Dois manos brigando desse jeito, onde se viu!” (ANDRADE, 2008, p. 57).

A sagacidade da escrita de Mário de Andrade se evidencia, por exemplo, na última frase que compõe o trecho acima. Por um lado revela a incompreensão do narrador diante de tanta briga entre irmãos, por outro responde em si “onde já se viu” esse tipo de briga. Está lá nas origens, na primeira família que habitou a terra, produzindo desde o princípio um tipo de desentendimento entre os irmãos que pode ser letal. Aldo e Tino se identificam com Caim, está nessa aproximação semântica a construção do símbolo mítico que dá a áurea de inexplicável, fora do mito, às causas da briga entre os irmãos.

Contemplavam o povo en trançado no largo. Seguiam um, seguiam outro, pensando só com os olhos. Nem trocavam palavra, não era preciso mais: se conheciam bem por dentro. De repente viraram-se um pro outro como pra espiar onde que o mano olhava. Aldo fixou Tino. Tino não quis retirar primeiro os olhos. Olho que não pestaneja cansa logo, fica ardendo que nem com areia e pega a relampejar. Quatro fuzis, meu caro, quatro fuzis de raiva. Nem raiva, era ódio já. (p. 57)

O que explica a suscitação do ódio entre Aldo e Tino só pode ser Caim como símbolo mítico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000) entendem, Caim fora o primeiro em vários níveis de significação: primeiro filho, homem nascido de homem, primeiro lavrador, primeiro assassino, “... o revelador da morte: jamais se havia visto, antes de seu fratricídio, o rosto de

um homem morto.” (p. 162). O que ocorrera no princípio age para a produção do ódio entre os irmãos, pois apenas o mito pode explicar esse desentendimento entre aqueles que até aquela noite viviam o máximo da intimidade e amizade – caminham “um a par do outro.”

Continuando nas informações de Chevalier e Gherrbrant (2000) entendemos que está em jogo na história de Caim o valor da vida em liberdade. “Que triunfe a vida,” diz Termec, esposa de Caim, “... ainda que o preço seja a morte.” (citado por CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 163). Caim era preso ao Deus que nunca o aceitava, às imposições que o prendiam e que o arruinavam enquanto ser humano. “... foi-lhe preciso matar o irmão – um outro aspecto de si mesmo – e precipitar a hora da morte. A fim de liberar-se chegou ao extremo do crime.” (p. 163). A liberdade irrompe de modo brutal: “Ele [Caim] a impôs brutalmente, diante dos olhos da primeira das mães.” (p. 163). Dona Maria, que não era a primeira das mães, viu seus olhos se destruírem até a morte e apenas podia gritar: “Socorro! Meu filho!” (ANDRADE, 2008, p. 62)

A estrutura narrativa do conto expande-se desde o início da trama, que desenha a briga entre os irmãos e o ápice com a morte de Tino. Aldo é julgado e preso. Logo depois é solto e então vem o resto de que fala o título. Aldo é liberado porque o advogado argumentou legítima defesa e a marca do fratricídio, que neste caso era um dedo perdido na última briga, é prova de que ou Aldo matava ou era morto pelo irmão. O resto abrange a morte de Aldo, pelo suposto assassinio nas mãos de Alfredo, marido de Teresinha. Assim, temos neste conto, inicialmente a morte de Abel, com a perda da singeleza e amizade inicial, até naquela noite comum em que o ódio nascera e as brigas se iniciaram eram ambos, Abel. Em seguida, a morte de Caim, que paga com a vida a morte de Abel, morre o primeiro Caim pelas mãos do irmão e o segundo nas mãos do resto. Por fim, a irrupção de um terceiro elemento que surge de repente no conto e toma todo o seu fim. A briga dos irmãos alcança a vida de Teresinha, pobre mulher de presidiário que se torna “muito infeliz”. Entre a irrupção do símbolo mítico e esse final de infelicidade, uma trilha de desespero, de ódio, de morte. Tudo isso fomentado pelo estranho pessimismo que se serve do mito para trazer essas turbulências.

É assim que entendemos o símbolo mítico em “Os Contos de Belazarte” e é esta a base teórica de que nos servimos na leitura que empreendemos de “O Besouro e a Rosa” e “Jaburu Malandro”. Em nossa leitura, os recursos dispostos na narrativa estão presentes para que seja possível ao escritor falar dessa gente da periferia, alcançar seus modos de falar e de significar a vida. Há o intento de organizar, através do mito, a vida na periferia, para que ela se torne significativa. Servindo-nos do pensamento de Bakhtin (1997) podemos dizer que a narrativa de

Mário de Andrade caminha no sentido de se tornar produtos culturalmente relevantes para a compreensão da realidade social. A presença dos símbolos míticos nessas tramas apenas reforça a impressão de que a lógica ou uma perspectiva racional não é capaz, sozinha, de dar conta do real. O inconsciente, com seus arquétipos, são utilizados para a produção de sentidos e acaba por constituir a forma do conto. É o que veremos a seguir.

03: O DESABROCHAR DA ROSA PELO BESOURO

É interessante observar que a primeira edição dos “Contos de Belazarte” era composta pelos contos “Caso em que entra bugre”, “Caim, Caim e o resto”, “Piá não sofre? Sofre”, “Túmulo, Túmulo, Túmulo”, “Menina de Olho no Fundo”, “Jaburu Malandro” e “Nízia Figueira, sua Criada”. O conto “O Besouro e a Rosa” não integrava essa primeira edição, mas constava em uma outra coletânea: “Primeiro Andar”. Depois, na segunda edição, datada de 1944, são feitas as seguintes alterações: Mário de Andrade coloca “O Besouro e a Rosa” como primeiro conto da obra, seguido por “Jaburu Malandro”. Temos nesses contos o personagem João, filho de padeiro português que se vê apaixonado e desiludido por duas moças: Rosa, no primeiro conto, e Carmela, no segundo.

Assim, como ocorre com “Caim, Caim e o Resto”, o início do conto “O Besouro e a Rosa” descortina toda uma intervenção do símbolo mítico para compreensão do que aconteceu com a personagem. Lemos no primeiro parágrafo: “Não acredito em bicho maligno, mas besouro, não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos.” (p. 27). Belazarte se coloca no lugar de descrença que é característico das pessoas na modernidade em relação ao mito. Campbell (1990) assim afirma sobre o caso: “... não estamos familiarizados com a literatura do espírito. Estamos interessados nas notícias do dia e nos problemas do momento.” (p. 14). O materialismo oriundo do processo de industrialização e capitalismo foi acompanhado pela supressão da força dos mitos na sociedade. As fábulas e lendas deixam o espaço que passa a ser ocupado pelo consumo de notícias da última hora, que são logo em seguida esquecidas.

Desse modo, não há mais espaço para crenças em animais malignos, ou algo do tipo. Contudo, algo acontece com Rosa, quando esta tem 18 anos, que insinua a ação de uma força maligna no besouro. Assim, a narrativa sobre Rosa produz a impressão no narrador de que o besouro possua poderes mágicos e toda a trama se direciona por este sentido. Notemos que a história é sobre Rosa, sobre como os eventos que lhe acontecem na juventude comprovam um poder mítico para o besouro. Dissemos no capítulo anterior que, correntemente, o texto literário usa o símbolo mítico para representar a realidade, alcançar uma realidade fugidia para a apreensão da linguagem comum. Em “O Besouro e a Rosa”, o narrador vai além, ele constrói uma realidade como comprovação do mito. O que aconteceu à Rosa, apenas pelo mito pode ser explicado.

Campbell (1990) desloca a noção de mito concebida por Eliade (1972). Para este, conforme já abordamos, o mito representa a busca da verdade, para aquele, representa uma experiência da verdade. Uma experiência de vida como experiência dos sentidos. Nesta concepção, o mito propiciaria a percepção de que estamos vivos e de que fazemos parte de algo que, simultaneamente, nos constitui e constituímos. O jogo de reciprocidade está naquele pensamento de Bernd (2003) sobre o que forma a identidade do ser. Ele contribui para os sentidos do mundo, mesmo permitindo sua ocorrência, atribuindo significados à sua experiência com o real. Também, o real age sobre ele e intervém na sua identidade. Essa constituição era, anteriormente à modernidade, segundo Bernd (2003), determinada pelo mito que explicava as origens e organização dos seres, atualmente é determinada pelo histórico que integra o pensamento do homem.

Temos neste conto o símbolo mítico como uma experiência de vida. O que aconteceu à Rosa justifica a crença no mito, ou pelo menos a torna possível. O narrador distingue dois tempos na vida da personagem: o antes e o depois do encontro com o besouro. Conforme suas palavras, conhecemos a natureza do caráter de Rosa antes da noite em que o besouro adentra por sua janela:

A gente bota dez dedos pra fazer comida, dois braços pra varrer a casa, um bocadinho de amizade pra fulano, três bocadinhos de amizade pra sicrano que é mais simpático, um olhar pra vista bonita do lado com o espigão de Nossa Senhora do Ó numa pasmaceira lá longe, e de sopetão, zás! bota tudo no amor que nem no campista pra ver se pega uma cartada boa. Assim é que fazemos... A Rosa não fazia. Era sempre o mesmo bocado de corpo que ela punha em todas as coisas: dedos braços vista e boca. Chorava com isso e com o mesmo isso tratava de dona Carlotinha. Indistinta e bem varridinha. Vazia. Uma freirinha. O mundo não existia pra... qual freira! santinha de igreja perdida nos arredores de Évora. (ANDRADE, 2008, p. 28 e 29)

Não havia separação na mentalidade de Rosa: a importância de varrer a casa era a mesma de ir à vendinha da esquina para comprar alimentos, era a mesma de ir à missa nos domingos pela manhã ou cuidar de dona Carlotinha. Ela se entregava toda às suas tarefas, donde muitas imperfeições e esquecimentos no afazer doméstico. Campbell (1990) ressalta que são as imperfeições das crianças que criam o que é adorável nelas. Esquecer de colocar sal na comida, esquecer de buscar o leite na cerca. Os atos de Rosa atestavam de uma inocência diante da vida.

A inocência da menina lhe confere certa indiferença em relação à vida: “Com essas despreocupações de viver e de gostar da vida, como é que podia reparar na própria mocidade! não podia. Só quem pôs reparo foi o João.” (p. 29). Ela não tinha sonhos, não tinha ambições, não almejava fazer viagens, comprar coisas, ter filhos. Sua situação era estática na vida, não

havia nela qualquer desejo de alcançar algo que não lhe estivesse imediato. Todas as suas aspirações se resumiam ao lar modesto em que vivia com as duas senhoras que a adotara ainda pequena. Neste sentido, conforme o próprio narrador a descreve, Rosa era um “anacronismo”, um descompasso com a juventude explosiva e sedenta de realizações. Sua personalidade era mais próxima das antigas crianças que não conseguiam visualizar nada no mundo que as pervertesse ou fizesse provocar mudanças. Não fosse o besouro, ela não teria passado por mudança nenhuma.

Mas João “pôs reparo” na moça e é com bom humor que o narrador nos conta a cena em que o rapaz se descobre atraído por Rosa:

Porém duma feita, quando embrulhava os pães na carrocinha, [João] 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 esmear 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 malestar por dentro e concluiu que o malestar vinha da Rosa. Era a Rosa que estava dando aquilo nele não tem dúvida. Alastrou um riso perdido na cara. Foi-se embora tonto, sem nem dar bom-dia direito. Mas daí em diante não jogou mais os pães no passeio. Esperava que Rosa viesse buscá-lo das mãos dele. (p. 30).

Há neste trecho a metalinguagem, ou seja, o narrador reflete sobre o próprio fazer literário. Influenciado pelas tendências que começaram a se formar no século XIX ele atribui um toque a mais de sensualidade à cena em que João se deslumbra com a beleza de Rosa. Mas, para tratar de uma moça deslocada no tempo ele precisa também agir anacronicamente. É intrigante que a narrativa de Mário de Andrade é reconhecida pela crítica por suas inovações trazidas à literatura brasileira. Nesta cena, estamos diante de considerações sobre a retomada, ou seja, sobre uma volta às práticas passadas. Acreditamos que assim acontece para que Belazarte se identifique com os antigos narradores orais, os contadores de causos. Aproximando do modo simples de falar e de significar a vida, Belazarte traduz os sentimentos e reações de João como a produção de um “malestar”.

O encantamento em João está no reconhecimento de algo que escapava à própria Rosa, a sensualidade desta. É João quem primeiro identifica a Rosa mulher, e mesmo assim sem palavras que possa usar para descrever o que vê ou o que sente. Na narrativa de Mário de Andrade, a impossibilidade de descrever ou mesmo compreender os próprios sentimentos levam as personagens a conferirem às ações o que sentem. João não fala sobre seus sentimentos, mas seu olhar perdido o denuncia para o pai, que o convence a pedir a mão da

moça. Quando toma coragem e vai falar com Rosa, esta não responde sim ou não, vai chorar. O choro de Rosa é a manifestação silenciosa de uma menina que não quer crescer. Ela chora porque não consegue dizer em palavras todo o seu medo. E este não é um medo do casamento em si, mas o medo de abandonar, de viver sem suas madrinhas, de perder a vida que levava naquela casa.

João era incapaz de atribuir sentidos, ou traduzir em palavras, os seus desejos, ou a frustração em não conseguir a mão de Rosa. Ele

... era muito sem letras nem cidade para cultivar a tristeza. E Rosa não aparecia para cultivar o desejo... No domingo ele foi um zagueiro estupendo. Por causa dele o Lapa Atlético venceu. Venceu porque derrepente ela aparecia no corpo dele e lhe dava aquela vontade, isto é, duas vontades: a... já sabida e outra, de esquecimento e continuar dominando a vida... Então ele via a bola, adivinhava pra que lado ela ia, se atirava, que lhe incomodava agora de levar pé na cara! quebrar a espinha! arrebentasse tudo! morresse! porém a bola não havia de entrar no gol. João naturalmente pensava que era por causa da bola. (p. 32).

Desse modo, o narrador vai construindo a personalidade das personagens, o que constitui suas emoções, sentimentos e pensamentos, tomando as ações delas no decorrer da trama. Essas ações sutilmente indicam para o narrador o que a personagem pensa, o que sofre, o que deseja. Nem ao menos João sabia o que estava se passando com ele, "... naturalmente pensava que era por causa da bola." toda sua disposição na partida. Belazarte aproxima do leitor as ações cotidianas da personagem, coloca em destaque na trama narrativa uma partida de futebol de domingo a tarde, por exemplo. Com isso temos o efeito de conhecimento ou de identificação da personagem. Se até então a vida na periferia parecesse difusa e ininteligível, como um emaranhado de gente que não podia ser compreendido, Belazarte cuida de encontrar sentido no cotidiano, num modo de vida que exemplifica a riqueza de sentimentos dessa população: a personagem que não pode se dizer, diz para nós, em suas ações, o que é a vida na periferia.

Assim, este conto traz um jogo de identidade que procura definir o todo tomando suas particularidades individuais. A periferia pode ser conhecida através de cada vida que a compõe, e cada personagem apresenta os meios para que o leitor adentre a esse universo de reconhecimento. O entregar o pão na madrugada, o ir à vendinha, o varrer a casa, a partida de futebol no domingo, a missa, vão compondo o quadro que constrói os efeitos de uma comunidade. Quando Belazarte começa a atribuir sentidos que vão além do banal cotidiano – o padeiro que prefere entregar o pão nas mãos da mocinha a deixá-lo na varanda, o jovem que se entrega todo a um jogo de futebol para esquecer a amada que não lhe corresponde – apresenta o teor humano que se irrompe e confere sentidos àquele grupo social. Nessa

aproximação da personagem, todo o grupo é identificado em cada subjetividade que se constrói.

Desta forma, o que sucedeu a Rosa pode ser expandido para exemplificar toda uma transformação que ocorria na periferia. O narrador extrai de uma noite qualquer os elementos que alteram os hábitos e o destino da moça.

Essa noite muito quente, quis dormir com a janela aberta. Rolava satisfeita o corpo nu dentro da camisola, e depois dormiu. Um besouro entrou. Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá! Rosa dormida estremeceu à sensação daquelas pernas metálicas no colo. Abriu os olhos na escuridão. O besouro passeava lentamente. Encontrou o orifício da camisola e avançava pelo vale ardente entre morros. Rosa imaginou tia mordida horrível no peito, sentou-se num pulo, comprimindo o colo. Com o movimento, o besouro se despegara da epiderme lisa e tombara na barriga dela, zzz tzzz... tz. Rosa soltou um grito agudíssimo. Caiu na cama se estorcendo. O bicho continuava descendo, tzz... Afinal se emaranhou tzz-tzz, estava preso. Rosa estirava as pernas com endurecimentos de ataque. Rolava. Caiu. (...) Terror sem fundamento, bem se vê. (p. 33)

A cena se inicia fincada no cotidiano, num evento comum: uma jovem indo dormir. Mas a noite traz toda sua simbologia do escuro, da amplidão de um espaço que não se conhece o fim e que bem pode culminar na morte, como nos demonstra Chevalier e Gheerbrant (2000). Estes autores tomam da mitologia grega a informação de que a noite "... engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano." (p. 639). Nesta concepção, ela traz possibilidades distintas, é mãe do Céu e da Terra e abarca as diferenças desses elementos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000), a noite simboliza a morte e a germinação, o fim de um ciclo e o começo de um novo dia, também o "triunfo sobre o tempo" (p. 640). As muitas representações que são atribuídas à noite contribuem para a formação de seu mais notável significado: ela "... simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico exprimível." (p. 640).

Neste sentido, a noite emerge no conto trazendo a ideia de algo indistinto ou ininteligível que, por sua própria natureza, está em vias de germinar, de resultar em algo novo que tomará todo o cenário para si. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000), a noite é o tempo "... das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida." (p. 640). A cena toda se torna extremamente significativa. A noite, com todos os seus perigos e possibilidades, estaria isolada de Rosa não fosse a janela aberta, a janela que "... simboliza receptividade." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 512). Assim como a noite, Rosa era inexplicável, se tentavam compreendê-la a partir de seu tempo. Ela não se conhecia, João pressentia algo nela que não conseguia explicar, o próprio narrador tenta se aproximar de uma descrição aceitável e vai encontrar apenas nas crianças de décadas antes um traço de

identidade que se assemelha à moça. A receptividade da janela significaria o convite para que os pensamentos imprecisos da noite germinassem numa nova Rosa renascida.

Portanto, os símbolos da janela e da noite se entrecruzam com Rosa, tomando partes de suas características, ressaltando-as e fazendo com que apareça algo diferente. O que de Rosa é insinuado no olhar de João é seu corpo de mulher, e é pelo vasculhar desse corpo, sensualmente, que o besouro faz brotar uma nova Rosa. O Besouro bate em seu colo, desce pelos seios até a barriga, desce mais, escorregando, e se prende nos pelos pubianos. A reação da personagem são espasmos de agonia, talvez por sentir algo que ainda não conhecia. O que se revela primeiramente a ela é seu corpo e neste corpo uma sensualidade que a faz desejar marido, situação até então totalmente rejeitada. O que se produz na cena, e que culmina na fatal diferença que altera totalmente a vida da jovem, se realiza no corpo, na descoberta do corpo pelo besouro, que o coloca para a personagem.

Para Chevalier e Gheerbrant (2000), "... a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico." (p. 789). Renascimento este que se processa no próprio interior da rosa, ela mesma o centro ou o coração do amor. Ao mencionar diferentes períodos e pensamentos sobre a rosa, Chevalier e Gheerbrant (2000) trazem diferentes concepções de amor para o símbolo: amor cristão, amor paradisíaco, amor que regenera. O amor é a possibilidade da germinação e da continuidade da vida, o ato sexual possibilita a geração. Desse modo, em Rosa se conjugou a receptividade das conspirações da noite para uma nova forma de viver. O besouro fez amor com Rosa e esse encontro resultou no nascimento de uma personalidade que a própria personagem ainda não conhecia e que ela não conseguiu dominar. Tal é a transformação que as madrinhas a estranham: "As duas velhas olham para ela ressabiadas. Não a reconhecem mais e têm medo da estranha. Com efeito Rosa mudou, é outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa, enérgica." (p. 34).

A abertura da Rosa se dá pelo corpo e alcança sua personalidade: é pelas ações da moça que percebemos essa mudança. A jovem que antes era submissa diante da vida, agora se impõe. Trata-se de uma imposição sempre vinculada à figura do besouro que despertou essa outra Rosa.

Não sei a que horas a cama se tornou insuportavelmente solitária pra ela. Se ergue. Escancara a janela, entra com o peito na noite, desesperadamente temerária. 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? Porém o besouro não vinha mesmo. Era uma noite quente... A vida latejava num ardor de estrelas pipocantes imóveis. Um silêncio!... (...) Não tinha mesmo nada na noite vazia. Rosa espera mais um pouquinho. Desiludida, se deita depois. Adormece agitada. Sonha misturas impossíveis. Sonha que acabaram todos os besouros do

mundo e que um grupo de moças caçoa dela zumbindo: Solteira! às gargalhadas. Chora em sonho. (p. 35).

Eliade (1972) realiza um profundo estudo sobre os mitos de renovação. Para o estudioso, os rituais místicos obedecem ao princípio do ciclo: a renovação é ciclicamente periódica, obedece a determinadas circunstâncias que a fazem repetir. “O fim, portanto, está implícito no começo, e vice-versa.” (ELIADE, 1972, p. 50). O início de uma nova Rosa marca, necessariamente, o fim da Rosa original. Isso fora propiciado na primeira noite, na qual a janela ficara aberta sem intenção que um besouro entrasse. Nessa segunda noite, a personagem abre a janela intencionalmente para que um besouro entre, o que não acontece. A noite está vazia, não há mais, por enquanto, germinação possível. Ela fecha a janela e nos seus sonhos toda a ansiedade pelo retorno do besouro aparece. Ele sonha que todos os besouros sumiram e que, por isso, ela terminará sozinha. Rosa concebe que sua identidade se perderá caso ela não reencontre o besouro. O bicho passa a significar a completude da personagem. As misturas impossíveis de seus sonhos: uma mulher com besouro numa simbiose perfeita de troca de identidades.

O encontro do besouro como cara-metade realizar-se-á no casamento com Pedro Mulatão, o besouro de Rosa. Esta personagem, com seus aspectos que geram nas demais personagens repugnância, é justamente quem atrai a moça. Isso porque ela deseja se casar com o besouro. O sonho de Rosa significa seu desejo de se unir a esta outra faceta de sua personalidade. Se a Rosa é reconhecida por sua beleza, pureza e graciosidade, o que é medonho em Pedro Mulatão serve para destacar esse outro lado que o besouro introduzira à moça. Ela não pode casar-se com outro que não seja um besouro, se todos sumirem, se tornará motivo de piada para outras moças. A angústia e o choro durante o sonho nos mostram uma personagem que vê a possibilidade de perder o que conquistara naquela primeira noite. Caso não reencontre com o besouro poderá voltar aos velhos hábitos. É este tom que Eliade (1972) usa para falar dos mitos de renovação: eles são cíclicos para que possamos constantemente renovar as tendências a hábitos antigos. Para o pesquisador, a renovação mística é cosmogônica, é todo o mundo que precisa se renovar.

Então, se fora o besouro quem permitira a renovação de Rosa, e se esta deseja o retorno do besouro, podemos entender que é seu desejo encontrar os meios para viver, e reviver, essa sua nova fase. O besouro, neste sentido, significaria a intromissão que seduz, é representação do desejo ao masculino, quando o corpo da mulher é invadido e, por isso mesmo, sente o desejo de ser invadido novamente. Está neste lugar de sentidos o caráter de

germinação do encontro com o besouro. Houve o gozo que deu frutos, e o resultado, a prole, é a própria Rosa que agora não pode viver sem seu besouro. O que nos permite entender que há nessa passagem a simbologia do desvirginamento, conforme o resultado da abertura da Rosa, na estranheza que a primeira vez do ato sexual provoca, e agora se rende a esse amor brutal.

Todas essas colocações nos levam à percepção de que o besouro simboliza a sedução de um novo espaço de identidade, que retira a personagem de seu lugar de anacronismo e que a impele para seus contemporâneos. A passagem de tempo, antes da noite em que o besouro invade a janela, não deixa marcas em Rosa – ela é sempre criança. Contudo, o besouro provoca mudanças que marcam a passagem pela adolescência, revolta que questiona a vida, e que traz as questões da sexualidade, neste caso, do casamento. Se seus hábitos de vida a tornavam dócil diante do mundo, a parte de tudo que acontecia e que alterava as relações na sociedade, a entrada do besouro pela janela representa seu desvirginamento moral.

A ingenuidade da moça a tornava amoral, ela não podia entender as diferenças substanciais de sentimento e de emoção porque se entregava toda a cada tarefa que realizava. Agora, suas novas disposições a davam uma moral, uma axiologia, o levantar de regras que conduziriam sua vida: deveria seduzir um rapaz e se casar, deveria ter filhos, deveria sair da casa de dona Carlotinha. Sua ânsia de busca se fundava na urgência de fazer algo de sua juventude e ela fez. E, como resultado do que foi feito, talvez como alerta ao conformismo que massacra, “... Rosa foi muito infeliz.”

04: A SEDUÇÃO DA SERPENTE

“Jaburu Malandro” é o segundo conto da obra e se inicia retomando a personagem João, que no primeiro fora desiludido pela rejeição de Rosa. Belazarte o introduz como peça fundamental neste conto. Lemos ali:

Pois é... tem vidas assim, tão bem preparadinhas, sem surpresa... São ver gaveta arranjada, com que facilidade você tira a cueca até no escuro, mesmo que esteja lá no fundo! Mas vem um estabanado, revira tudo, que-dê cueca? (...) Você se lembra do João? Ara, se lembra! o padeiro que gostava da Rosa, aquela que casou com o mulato... (p. 39).

Neste início do conto, Belazarte amarra esta narrativa àquela que a precedeu. João é quem detém uma vida organizada, bem compartimentada, monótona até. Então surge Rosa que decompõe o rapaz, em seguida Carmela bagunça de vez sua vida. Quando o narrador remete João à Rosa, lembrando que ela o rejeitara para se casar com o mulato, descortina para o leitor uma nova história de amor que tem tudo para dar certo. Desta vez, João se deixa prender nos encantos de uma jovem italiana, sua vizinha. Ele inicia com Carmela um tranqüilo namoro pela cerca que chama a atenção da vizinhança pela pureza e pela beleza. Parece que suas decepções estão no passado. Uma nova chance surge com Carmela.

E a chance de João é a chance de toda a vizinhança. A periferia, que até então não detinha meios para alcançar a grandeza de sentimentos humanos que pretensamente pertencia à elite, encontra na imagem do namoro de cerca a poesia da vida. “... amor sempre despertou inspiração... Ora, você há-de convir que aqueles encontros na cerca tinham seu encanto. Pra eles e pros outros. (...) Os que passavam viam aquele par tão bonito, (...) Isso reconciliava a gente com a malvadeza do mundo.” (ANDRADE, 2008, p. 41). Como no conto anterior, Belazarte retira de atos simples e rotineiros, que descrevem a vida na periferia, para encontrar a voz que afirma o lugar e os sentimentos da personagem que vive na periferia. João e Carmela vivem um namoro que extrapola, em significado, suas próprias vidas e eleva a condição dessa gente que ainda não detinha material de poesia na vida. O namoro deles representa a reconciliação do povo com o mundo, a compreensão de que a eles se destinavam coisas maiores.

Belazarte se dedica em toda essa primeira parte do conto a descrever Carmela. Não fisicamente, o que é feito em linhas gerais ao mencionar a beleza da jovem italiana, mas a respeito de sua personalidade e sua relação com o mundo. Carmela, assim como Rosa,

destoava das outras moças de sua época, mas por motivos diferentes. Algo em Rosa a dispunha para esse lugar de anacronismo, Carmela fora colocada ali por decisão da família. Havia no caso de Carmela a vontade consciente do pai de proteger a filha dos vícios e defeitos das outras jovens do bairro – as que trabalhavam nas fábricas. Com este intuito, a família criou no entorno da italiana uma barreira de proteção. Ela não trabalhava fora, ela se relacionava apenas com os membros da família e com uns poucos amigos mais íntimos como era o caso da família de portugueses da qual João fazia parte.

Desse modo, João era uma das poucas pessoas com quem Carmela se relacionava. E é justamente nessa relação rara que brota toda a poesia do amor que torna significativa a periferia. João integrava o círculo restrito de amizade da moça, era quem poderia burlar a super proteção do velho italiano que sonhava uma boa vida para a filha. O namoro se passava na cerca não porque havia qualquer empecilho para que se encontrassem na casa da moça, o narrador faz questão de destacar isso, mas pela oportunidade de se encontrarem sozinhos. O encontro na cerca representa o fixar nas duas famílias, o limiar entre portugueses e italianos que se tornam vizinhos, amigos, membros de uma única família. O encontro na cerca é a transposição dos limites que separam italianos e portugueses sem o rompimento total do que os distingue. Algo se une, se identifica, se aproxima ou se assemelha, mas algo permanece e isto é muito importante.

Mencionamos que o todo da periferia se revela em cada personagem. Na cerca, temos o limiar de uma identidade que se mostra extremamente múltipla e complexa. Italianos e portugueses, negros e mulatos: muitos povos se encontram no Brás e a cerca representa o ponto de semelhança que é construída pela convivência. O amor é linguagem universal, os sentidos do amor alcançam a língua dos letrados e das pessoas simples que não tem letras. Esse dado é o que reúne, e torna possível a elaboração de uma comunidade para as pessoas da periferia. O que Carmela vive na intimidade, seu suposto amor por João (dizemos suposto porque o narrador questiona se ela realmente gostava do rapaz, explicando as dificuldades de se saber o que pensa uma italiana), se torna o discurso comum do bairro. Um discurso constituído pelas muitas vozes da periferia e que interrompe constantemente a voz do narrador, demonstrando que os sentidos que compõem o texto se formam a partir do todo da população.

Dessa forma, tomando as particularidades do caso de amor entre João e Carmela, Belazarte apresenta as características da periferia. E é quando este amor está fundamentado o

suficiente para que volte a surgir no coração de João o desejo de se casar, que um circo chega ao bairro, trazendo de volta o irmão de Carmela, há muito perdido. O circo muda os ares do bairro ao oferecer uma nova possibilidade de entretenimento em oposição ao cinema. O lugar reúne os jovens ávidos pela vida aventureira dos artistas circenses, entre estes jovens João e Carmela assistem lado a lado a apresentação. Ao final do espetáculo, o Homem-Cobra, traz a Carmela um malestar.

Tipo esquisito o Homem Cobra... esguio! esguio. Assim de malhó, então, era ver uma lâmina. Tudo lantejoula menos a cabeça, até as mãos! Feio não era não. Esse gênero de brasileiro quase branco já, bem pálido. Cabelo liso, grosso, rutilando azul. O nariz não é chato mais, mesmo delicado de tão pequeninho. Aliás a gente só via os olhos, puxa! negros, enormes! aumentados pelas olheiras. Tomavam a cara toda. Carmela sentiu uma admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... malestar. (p. 43)

O malestar que Carmela sentiu ao ver o Homem-Cobra se identifica ao malestar de João no conto anterior. Belazarte sente novamente as dificuldades para precisar o que realmente a personagem sente, encontra no termo “malestar”, o sentido mais próximo. Esse sentimento que a linguagem não consegue descrever tornava o Homem-Cobra extremamente sedutor para a moça. O circo, com seu caráter de um lugar mágico e de sonhos trazia o místico símbolo da serpente esguia e chamativa que chamou a atenção da moça. É interessante que dentro da redoma criada em torno de Carmela, quando seu pai imaginava que nada poderia alcançá-la ou prejudicá-la, o Homem-Cobra surge sorrateiramente. Acontece que ele era amigo de Pietro, o filho perdido. O irmão levava o amigo na casa dos pais e Carmela começou a preferir a conversa de Meidinha – era esse o nome do Homem-Cobra – a de João.

Meidinha possuía, fisicamente e na personalidade, as características da cobra. No físico, os olhos grandes, o nariz pequeno, o corpo esguio, o modo de andar. Na personalidade, a docilidade com que atraía e seduzia todos a sua volta. Era sempre muito estimado pelos amigos e companheiros do circo. Sua aparência não deixava que ele passasse despercebido e ainda que isso ocorresse logo as pessoas percebiam o modo simpático e alegre com que o rapaz vivia a vida. Assoviava muito, embalando crianças de colo e tranquilizando situações difíceis no circo. Homem e serpente parecem ter se encontrado em Meidinha, tornando-o um ser andrógeno. Chevalier e Gheerbrant (2000), falando sobre a serpente, trata das características que aproximam e distanciam, simultaneamente, ser humano e serpente. Segundo os autores:

A serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura (...) no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, Rivaís. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle. (...) E, no entanto, não há nada mais comum, nada mais simples do que uma serpente. Mas sem dúvida não há nada mais escandaloso para o espírito, justamente em virtude dessa simplicidade. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 814).

A serpente está no início do esforço de evolução genética que culmina, em seu final, no homem. A serpente está na origem do que o homem é. Ela, portanto, é rival do homem, pois toma para si as características humanas da sedução, da libido, do possuir uma alma que sofre e que goza. O que do homem está na serpente é justamente seu campo instintivo das sensações, das emoções. E se concentra neste mesmo campo o que da serpente está no homem. A simplicidade da serpente escandaliza porque atinge a parte de nosso entendimento sobre a qual temos o menor controle. Chevalier e Gheerbrant (2000) colocam a questão do inconsciente nessa descrição. Segundo os autores trazem do saber psicanalítico, as características da serpente abundam na formação de nosso inconsciente. Aí está o escândalo: a serpente nos lembra constantemente que não somos controlados apenas pela razão, mas agimos, muitas vezes, motivados pelo impulso ou pela emoção.

Desta forma, Chevalier e Gheerbrant (2000) nos mostra o que na serpente tanto nos seduz. É a possibilidade de nos desprendermos de tudo quanto nos prenda à razão e nos libertar pelo atendimento aos desejos do inconsciente. Localizamos neste ponto, a contribuição para o entendimento da serpente no conto de Mário de Andrade. O escritor observou que sua busca de liberdade se iniciava com o fazer literário que se define como criação do inconsciente. Agora vemos a imagem da serpente que representa miticamente a pulsão do inconsciente como um dos níveis de estruturação da psique do homem. Jung (1998) comenta sobre o símbolo da serpente e nos ajuda a reforçar esse ponto de vista. Segundo este autor, a serpente é um ser intermediário na mitologia: entre o céu e a terra, entre a vida e a morte. Quando o homem toma para si essas características, na constituição de seu inconsciente, sua personalidade passa a ocupar um entremeio. Há sempre a possibilidade de o inconsciente tornar-se consciente, quando isso ocorre, ele deixa de ser inconsciente.

A memória abriga essa ocorrência dupla da matéria psíquica. O que está inconsciente é mistério, só temos acesso a ele quando, ainda que parcialmente, ele se torna consciente. O próprio fazer literário, conforme Mário de Andrade o entende, configura esse aspecto intermediário: ele se funda no inconsciente, mas se conclui na obra, material organizado

conscientemente. O Homem-Cobra, o ser racional e instintivo, guiado pela razão, bem como pela emoção, que seduz por ser simples e que escandaliza também por si, que conjuga em si o contraditório de nossa existência. Essa simbologia levantada por Jung (1998) nos permite ver os efeitos narrativos da presença do Homem-Cobra em "Jaburu Malandro". Desde que Carmela sentiu o malestar ao vê-lo em apresentação no circo, ele se deixa levar pelos encantos desse duplo do homem: o instintivo e o racional. De certa forma, o que Meidinha realiza é o agir pela razão, sondando o ambiente e as pessoas para se adaptar e conquistar, para seduzir o outro pelo sentimento.

Carmela abre propositalmente a janela de seu quarto quando ouve Meidinha que passa assoviando pela rua. Ela chama por Meidinha, deseja tê-lo. É uma situação totalmente diferente da de Rosa quando esta se coloca sem saber à mercê do perigo. Carmela é seduzida antes de abrir a janela, Rosa o fora pela janela. Rosa tem sua sexualidade desperta pelo besouro que invade a janela, Carmela já sentia seu malestar mesmo antes daquela noite. Como se processa essa diferença? Acreditamos que o besouro propicia à Rosa o renascimento, a irrupção de algo que não estava nela, que não integrava sua personalidade. O Homem-Cobra chama a atenção de Carmela para algo que ela já possuía, mas que estava inconsciente. A ação do Homem-Cobra, portanto, é a de destacar, para a própria Carmela, essa sua faceta de sensualismo que João iniciara, mas que não pudera seguir adiante, no contexto em que o namoro ocorria.

Carmela já conhecia a doçura das mãos dadas com o João, de manso guardou a do moço entre as ardentes dela. Meidinha encarou-a inteiramente, se riu. Virou-se duma vez e retribuiu o carinho pondo a mão livre sobre as de Carmela. (...) E não pararam mais de se olhar e se sorrir. Porém os artistas, ignorantes de vida, sabem tantas coisas por profissão... não durou muito, Carmela e o Meidinha trocaram o beijo nº 1. Então ele partiu. (p. 48)

O tom inocente do namoro de cerca encantara por um tempo, até que a moça descobriu o namoro de janela, na penumbra da noite, muito mais emocionante. João acabou por preparar a moça para esse encontro com o Homem-Cobra, ele a desinibiu. Agora ela estava atrevida o suficiente para pôr primeiro suas mãos sobre as de Meidinha. Para a jovem, sua condição de namorada evoluiu. De conversas diante de todos ao sussurro na calada da noite, de uma relação legitimada pelo pai ao gosto da rebeldia que dá novas cores ao ato. Carmela se encontrava no transpor de vários limites. Ela se relacionava secretamente com estranhos, o que seu pai sempre quis impedir. Ele beijava outro que não era o João. O Homem-Cobra representava para a moça a transcendência de sua própria condição de moradora da periferia,

de presa àqueles modos de vida. Com Meidinha, ele se encontrava além do que qualquer um da vizinhança.

Jung (1998) explica que "... a força total da transcendência, pela qual a consciência subterrânea da cobra, ao passar pela realidade terrena, vai atingir no seu vôo uma realidade sobre-humana ou transpessoal." (p. 156). A figura da serpente alada é central para a mitologia greco-romana, conforme Jung (1998) demonstra. Com esta imagem, se cria os sentidos de superação e transcendência. Carmela queria voar com seu amado Meidinha, já fazia planos de seguir o circo, de conhecer o mundo que seu pai não queria lhe apresentar. Para que ela se destaque, via a necessidade de se distanciar de toda aquela gente. Sua liberdade de voar, de ser ela mesma, incluía a fuga, incluía o distanciamento de sua família, de seus vizinhos. Meidinha era o intermediário que oferecia a ela ser livre mesmo ainda quando estava na casa dos pais. Ele estava no bairro, mas não era do bairro, vinha até sua casa, mas não entrava, ficava na janela. A janela que é receptividade, que é abertura para um imenso mundo novo que se descortinava para a moça.

Ele via em sua nova relação a oportunidade de realizar o que anteriormente não podia, devido às imposições do pai. Nesta busca da personagem, ela se alinha à mesma contradição das demais moças italianas do bairro. Belazarte nos conta que aos fins de semana, aquelas jovens se embelezavam e saíam à procura de maridos. No ápice de suas belezas juvenis, elas eram enérgicas, imperativas, esguias e andavam com o orgulho de suas juventudes. O contraditório da situação é que tocavam numa liberdade que jamais poderiam ter plenamente: antes eram presas à vontade do pai, agora presas ao desejo de se casar e se libertar, depois seriam presas ao casamento e aos filhos, o que dismantelaria de vez suas belezas e juventude.

Casavam e o destino se cumpria. De chiques e aladas, viravam mães anuais; filho na barriga, filho no peitume, filho agarrado na perna. Domingo iam passear na cidade, espandongadas, cabelo caindo na cara. Não tinha importância, não. Os trabalhadores o que queriam era mãe pros oito a doze filhos do destino. (ANDRADE, 2008, p. 40)

O vôo é apenas insinuado, ele se quebra no início e torna desconcertante toda a procura daquelas moças. Tornam-se chiques e aladas para encontrar os maridos que lhe darão filhos e lhes tirarão dessa notável condição. O que nos permite entender a liberdade que buscam como um engodo pelo modo como se alinha aos aspectos da tradição que sentenciavam a mulher a uma condição de submissão. Carmela adentra a esse jogo que não pode ser vencido. Se ela consegue se casar ou não, permanecerá sempre presa a alguém. O alado da serpente integra sua sedução e é mais um de seus enganos. Quando Carmela tenta se

romper de sua comunidade, tomando para si uma identidade que é só dela, apenas se entrega totalmente a um modo de viver que é partilhado por todas as suas vizinhas.

Jung (1998) faz uma leitura da mulher no casamento que vai ao encontro desta nossa reflexão. O autor afirma que a mulher,

... quando casa, guarda ainda uma certa ilusão de liberdade, apesar de seu ato de submissão ostensiva ao arquétipo do casamento – com a injunção implícita da maternidade. Pode então ocorrer, como se vê com frequência hoje em dia, um conflito que, por fim, força a mulher a redescobrir, de maneira dolorosa (mas sumamente gratificante), a sua sepultada feminilidade.

Carmela queria ser livre para se prender a Meidina. Semelhante a Eva, primeira mulher a ser tentada por uma serpente, Carmela ficou convencida de que a melhor coisa a se fazer com sua liberdade de escolha era atender à sedução da serpente. A sedução produz o desejo do casamento. E esse desejo se explica, em parte, pelo que guarda de uma ilusão de liberdade. O arquétipo do casamento, que inclui a maternidade, apresenta uma “submissão ostensiva” que, na opinião de Jung (1998), gera o sepultamento da feminilidade. Dado que precisa ser reconhecido e integrar a busca da mulher por ela mesma.

Notamos que enquanto Carmela queria se prender a Meidinha e fugir, distanciando-se o máximo possível da vida no Brás, a desilusão de João, que novamente é rejeitado por uma mulher, o aproximar ainda mais de sua gente. Essa aproximação se inicia com a redescoberta do filho pelos pais, que sentem o desespero de um amor que viveu apagado toda a vida. Belazarte constrói a imagem desse amor numa linguagem poética e bela ao mencionar o modo como o sofrimento de João o tornava mais próximo da família.

João na janela. Os pais, vendo ele assim, se puseram a amá-lo. (...) E afinal, gente pobre tem também suas delicadezas, perguntaram de lado, o filho respondeu ‘não’. Consolar não sabiam. Nem tinham de que, ele embirrava negando. Então puseram-se a amar. É assim que o amor se vinga do desinteresse em que a gente deixa ele. A vida corre sossegada, ninguém não bota reparo no amor. Ahn... é assim, é!... esperem que hão-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. Assim foi com os pais do João. (...) amavam o João! adoravam o João! Como era engraçado, todo fechadinho, olho fechado, mãozinha fechada, logo depois de nascido!... os choros, noites sem dormir, o primeiro riso enfim, balbucios, primeiro dente, a roupinha de cetineta cor-de-rosa, a Rosa que não quisera casar com ele, e escola, as doenças, as sovas, a primeira comunhão, o trabalho, a bondade, a força, o futebol, os olhos, aqueles braços dependurados, meu Deus! todos os dias: o João!... Si tivessem vivido esse amor dia por dia, se compreende: agora só tinham que amar aquele sofrimento do instante isso inda cristão agüenta. Mas os dias tinham passado sem que dessem tento do amor, e agora, por uma causa que não sabiam, por causa daqueles cotovelos afincados na janela, daquele queixo dobrando o pulso largo, olhar abrindo pra noite sem resposta,

vinha todo aquele amor grande de dias mil multiplicados por mil. Amaram com desespero, desesperados de amor. (p. 50)

A janela é para João a receptividade de sua gente. Na janela também ele recebia a poeira da rua, a mesma poeira que incomodava os demais moradores do bairro. Pela janela, João se abria para tudo o que o tornava membro daquele povo. Está neste sofrimento, o grau de contiguidade que dá à personagem o pertencimento.

Neste sentido, a janela simbolizava a entrada do caráter da periferia na casa de João. Se Carmela usava a janela para encontrar em elementos externos, o Homem-Cobra, figura do circo, sua liberdade, João ali se coloca para ser percebido pelos pais e para se perceber como membro daquela comunidade. Neste momento, mais que em qualquer outro das narrativas que estamos lendo, Belazarte coloca em elevado nível a grandeza de sentimentos que acaba por caracterizar a gente da periferia no mesmo amor das pessoas letradas. Então, o narrador encontra os meios para tornar seu texto universal. No passeio pela periferia, ele encontra o material humano que identifica a personagem a partir daquilo que ela possui como ser humano. O narrador rompe com os quadros sociais para remeter à individualidade de cada personagem todo uma torrente de emoções que torna humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O besouro e o Homem-Cobra oferecem à Rosa e Carmela, respectivamente, um mundo ao qual não tinham acesso. Neste caso, a sedução existe nessas narrativas na medida em que as jovens são tentadas e cedem à tentação. No paraíso, a serpente seduziu Eva e a fez seduzir Adão para comer o fruto proibido por Deus. A partir deste momento, a serpente se tornou símbolo de tentação. A tentação integra algo que seduz, que convence, que conquista, despertando desejos até então imperceptíveis. Carmela aprendeu a namorar João e teve seu desejo de casar e a sensualidade revelada pelo Homem-Cobra. O jogo da tentação inclui a prerrogativa de tomar uma parcela do ser pela qual se pode entrar em sua psique e tornar irresistível o atendimento a um desejo. Carmela não poderia ser tentada em algo que ela não desejasse. O mistério, o caráter aventureiro e a emoção de seu namoro na janela, altas horas da noite, seduziam Carmela por lhe oferecer uma experiência de vida que seu pai não permitia.

Por sua vez, Rosa jamais havia se atentado ao que lhe tornava mulher. Ela não namorava não porque as madrinhas a impedisse, mas porque não percebia nada de interessante fora de sua rotina doméstica e seu ambiente comum. O besouro faz nascer, cria uma parcela de sua personalidade que até então não era conhecida. Tentemos especificar essa nossa compreensão. Em “Jaburu Malandro”, Belazarte se esforça por demonstrar a complexidade de pensamentos e de vontades de uma jovem italiana. Ele adverte o leitor para a impossibilidade de conhecer completamente o que Carmela deseja. A família havia tentado sufocar esses desejos, impedindo que a jovem mantivesse contato com o mundo externo. Em “O Besouro e a Rosa”, o besouro germina em Rosa um desejo que ela não possuía, para o qual não era disposta. Podemos entender que a sensualidade do namoro e do casamento estavam sempre em Carmela, recalcada em um inconsciente que encontrou vazão em Meidinha. Contudo, essa sensualidade nunca existiu em Rosa, mas fora criada pelo contato com o besouro.

Dessa forma, o símbolo mítico age diferentemente nas duas personagens. No caso de Rosa, temos o mito da renovação, do renascimento, que propicia mudanças na personagem. No caso de Carmela, temos o símbolo que traz a ideia de intermediação, o ser se divide entre o que lhe é latente, e se encontra no consciente, e o que é recalcado. Como a serpente traz a ideia de inconsciente e de asas, ela torna o inconsciente em consciente e dá novos formatos às ações da personagem. Nos dois casos, contudo, a presença do mito procura explicar de que

modo a modernidade alcança a vida dos integrantes da periferia e age para a produção de diferenças em relação a um tempo que está no passado. Rosa e Carmela terminam os contos muito infelizes. Rosa por se casar, Carmela por não se casar. Acreditamos que a infelicidade se liga ao rompimento das expectativas. Rosa nunca quis se casar até se encontrar com o besouro, mas se casou. Carmela sempre quis se casar, mas foi enganada por Meidinha que fugiu deixando-a para trás.

As aventuras e desventuras das jovens é o que bagunça a gaveta arrumadinha que representa a vida de João. Nem ele, nem sua família, jamais haviam pensado nessas questões de amor, de romance, de mágoa, até que as mulheres o rejeitam e criam com isso a necessidade de rever os próprios sentimentos. Os efeitos do contato com o símbolo mítico se direcionam a João, que sofre a desilusão e tem a percepção de quem ele é em sua comunidade. Portanto, João foi feliz, ao contrário de suas amadas, pois toda a experiência da verdade propiciada pelo mito lhe permitiu saber quem era, seu lugar no mundo. E esta é justamente a grande contribuição do símbolo mítico na literatura. Ele é capaz de amarrar os fenômenos sociais para que seja possível a produção de um saber sobre as vidas que eles afetam.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRADE, Mário. **Contos de Belazarte**. Agir, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Palas Athena, São Paulo, 1990.

_____. **O Herói de Mil Faces**. Editora Cultrix, 1993.

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2 ed. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 15 ed. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 2000.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1998.

LOTTERMANN, S. S. **A Presença do Narrador no Texto Literário**. Revista Signos, ano 30, n. 1, p. 21-32, 2009. Versão Online. Acesso em: Março de 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.

LUKÁCS, GEORG. **A Fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos**. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Editora Civilização Brasileira, São Paulo, 1968.