

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Maria Aparecida da Silva Santos

Contos Novos, de Mário de Andrade: matrizes hipertextuais de uma célula dramática

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2010**

MARIA APARECIDA DA SILVA SANTOS

**Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção
do título de Mestre em Literatura e
Crítica Literária sob a orientação da
Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.**

**São Paulo
2010**

Errata

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
12	03	européia	européia
14	20	Brasileiro	brasileiro
15	05	Euclides da Cunha e de Lobato, e de Lobato	Euclides e de Lobato
18	04	posição afirma	posição que afirma
19	24	epopéia	epopeia
20	05	não tem compromisso	tem compromisso
20	10	pode	podia
25	29	Paulicéia	Pauliceia
26	03	européia	européia
26	04	Paulicéia	Pauliceia
26	21	social o futurismo	social para o futurismo
29	05	escritor moderno	o escritor moderno
33	09	à nova técnica	e à nova técnica
34	03	epopéia	epopeia
35	02	de a abrir	de abrir
36	20	consoante os hipertextos	consoante aos hipertextos
45	19	no qual que atua	no qual atua
51	02	tanto da cisão de contos	tanto nos contos
51	02	quanto na cisão	quanto na fusão
54	19	sem abrir da	sem abrir mão da
61	21	tecidas	tecidos
62	12	relacionado	relacionando
76	03	conseqüências	consequências
77	09	Nélson	Nelson
77	20	conseqüências	consequências
79	15	feiúra	feiura
79	19	Histórias	História
88	19	Nélson	Nelson

Banca Examinadora:

Agradecimentos

A Deus, toda Honra e Glória seja dada ao Grande *Eu-Sou*, por ter-me capacitado e por ter me dado o dom de aprender e de transmitir ensinamentos.

A meu esposo e a meus filhos, que estiveram juntos nesses anos de estudo, acompanhando-me nas alegrias e tristezas, incentivando-me, minha gratidão e meu amor, pelo carinho e compreensão em todos esses momentos.

À minha querida família, pela compreensão, pelas orações, pelo apoio, carinho e incentivo. Que Deus os abençoe!

À Profa. Dra. Maria José Gordo Palo, que me orientou de maneira competente, compartilhando comigo seus conhecimentos; por sua dedicação e carinho, a minha gratidão.

A todos os professores do curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – PUC-SP, por se dedicarem ao processo ensino-aprendizagem com tanta eficiência, muito abrigada.

Aos colegas e amigos conquistados no curso de Pós-Graduação, pelo acolhimento, pelo incentivo e companheirismo.

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR apud GOTLIB, 2003, p. 10)

RESUMO

O objetivo desta dissertação está centrado na leitura estrutural da antologia de Mário de Andrade, *CONTOS NOVOS* e seu processo discursivo descontínuo inovador do gênero conto. O *corpus* escolhido, os contos: *Vestida de Preto*, *O Peru de Natal* e *O Poço* apresenta objetivos específicos: evidenciar a genialidade do autor em relação à proposta estética de ampliação das fronteiras do gênero conto; a temática do homem moderno, e sua identidade a partir da alteridade; a preocupação com o “fazer literário”; a transgressão da linguagem literária; os experimentos lingüísticos; a incorporação e a estilização da “língua brasileira”; as *performances* do jogo textual do narrador, da personagem e do leitor imersivo em conexões hipertextuais sugeridas pelas matrizes dos contos. Esta é a nossa hipótese demonstrada e sustentada pela leitura de alguns teóricos e suas teorias: Mikhail Bakhtin, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Edgar Allan Poe, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, André Jolles, Paul Zumthor, Pierre Lévy, Paul Ricoeur, Lúcia Santaella, Fernando Segolin, João Luiz Lafetá, Luis Costa Lima, Telê Ancona Lopez, Nádía Gotlib, Massaud Moisés, Anatol Rosenfeld, Wayne Booth, bem como os testemunhos do próprio Mário de Andrade, a partir de entrevistas, correspondências e artigos particulares do autor. O desenvolvimento dissertativo considerou as seguintes subtemáticas: Capítulo I apresenta o percurso, os traços estruturais e as metamorfoses do gênero do conto, desde a tradição oral até a escritura literária moderna, apontando os contistas brasileiros, em especial Mário de Andrade, no alvorecer do Modernismo brasileiro; suas novas diretrizes e conexões do conto sob o tratamento da lógica alinear, profetizando a estrutura do romance moderno. O capítulo II descreve o complexo processo narrativo, o narrador e suas máscaras presente em *CONTOS NOVOS*: interconexões entre os contos de primeira pessoa evidenciados no movimento do narrador-personagem em saltos discursivos: da oralidade à escrita. O capítulo III evidencia nossa hipótese central referente à presença da estrutura do hipertexto no sistema multilinear dos *CONTOS NOVOS*; a importância da memória e do imaginário no processo narrativo e os procedimentos experimentais do narrador-personagem em trabalho de relato de experiência memorialística: interação, alteridade, identidade sob novas matrizes hipertextuais em uma única célula dramática.

Palavras-chave: gênero conto; processo narrativo complexo; hipertextualidade; célula dramática; Mário de Andrade.

ABSTRACT

This dissertation is centered at the structural reading of the Mário de Andrade's anthology, *CONTOS NOVOS* and its discursive, discontinuous and innovated process of the literary tales genre. The chosen *corpus* is composed by the following stories: *Vestida de Preto*, *O Peru de Natal* and *O Poço*. These stories present specific aims: To illustrate the geniality of the author about the enlargement of the limits of his esthetic scheme of the literary tales genre; the modern man and his alterity which comes from his identity; the questions about "o fazer literário"; the transgression of literary language; the linguistics experiments; the Brazilian language assimilation and stylization; the textual performance of the storyteller, the character, and the reader, who is merged in hypertextual connections suggested by the main subject of the literary tales. Our hypothesis is very well demonstrated and supported by the subsequent authors and their theories: Mikhail Bakhtin, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Manuel Bandeira, Edgar Allan Poe, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, André Jolles, Paul Zumthor, Pierre Lévy, and Wayne Booth, among other ones. It is also supported by Mário de Andrade's interview, as well as by his private letters and articles. This academic study exposes the subthemes as follows: The first chapter exhibits an idea about the course, the structural features and the metamorphosis of the literary tales genre, including the oral tradition and even the modern literary writing. This chapter also lists the Brazilian tales writers, mainly Mário de Andrade, in the context of the modernism; his latest guidelines and connections, according to the non-linear logic, anticipating the structure of the modern novel. The second chapter describes the multifaceted narrative process, the storyteller and his many-sided expressions in *CONTOS NOVOS*: interconnections between first-person tales, which is showed by the storyteller-character relationship: from the oral to the written word. The third chapter demonstrates our focal hypothesis that says about the hypertext structure which is inside the multi-linear system of the *CONTOS NOVOS*; This chapter shows the importance of the memory and of the imaginary word in the construction of the narrative process and also shows all the experimental procedures of the storyteller-character, relating memory experience: interaction, alterity and identity are in the base of the new hypertextual content in a dramatic unit.

Key-words: literary tale genre; complex narrative process; hypertextuality, dramatic unit; Mário de Andrade.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I - As fronteiras do gênero híbrido no conto de Mário de Andrade	
1.1. Traços estruturais do conto e da crítica modernista	18
1.2. Façanhas literárias no conto de Mário de Andrade	25
1.3. Novas diretrizes e conexões: entre o conto e o romance	34
Capítulo II – Matrizes hipertextuais no conto: um processo narrativo complexo	
2.1. CONTOS NOVOS: operações arbóreas do enredo híbrido	39
2.2. Saltos do discurso narrativo: do oral ao escrito	49
2.3. O diálogo polifônico no hipertexto	61
Capítulo III – Conexões hipertextuais manifestas na invenção dos CONTOS NOVOS	
3.1. O papel da memória em ação imaginária	64
3.2. Procedimentos experimentais: interação, alteridade, identidade	77
3.3. Tempo e espaço no conto em novo trabalho estrutural: a linguagem alinear em formação discursiva	86
Considerações finais	90
Bibliografia geral	92

Introdução

A seleção dos contos para a pesquisa, *Vestida de Preto*, *O Poço*, *O Peru de Natal*, inseridos na coletânea CONTOS NOVOS, deve-se à forma inovadora que Mário de Andrade (1893-1945) deu ao gênero conto, à linguagem literária, às performances do narrador e às conexões hipertextuais sugeridas nos contos, demonstrando uma visão plural da arte literária.

Esta dissertação compreende dois momentos: o primeiro é um estudo sobre o percurso histórico do gênero conto, perpassando por seu conceito e forma; o segundo momento atém-se às fronteiras do gênero em novo espaço híbrido e suas matrizes hipertextuais complexas.

O trabalho de pesquisa desenvolveu-se com base nas leituras de obras de teóricos e de críticos das obras de Mário de Andrade. Apesar de ser exígua, a crítica apresenta-se unânime ao considerar a obra CONTOS NOVOS (1947) um marco literário no Modernismo brasileiro.

Mário de Andrade era múltiplo: poeta, contista, cronista, músico, folclorista, colecionador de peças de arte, crítico de arte, estudioso de cinema, fotógrafo e pesquisador da cultura brasileira e de outras áreas do conhecimento humano. Tal diversidade cultural e profissional influenciou o Mário literário. O crítico Lafetá acrescenta-nos:

Como a totalidade da crítica, também penso que o mais curioso da obra de Mário de Andrade é a sua diversidade de interesse, a aplicação que ele fez de seu talento e de sua inteligência a tantos campos [...], indo da ficção e da poesia aos ensaios sobre a literatura, música, folclore e artes plásticas, sem esquecer do jornalismo mais livre das crônicas, os registros de viagem, a importante correspondência e até a atuação direta nos acontecimentos. (LAFETÁ, 1986, p. 1-2)

Como crítico e teórico literário, Mário teve uma formação intelectual privilegiada; possuía um círculo de amizades selecionado, convivia e mantinha um diálogo diferenciado com vários artistas, como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti, entre outros, o que o fazia

sintonizado com os movimentos artísticos inovadores do século XX, tornando-se, assim, um incansável divulgador das novas estéticas e do novo espírito artístico. Mário de Andrade não só introduziu os ideais da vanguarda europeia, como também inovou a poesia, o romance e o conto modernos, incorporando em suas obras o vasto conhecimento artístico e os engenhosos experimentos literários.

Entrevistado por Jussieu da Cunha Batista em 1944, Mário de Andrade revelou-se apaixonado pela narrativa do conto, confessando-lhe:

[...] Com a velhice que está chegando, vivo apaixonado pela forma conto, a sua concisão honesta, a sua essência de comunicação direta do artista com o leitor. Creio que farei ainda um livro de contos. (ANDRADE, 1983, p. 114)

O trabalho com esse gênero conto ocupou lugar de destaque na produção literária do autor. De 1917 a 1945, Mário de Andrade escreveu e retomou projetos que deram origem a três obras: *Primeiro Andar* (1926), *Os Contos de Belazarte* (1934) e *Contos Novos*, em processo de elaboração e revisão quando de sua morte.

De acordo com a declaração acima, o autor demonstrou a importância do gênero, refletida no esmero dedicado ao seu último livro, CONTOS NOVOS, quer seja pelas unidades autônomas, como *O Peru de Natal*, *O Poço* e *Primeiro de Maio*, quer seja pelo conjunto final da obra: um hipertexto, proposta que defendemos nesta dissertação.

Mário de Andrade partiu de um projeto de doze contos, dos quais somente nove foram publicados. A princípio, o autor o intitulou “Contos Piores”, justificando tal escolha em entrevista dada a Mário da Silva Brito: “*Pretendia chamá-lo assim, porque, quando publico um livro novo, dizem que o anterior era melhor... Mas já passou o tempo dos nomes ‘blagues’*” (ANDRADE, 1983, p. 96).

Com a morte do autor em 1945, a obra foi publicada dois anos depois com a denominação CONTOS NOVOS. Mas, afinal, são contos novos, contos piores ou contos estranhos? A denominação oficial se apresenta como uma incógnita a ser decifrada ao final deste estudo, tendo em vista a erudição do autor em relação à língua portuguesa e à música: ritmo temporal e espacial, além do conhecimento das inovações das artes plásticas na Alemanha, na Rússia e nos Estados Unidos. Mário de

Andrade propôs uma nova dimensão de representação: as artes renovando a língua e a linguagem, ou seja, a literatura entre as artes. Assim, a obra em destaque demonstra grande preocupação com o “fazer literário”, tanto na escritura quanto na revisão dos seus textos. Todos os nove contos contidos na coletânea possuem datas de demão artísticas distantes, como *Frederico Paciência*, de 1924 a 1942, conforme indicação no desfecho do conto (ANDRADE, 1999, p. 89).

O autor escrevia quando sentia a impulsão lírica. No entanto, tinha plena certeza de que a obra nascida assim, só vingaria se fosse reelaborada. A rapsódia *Macunaíma*, por exemplo, foi redigida em uma semana, mas só viria a ser publicada dois anos depois de reelaboração, conforme afirmou o próprio Mário de Andrade:

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 apud BOSI, 1975, p. 391)

O crítico Antonio Candido (1992) escreveu que as obras inéditas de Mário de Andrade mostrarão o alto grau de crescimento adquirido pelo autor, como *CONTOS NOVOS*, *Lira Paulistana*, *Café* e o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*.

A fortuna crítica a respeito do autor Mário de Andrade privilegia o poeta, o romancista e o crítico em detrimento do contista. Entretanto, ela destaca importantes pesquisas produzidas a respeito da coletânea *CONTOS NOVOS*, como o ensaio *A caminho do Encontro: uma leitura de Contos Novos*, de Ivone Daré Rabello (1999), e o artigo *Mário e o Cabotinismo*, de Anatol Rosenfeld (1969). Ambos argumentam que, apesar de ser um livro de contos, Mário de Andrade atribuiu-lhe unidade temática, demonstrada na organização do volume, com lugares pré-estabelecidos para cada conto. Segundo João Pacheco (1970, p. 104), em *CONTOS NOVOS*, “*estão algumas das melhores páginas do escritor. A linguagem limpa-se de aparas, depura-se, mantendo o tom brasileiro, que lhe é consubstancial*”.

A escritura artística do autor foi elaborada numa linguagem transgressora como expressão de liberdade formal. Tal característica foi marcante no Modernismo brasileiro, movimento literário do qual Mário de Andrade foi um dos precursores. Afirma Afrânio Coutinho:

Depois do Modernismo acabou o domínio subserviente dos nossos escritores à norma lusa. [...] depois da violência encabeçada por Mário de Andrade, [...] houve um reequilíbrio, com o uso tranquilo da norma brasileira pelos escritores atuais. (COUTINHO, 2004, p. 344)

As obras de Mário de Andrade revelam o homem brasileiro e concretizam a identidade de uma linguagem nacional, de uma “língua brasileira”, cuja formação é baseada nas pesquisas do autor:

O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da ‘língua brasileira’. [...] carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia para a noite a fabulosíssima ‘língua brasileira’. (ANDRADE, 1972, p. 244)

Os autores modernistas diversificaram tanto os cenários quanto os temas do gênero conto. Segundo Coutinho, “*o conto sofreu radicais transformações, dentro da estética modernista. Novas dimensões foram introduzidas, além do enriquecimento temático devido à contribuição regional*” (COUTINHO, 2004, p. 277). Além disso, o Modernismo questionou os paradigmas estabelecidos pela tradição e consolidou uma Literatura Brasileira que valorizava a cultura nacional, iniciada no século XIX, com o Romantismo.

O crítico Rosenfeld discorreu acerca da importância do escritor Mário de Andrade, no contexto literário, visto que sua obra divulgou os ideais do Modernismo Brasileiro:

Em 1953 saiu na Suíça, em língua alemã, uma *Pequena Enciclopédia da Literatura Universal* [...] surpreende um pouco o fato de no registro das literaturas nacionais constar ‘Literatura Portuguesa (e Brasileira)’. [...] No terreno literário foram decerto Mário de Andrade e o Movimento Modernista que contribuíram, em larga medida para derrubar esses parênteses. Atualmente falar-se-ia melhor em letras luso-brasileiras. (ROSENFELD, 1969, p. 181-2)

Comungando com o mesmo pensamento, Alfredo Bosi ressaltou a importância dos modernistas de 22, liderados por Mário de Andrade, cujas pesquisas criaram estruturas linguísticas importantes para a propagação da cultura popular brasileira:

E é só pela análise das obras centrais do movimento que se compreende a revolução estética que ele trouxe à nossa cultura. Porque, se no plano temático, algumas das mensagens de 22 já estavam prefiguradas na melhor literatura nacionalista de Lima Barreto, de Euclides da Cunha e de Lobato, e de Lobato, o mesmo não se deu no nível dos códigos literários que passam, a registrar inovações radicais só a partir de Mário, de Oswald, de Manuel Bandeira. (BOSI, 1975, p. 389)

Constatado o papel importante do desbravador escritor, percebe-se que muitos “provaram” da fonte de Mário de Andrade e hoje têm liberdade para usar a “língua brasileira”, antes repudiada pelos puristas gramaticais de seu tempo. O autor, ciente dessa responsabilidade, afirmou que

[...] o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. [...] e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação de Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 1972, p. 231)

A partir dessa abordagem sobre a inovação do gênero sob a perspectiva do hipertexto em *CONTOS NOVOS* e sobre a importância do autor no cenário literário, segue-se não só uma seleção de alguns teóricos que propiciam fundamentos conceituais importantes para o desenrolar dos capítulos, a saber: Mikhail Bakhtin, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Mário de Andrade, Edgar Allan Poe, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, André Jolles, bem como os testemunhos do próprio Mário de Andrade, a partir de entrevistas, correspondências e artigos particulares do autor. A temática distribui-se da seguinte forma:

No capítulo I, serão aprofundados os princípios do Movimento Modernista à luz do novo espírito, o novo espaço híbrido do gênero conto; as inovações desse gênero e sua possível influência no romance de formação nas primeiras décadas do século XX.

No capítulo II, serão apresentadas as façanhas literárias nos contos de Mário de Andrade; o salto discursivo-narrativo do oral ao escrito e as leituras dos três contos: *Vestida de Preto*, *O Peru de Natal* e *O Poço* em processo narrativo de complexidades: a conexão entre as matrizes dos contos.

No capítulo III, serão abordados os procedimentos experimentais na invenção de *Vestida de Preto*, *O Peru de Natal* e *O Poço*: interação, alteridade e identidade; a importância da memória nesse processo narrativo; o tempo e o espaço em novo trabalho estrutural; a linguagem em formação e geração de conexões hipertextuais e de matrizes da célula dramática.

CAPÍTULO I

As fronteiras do gênero híbrido no conto de Mário de Andrade

1.1. Traços estruturais do conto e da crítica modernista

Na obra *Teoria do Conto*, Gotlib (2003, p. 13) apresentou, em linhas gerais, três momentos do gênero conto: a criação e a transmissão oral; a transição do oral para a escrita e a mudança de postura de contador para a posição de contador-criador-escritor. É a evolução de posição afirma o caráter literário ao conto. A linguagem elaborada, o estilo e a temática, agora, são essenciais para adaptação da forma simples aos novos tempos: “a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas” (JOLLES, 1976, p.195).

O hábito de contar histórias acompanha a humanidade desde o princípio. No passado, esse hábito tinha função pedagógica e cultural, pois, além de transmitir os costumes de um povo, os grupos trocavam experiências. Conforme BENJANIM (1996, p. 201), “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiências dos que ouvem”.

Na literatura, o gênero conto é o que tem a origem mais remota, segundo Massaud Moisés e Nádía Gotlib:

Pelo que se pode saber, é desconhecida a origem do conto. É-nos vedado pensar o momento em que surgiu, pois teríamos que remontar a uma era da História ensombrada por denso mistério [...]. No tocante aos seus aspectos histórico-literários, o conto, por suas características estruturais, parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais formas literárias. Se não de tudo quanto veio a ser gênero, espécie e forma literária, ao menos deve ter sido matriz da prosa de ficção, e, quem sabe, da própria historiografia. (MOISÉS, 1975, p. 96)

Embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipóteses que nos leva a tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição da escrita, há evolução dos modos de se contarem estórias. (GOTLIB, 2003, p. 6)

As primeiras narrativas coletadas como *Pantschatantra* (IV a.C.) e as *Mil e Uma Noites* (séc. X), são exemplos que remontam à antiguidade, porém, só foram traduzidas para o ocidente no século XVIII. No século XIV, Giovanni Boccaccio escreveu contos

eróticos na obra *Decameron*, no entanto a forma deste gênero foi definida apenas em 1812, com a publicação dos contos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm:

O conto só adotou o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias]. [...] e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX; finalmente, sublinhe-se ser sempre à maneira dos irmãos Grimm que as verdadeiras pesquisas sobre o Conto continuam sendo realizadas, apesar da diversidade de concepções científicas. (JOLLES, 1976, p.181-2)

Desde a tradição oral até a contemporaneidade, o conto sofreu transformações:

[...] o conto em prosa, como gênero autônomo, continuava sua elaboração lenta na tradição oral [...]. Mesmo nessa fase inicial, poderíamos identificar nada menos do que cinco modelos ou tipos de contos, pelo assunto neles versado, a saber: o popular, o infantil, o galante, o conto-fábula, com as histórias de animais, e o conto moral. (SOBRINHO, 1960, p. 3-4)

Historicamente, a discussão sobre a evolução dos gêneros da poesia e da prosa ocorreu desde Platão, explicada pelo autor no livro III de *A República*:

[...] na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e finalmente, uma terceira, formada da combinação de duas precedentes, utilizada na epopéia e em muitos outros gêneros. (PLATÃO, 1999, p. 86)

Como se pode notar, a partir de Platão configura-se a formulação de uma teoria dos gêneros. De imediato, é interessante perceber que, ao conceituar a epopéia, o autor, ressaltou o seu caráter híbrido pelo uso combinatório dos outros dois. Portanto, determinar a categoria de uma obra implica a percepção de dominante e de uma hierarquia.

O conto tradicional se baseia na narrativa clássica: concisão e brevidade. O enredo revela obstáculos a serem ultrapassados pelo herói. O objetivo da narrativa é o triunfo do bem contra o mal. O esquema narrativo é linear: começo, meio e fim. O conto é construído a partir das leis da causalidade e temporalidade, podendo variar de acordo com as intenções do autor; não tem compromisso com o real.

O gênero conto tornou-se popular com a imprensa, no século XVIII, especificamente com os jornais. O modo de narrar se modificou, o mundo visto como um todo foi se fragmentando, o enredo seguindo uma ordem não linear e revelando a fragmentação dos valores introspectivos do ser. O contista podia escrever sobre um fato real ou pode criar uma ficção. Segundo o crítico literário Alfredo Bosi,

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, 1977, p. 7)

Nesse período, houve uma mudança na estrutura do conto tradicional para o moderno. No primeiro, as ações e os conflitos passam pelo desenvolvimento até o desfecho, em uma ordem linear; no segundo, há uma complexidade: a linearidade é substituída pelas digressões, e as ações, na maioria das vezes, se passam na mente da personagem.

Para Edgar Allan Poe, a narrativa moderna causa um “efeito único” junto ao leitor (POE apud GOTLIB, 2003, p. 34). A leitura se dá de uma única vez, prendendo-o até o desfecho. Compartilhando a mesma opinião, Cortázar afirmou que

[...] no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. (CORTÁZAR apud GOTLIB 2003, p. 34)

Ricardo Piglia (2000, p. 91) considerou o conto como estrutura dupla. Há duas histórias, e a primeira, embora seja a mais simples de ser encontrada, já pressupõe uma interpretação, com seus sentidos literais e figurados, com suas próprias consequências. Há um movimento duplo que relativiza a primeira história, dizendo que existe sempre outra ou outras que questionam a construção de um sentido unívoco.

André Jolles defendeu em seu livro, *Formas Simples*, que o conto possui uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua forma (JOLLES apud GOTLIB, 2003, p. 18). O conto pode ser relatado com as “próprias palavras” do narrador, sem que sua forma simples desapareça.

Horacio Quiroga afirmou que o conto literário permanece forte porque preserva os elementos essenciais desde os seus ancestrais: “*O conto literário consta dos mesmos elementos que o conto oral e é, como este, o relato de uma história bastante interessante e suficientemente breve para que absorva toda a nossa atenção*” (QUIROGA apud GOTLIB, 2003, p. 76).

No Brasil, o gênero veio a se modificar também com as publicações periódicas em jornais e revistas. Na história do conto brasileiro, alguns teóricos falam sobre o gênero em oposição ao romance. Para Araripe Jr., “*o conto nasce de disposições particulares do espírito de quem o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção*”, e concluiu que o “*conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico*” (apud BARBOSA, 1983, p.113).

O teórico José Oiticica também comungou com Araripe Jr. e acrescentou que “*o conto exige um só ambiente; o romance múltiplos... O conto não representa a vida, senão um acidente cômico ou trágico, monstruoso ou ingênuo, grotesco ou místico e excepcionalmente sublime, mas ‘acidente’*” (apud BARBOSA, 1983, p.113).

A partir do Romantismo, as fronteiras dos gêneros se ampliaram, o caminho para a modernidade foi aberto e as formas se tornaram flexíveis. A obra *Iracema*, por exemplo, é altamente poética. Segundo Haroldo de Campos (CAMPOS apud MACHADO, 1995, p. 176), o “objetivo de Alencar era, contudo, a *miscigenação* do discurso, onde se pudesse entender o efeito de um — a *poesia* — pelo outro — a *prosa*”. Irene Machado (1995, p. 176) vai bem além e afirma que Alencar acabou

criando um “*metagênero*”, ou seja, “um romance cujo discurso é uma avaliação crítica do discurso poético como um todo”:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhais com líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao frasco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcíone buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano? (ALENCAR, 1984, p. 11)

O primeiro marco brasileiro do gênero foi a obra romântica *A Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Influenciado por Byron, o autor realizou um relato de episódios marcados por orgias, pelo vício e pelo deboche num ambiente de alucinação. Segundo Fábio Lucas (apud BARBOSA, 1983, p.114), a obra pode ser considerada tanto como uma novela de sete episódios, quanto uma coletânea de sete contos, devido à unidade de personagens, “*de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia*”. Observam-se traços híbridos na obra do autor devido à unidade presente no interior da escritura, tornando atenuadas as fronteiras dos gêneros conto e novela.

Outro marco do conto no Brasil foi Machado de Assis. Com ele, o gênero atingiu a perfeição. O autor produziu centenas de contos, os quais publicou em vida: *Contos Fluminenses* (1870) e *Relíquias de Casa Velha* (1906). Alguns foram laboratórios para seus romances; pois até personagens migraram para eles como a personagem Capitu, cujos traços físicos já tinham aparecido em outras personagens descritas em seus contos.

Segundo o crítico Eugênio Gomes, os contos de Machado já possuíam um elemento transformador, o “hibridismo formal”, quando utilizava as “formas fixas” tradicionais da prosa:

O apólogo, a alegoria, a metáfora, o simbolismo filosófico, seduziam-no extraordinariamente nessa altura, induzindo-o a retroceder a um estágio

em que esse incorpora a narrativa didática a seus desígnios. Esse hibridismo formal produziu efeito chocante em nosso meio, ocasionando um ou outro reparo hostil da crítica naturalista a tais audácias. (GOMES apud BARBOSA, 1983, p. 116)

Machado de Assis contribuiu para a modernização do conto brasileiro, pois já renunciava o fim da personagem-caráter; desenvolvia uma revolução da linguagem e da escrita e conclamava a coparticipação do leitor para completar as lacunas engenhosamente empregadas por ele; a interação autor-leitor.

Outro contista importante para a modernização do gênero foi Monteiro Lobato. Embora seus contos sejam regidos por uma cadeia lógica de ações temporais, o autor utilizava a técnica de preparar o efeito e a surpresa, disparado pela frase inicial da narração. Consciente desse procedimento, o autor relatou o fato em correspondência a Godofredo Rangel:

O curioso é que quando produzo um conto, de forma nenhuma o tenho completo na cabeça; tenho lá dentro uma só coisa: a ideia central do conto. Tudo mais se afirma no ato de escrever. A primeira frase que lanço determina todas as mais. (LOBATO, 1968 vol II, p. 254)

A obra *Urupês* (1918) tornou-se um dos livros de contos mais lidos em nossa história literária. O gênero popularizou-se. O autor utilizava a caricatura e apresentava uma linguagem menos convencional. Além disso, Monteiro Lobato inovou o sistema editorial vigente e alargou a capacidade consumidora do país. Tais avanços editoriais popularizaram o gênero e colaboraram para a formação da massa leitora do Brasil. A partir daí, outras obras do gênero foram publicadas: *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O Macaco que se Fez Homem* (1923).

A partir da Semana de Arte Moderna, novos ideais estéticos trazidos da Europa foram divulgados. O gênero conto já vinha sofrendo transformações ao longo do tempo, e desde então “lê” o homem livre da tradição, sem preocupação com os dogmas teóricos da forma da escrita e da estética. Em contrapartida, a narrativa requeria a participação de um leitor capaz de descobrir e vivenciar a nova maneira de contar histórias.

Mário de Andrade surgiu como um dos precursores do Modernismo e inovou as estruturas da literatura nacional. Nesse período, a polêmica acerca da conceituação do gênero conto aumentou, e muitos estudiosos e críticos literários tentaram definir fórmulas para essa narrativa breve. O próprio autor, em seu ensaio *Contos e Contistas* discorreu sobre o gênero: “*O que é conto? Alguns dos escritores do inquérito se têm preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome conto*” (ANDRADE, 2002, p. 9). Até na abertura da coletânea CONTOS NOVOS, Mário de Andrade registra a instabilidade teórica em relação à adequação genérica da forma conto: “*Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade* (ANDRADE, 1999, p. 19).

O gênero conto sofreu grandes transformações, entretanto conserva a sua gênese, o seu traço genuinamente peculiar: a oralidade. Apesar dos conceitos fechados, o conto ultrapassa essas fronteiras conceituais e permanece livre para contar histórias surpreendentes. E Mário surpreendeu ao inovar o gênero na obra CONTOS NOVOS. O autor registrou na coletânea a tensão do homem moderno que vive numa sociedade tecnológica. Nos contos em primeira pessoa, o autor enfocou as lembranças do narrador-protagonista que busca entender o passado e sua própria identidade; nos contos em terceira pessoa, centrou sua narrativa nas angústias e nos medos das pessoas humildes que buscam também a identidade, estimulando o leitor a fazer as associações e interconexões entre si, correspondentes às matrizes do hipertexto, que percebemos na originalidade de sua estrutura.

1.2. Façanhas literárias no conto de Mário de Andrade

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelos novos ideais estéticos trazidos da Europa. Segundo BOSI (1975, p. 374), Oswald de Andrade conheceu, em Paris, o futurismo de Marinetti e os versos livres do francês Paul Fort; Manuel Bandeira travara contato com o neossimbolista Paul Eluard, de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista; Ronald Carvalho ajudara na fundação da revista futurista *Orpheu*, centro das poesias de Fernando Pessoa; Tristão de Ataíde e Graça Aranha tiveram contato com os movimentos de vanguarda.

De 1917 a 1922, os organizadores da Semana de Arte Moderna, influenciados pelas vanguardas, atuaram no meio literário paulista. No começo, o grupo mantinha ainda alguns elementos passadistas, mas aos poucos tornaram-se mais coesos em relação às novas estéticas modernistas.

Mário de Andrade estreou em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral, com a obra *Há uma gota de Sangue em Cada Poema*, versos contra o militarismo alemão. Manuel Bandeira, ao ler os poemas de Mário, considerou-os “*ruins, mas de um ruim esquisito*”; havia uma ousadia léxica, conforme BOSI (1975, p. 376).

Os jornais da época, principalmente o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio*, eram o palco de divulgação das novidades estéticas do Modernismo antes mesmo da Semana de Arte Moderna. Em 1921, alguns mentores dessa Semana, como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, publicaram artigos, reflexões e divulgação de algumas características modernistas, como a liberdade formal e os ideais nacionalistas.

Em maio de 1921, Oswald de Andrade escreveu para o *Jornal do Comércio* acerca da nova estética revolucionária e da vida paulista:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, da indústria, de história de arte, como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas — povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias? (BOSI, 1975, p. 378)

Alfredo Bosi comenta que em um outro artigo ao *Jornal do Comércio*, Oswald de Andrade transcreveu o poema *Tu*, versos da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade

escritos desde 1920, e chamou o amigo de “O Meu Poeta Futurista”. Mas o termo “futurista” e a adesão à corrente marinética foram negados por Mário de Andrade, que tinha uma postura bem definida em relação aos movimentos da vanguarda europeia. E através da sua poesia totalmente nova, *Paulicéia Desvairada* viria a ser o exemplo para os seus companheiros da Semana de Arte Moderna.

O contato paulista com os vários intelectuais do país cooperou para a concretização da Semana de Arte Moderna, principalmente com a adesão de pessoas influentes, como Graça Aranha. E em 29 de janeiro de 1922, o jornal *O Estado de S. Paulo* anunciou o acontecimento revolucionário:

Por iniciativa do festejado escritor, sr. Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá em S. Paulo uma “Semana de Arte Moderna”, em que tomarão parte os artistas que, em nosso meio, representam as mais modernas correntes artísticas. (BOSI, 1975, p. 379)

No dia 15 de fevereiro de 1922, segundo dia da exposição, o orador Menotti del Picchia desfiou os ideais modernistas:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do Parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. [...] No Brasil não há, porém, razão lógica e social o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. [...] uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério. (BOSI, 1975, p. 380-81)

Embora a Semana de Arte Moderna tenha sido divulgada pela mídia da época e patrocinada pela sociedade paulista, foi totalmente criticada pelos passadistas. A crítica mais contundente dirigia-se principalmente à nova literatura apresentada e às novas manifestações da arte plástica.

Apesar da crítica feroz e do contexto conturbado, estava fundado o “Desvairismo”. A gênese da renovação da mentalidade nacional havia sido divulgada; assim, foi descortinado o século XX para os intelectuais brasileiros. Além disso, “*punha o Brasil na atualidade do mundo que já havia produzido T. S. Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Einstein, a física atômica*” (BOSI, 1975, p. 382).

Após a Semana de Arte Moderna, os idealizadores criaram outras formas de divulgar a nova estética, como as revistas *Klaxon* (1922) e *Estética* (1924), cujo objetivo primordial era sistematizar os novos ideais. Segundo Alfredo Bosi, coexistiram duas vertentes:

a futurista, ou, *lato sensu*, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a *primitivista*, centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que *surrealismo* e *expressionismo* são neoromantismos radicais do século XX. (BOSI, 1975, p. 383)

A revista *Klaxon* trouxe na abertura um legítimo manifesto modernista:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “*Jornal do Comércio*” e do “*Correio Paulistano*”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” [...] KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científica à arte; leis sobretudo baseadas nos programas da psicologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Mas liberdade embriada pela observação. KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. [...] A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição. (RODRIGUES, 1979, p. 77)

Na revista *Estética*, Mário de Andrade expressou a sua visão da poesia:

Poesia é uma arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra-de-arte é antes de mais nada uma organização fechada, em toda criação artística deve haver a intenção da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Desrelacionada, não quero dizer que não possa ter intenções até

práticas de moralização, socialização, edificação, etc., quero dizer que se torna livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais. (BOSI, 1975, p. 385-6).

O *Prefácio Interessantíssimo*, publicado em junho de 1922, contém um manifesto modernista brasileiro e um suporte teórico para afirmar os novos ideais estéticos. Nele, Mário de Andrade polemizou alguns aspectos da criação poética, inovou a forma de dizer e conclamou o leitor para lê-lo:

Leitor:
 Está fundado o Desvairismo.
 [...]

 Um pouco de teoria?
 Acredito que o *lirismo*, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, *cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com a acentuação determinada.*
[...]
 A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. [...]

 Pronomes? *Escrevo brasileiro.* Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.
 Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque, elas têm nele sua razão de ser.
 [...]

 Quando escrevi "*Paulicéia Desvairada*" não pensei em nada disto. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei...Eu vivo! (ANDRADE apud RODRIGUES, 1979, p. 28-32, grifos nossos)

A expressão "Eu vivo", fragmento do *Prefácio Interessantíssimo* remete-se a uma crítica à inércia dos parnasianos. Em conformidade com esse pensamento, o artigo "*Balanço de fim de século*", de Rubens Borba de Moraes, publicado no nº 4 da revista *Klaxon*, agosto de 1922, declarou:

O Parnasianismo foi outra vítima da inteligência que construiu a prisão onde quis encerrar o poeta. Preso, o poeta era obrigado a esmagar seus sentimentos sublimes, a cortar, diminuir, a deformar suas idéias, fazer o que não queria, porque à porta vigiavam carcereiros terríveis com pencas de chaves de ouro à cintura. [...]

Os parnasianos não podiam correr, pular, dançar, caminhar livres, porque seus sapatos “estavam apertados” [...] Esse grito foi o verso livre. (MORAIS apud RODRIGUES, 1979, p. 72)

Coube ao Modernismo romper definitivamente com essas fronteiras. A partir daí, escritor moderno transpôs os limites vigentes e experimentou novas formas de organicidade textual. Seguem abaixo exemplos de poesias próximas da prosa:

Ode ao burguês

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco! (ANDRADE apud RODRIGUES,
1979, p. 101)

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
— Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.
(BANDEIRA, 2008, p.191)

A obra *Macunaíma*, publicada em 1928, ilustra também os novos ideais modernistas, não só porque o tema foi inspirado no folclore brasileiro, mas também atualizou a linguagem literária brasileira. Nela, Mário de Andrade revelou sua linguagem, usou termos regionais, indígenas e africanos; fez uso de neologismos; combateu as formas clássicas de expressão lusitana. Assim como José de Alencar, Mário de Andrade propôs uma língua e linguagem brasileiras.

A lírica modernista apresentava resultados mais definitivos e projetos mais bem acabados à luz das novas estéticas. O conto apenas caminhava lentamente rumo aos novos ideais. Mas em 1926, Mário de Andrade lançou o seu primeiro projeto de contos,

a obra *Primeiro Andar*. Com o objetivo de impulsionar o gênero, o autor revelou as conquistas e avanços adquiridos nos anos de 1914 e 1922, período em que grande parte dos contos foram escritos. O conjunto da obra mostra apenas alguns experimentos de tom coloquial. Os contos de *Primeiro Andar* eram, como afirmou o próprio Mário de Andrade, experimentos literários.

A partir dos anos 20 e 30, o escritor já revela as conquistas das liberdades formais, a pesquisa estética e o projeto de compreender a realidade brasileira. À medida que o autor problematizava o modo de narrar, inovava o tratamento dado ao narrador, incorporava novos temas e a linguagem brasileira; os paradigmas tradicionais da ficção iam sendo derrubados.

Em 1934, Mário de Andrade lançou seu segundo projeto do gênero: *Os Contos de Belazarte*, todos eles encimados pela rubrica “*Belazarte me contou*.”. Encontramos aí um narrador que reproduz aquilo que o narrador oral lhe contara, fingindo manter a impessoalidade e o anonimato nas histórias.

O jogo literário da obra aproxima o narrador oral Belazarte com o outro enunciador do texto. É a partir do duplo do narrador que lições da vida vão configurando o atraso da modernidade brasileira. Os contos revelam também o novo espaço central da obra: a periferia de São Paulo moderna e industrializada; soma-se também o tratamento sério e problemático das personagens construídas com o perfil das camadas trabalhadoras urbanas.

A obra revela o interesse do autor pela vida psíquica das personagens, e a discreta presença do discurso indireto livre, repleta de intervenções de Belazarte, que fala em nome da gente humilde ao contar suas histórias aparentemente sem importância, traduz a inércia das personagens diante da vida. Apesar disso, os contos contribuíram para a renovação do gênero.

É nesse cenário repleto do espírito de modernidade que Mário de Andrade ascendeu como um grande contista ao assimilar as novas formas, principalmente a aproximação entre o texto e o leitor. Observa-se um avanço do escritor em relação à técnica da narrativa e ao tipo de narrador presente na obra *Primeiro Andar* (1926), em comparação ao livro *Os Contos de Belazarte* (1934), que insere dois narradores: um

oral, que conta, e um que reproduz para a escrita o que lhe fora contado. Mais tarde o próprio autor classifica-as como *Obra Imatura*.

Nos anos finais de sua vida, Mário retomou o gênero. O projeto dos “Contos Piores” não se concretizou de todo: dos doze contos previstos pelo autor em vida, somente nove constituem a obra póstuma, sob o título CONTOS NOVOS. Piores em relação à ruptura e à transgressão com estrutura da narrativa tradicional. Novos, não porque fossem inéditos, mas porque possuíam um novo espírito e uma nova estrutura resultante do rompimento das fronteiras do gênero.

A obra possui matrizes hipertextuais; prepara o romance moderno ao demonstrar os princípios do Modernismo, como a estilização da língua brasileira, a mudança do léxico e da sintaxe, o afastamento do narrador, colocando a personagem como o seu *self*. O Modernismo abriu novos espaços na escritura: narrador, leitor, nova língua e linguagem, através da qual as personagens se deslocam com maior facilidade e leveza, apesar do estranhamento contido no teor do assunto, como a personagem Fräulein, de *Amar, Verbo Intransitivo*, e a personagem Juca de *O Peru de Natal*:

[...]

— ...E o amor não é só o que o Sr. Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, *pretendia* ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente. (ANDRADE, 1979, p. 58)

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mas pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada gesto mínimo da família. Uma vez eu sugerira a mamãe a ideia dela ir ver uma fita no cinema, o eu resultou foram lágrimas. Onde já se viu ir ao cinema, de luto pesado! A dor já estava sendo cultivada pelas aparências, e eu, que sempre gostara apenas regularmente de meu pai, mais por instinto de filho que por espontaneidade de amor, me via a ponto de aborrecer o bom morto. (ANDRADE, 1999, p. 71)

Para os leitores desatentos, CONTOS NOVOS poderia ser classificado como “contos estranhos”, justamente por apresentar tantas inovações e experimentos modernistas presentes no conjunto da obra. Segundo Rosenfeld (1969, p. 189), a obra foi “cuidadosamente composta” por Mário de Andrade e se destaca pela “unidade profunda”. Na verdade, desde os primeiros projetos *Primeiro Andar* e *Os Contos de Belazarte*, Mário tentava a configuração perfeita de um significado de conjunto, mas foi em CONTOS NOVOS que a construção perfeita de unidade se realizou, tanto na elaboração autônoma de cada um dos nove contos, quanto pela “unidade profunda” presente na união dos nove contos: uma célula única.

Ao ler CONTOS NOVOS, descobre-se um universo novo e estranho, tanto pelas inovações evidenciadas, quanto pela catarse provocada pela construção textual. Nessa obra, o autor conseguiu captar mais intensamente a alma de seu tempo; o sujeito adquire novas potencialidades não só em face da evolução da cidade, bem como das transformações sofridas pelo gênero, o conto brasileiro.

Escritos e reescritos entre 1924 e 1942, a coletânea CONTOS NOVOS apresenta quatro contos escritos em primeira pessoa, tendo como narrador-personagem Juca, que reconstitui suas reminiscências infantis e adolescentes, na vida adulta. As histórias apresentam um tom introspectivo e memorialista, ordenados cronologicamente, obedecem à seguinte sequência temporal: *Tempo de Camisolinha*¹, *Vestida de Preto*, *Frederico Paciência* e *O Peru de Natal*.

Segundo RABELLO (1999), se por um lado os contos em primeira pessoa apresentam uma análise das relações familiares e sociais por meio da introspecção psicológica, à luz das teorias da psicanálise de Freud, com digressões feitas pelo narrador e pelas personagens, comprovando o caráter intimista do autor, os contos em terceira pessoa mostram o engajamento social e político do autor e a ruptura dos paradigmas vigentes, evidenciados em *Primeiro de Maio*, *O Ladrão*, *O Poço* e *Atrás da Catedral de Ruão*. Mais adiante, a importância da divisão entre essas pessoas gramaticais será mostrada.

¹ Para facilitar a referência aos contos estudados, serão empregadas as siglas: VP — Vestida de Preto; L — O Ladrão; PM — Primeiro de Maio; ACR — Atrás da Catedral de Ruão; P — O Poço; PN — O Peru de Natal; FP — Frederico Paciência; N — Nelson; TC — Tempo de Camisolinha.

A coletânea CONTOS NOVOS revela a filiação aos ideais estéticos de 22, embora se apresente com uma consciência artística mais fecunda em relação ao estilo narrativo do autor. Se comparada com a ficção da década de 30, a obra mostra uma oralidade bastante viva para a época. E ainda mais: esses contos não só alcançaram a unidade almejada pelo autor como também, dentro dessa unidade, atingiram sua plenitude artística inovadora. E para isso há uma explicação: a tessitura da obra é fruto do exercício racional que envolveu a sensibilidade, a criatividade e a pesquisa do autor. O gênero foi revitalizado devido à utilização de uma linguagem próxima da fala brasileira à nova técnica empregada, que exige a participação do leitor interativo.

1.3. Novas diretrizes e conexões: entre o conto e o romance

É consensual, entre os teóricos, a assertiva de que o conto é a modalidade mais antiga dentre os gêneros narrativos, bem mais que o romance, e até mesmo que a epopéia, que deu origem ao romance. Somente no século XIX, a partir da ascensão da burguesia, o romance começou ser plenamente aceito no gosto do público.

À semelhança do romance, o conto moderno tem como objetivo a representação da vida em sociedade. A diferença entre eles é que o conto representa a vida de forma fragmentada, norteadada pela escolha de um aspecto denso e intenso. O romance se define como a epopéia burguesa, enquanto o conto faz um recorte da realidade, e pode estar ligado ao drama. Segundo Lucas (apud BARBOSA, 1983, p.123), o romance pode distribuir-se em contos estruturados de forma totalizadora, constituída por unidades (células) narrativas autônomas. Na literatura brasileira, há uma preferência por esse tipo híbrido de montagem do relato ficcional. A obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, por exemplo, foi construída de capítulos autônomos, dos quais alguns assemelham-se a um conto. O capítulo denominado *Baleia* teve êxito como um conto, somente veio a integrar-se ao romance, depois. Em carta de sete de maio de 1937, a Heloísa de Medeiros Ramos, Graciliano relatou: “*Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra*” (RAMOS apud BARBOSA, 1983, p. 124).

Fábio Lucas afirmou que *A Noite na Taverna* e *Vidas Secas*,

ambos se compõem de blocos narrativos completos, conjugados numa estrutura maior, novelesca. O entrelaçamento dos episódios e a rede de remissões são bem menores do que num romance de variados acidentes, por exemplo, embora o *continuum* da estrutura maior seja garantido por determinadas personagens ou determinado ambiente ou situação humana. Até mesmo certos ganchos circunstanciais desempenham a função unificadora das peças relativamente autônomas. (LUCAS apud BARBOSA, 1983, p. 124)

A obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, é, antes rapsódia que romance, visto que o próprio autor instaurou a linguagem das rupturas: ele rompeu com a estrutura narrativa, levando o texto para as fronteiras do lendário. Mário de Andrade

construiu uma narrativa de formação; formação de uma nacionalidade brasileira, de uma “língua brasileira”, a ponto de a abrir caminho para os escritores das décadas seguintes.

A feição do novo gênero híbrido também se revelou na obra CONTOS NOVOS, em que cada conto carrega um matiz e uma matriz de força. CONTOS NOVOS traz diretrizes para a estruturação do romance de formação. A estrutura do romance da tradição era simples, e passou a ser complexa, tal como os contos, cuja complexidade é laboratórios e protótipos para o romance de formação no Brasil. Tais inovações pressupõem o traçado da linha de modernidade para o romance brasileiro. Aliás, nesse sentido inovador, segundo Benedito Nunes (apud BARBOSA, 1983, p. 48), *Miramar-Serafim* e *Macunaíma* foram os primeiros textos modernos da prosa modernista, devido à problematização da realidade brasileira e ao tratamento dado à linguagem e à forma de composição.

Embora Mário considerasse inadequadas as coletâneas de contos, elaborou demoradamente o livro que não viria a se completar na totalidade. Provavelmente, o esmero envolvesse a superação da fadiga causada pelas sucessivas histórias:

A leitura de vários contos seguidos, nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade. (ANDRADE, 1955, p. 6)

Entendemos que o autor trabalhou numa possível matriz hipertextual, matrizes e matizes futuras e, paradoxalmente, criou unidades autônomas, como as que ocorrem em *O peru de Natal* e em *O poço*, num único quebra-cabeça hipertextual, conforme veremos a frente, em análise.

Para envolver o leitor, Mário de Andrade preestabeleceu as disposições de cada conto; alternância das vozes narrativas em primeira e terceira pessoa; um diálogo constante entre o Eu (narrador Juca) e os Outros (personagens sem nomes, como o 35 do conto *Primeiro de Maio*, índice da alienação que fragmenta a existência do homem na sociedade contemporânea). São narrativas memorialistas, confessionais, de caráter crítico social; as personagens são ao mesmo tempo SUJEITO e OBJETO do discurso,

numa tentativa sintática de unir as várias pontas (fases) da vida, a exemplo de Machado de Assis, recompondo-as, reconectando-as a fim de atingir a sua totalidade, em nova equação multilinear.

Bakhtin (2003, p. 99) disse que “*o homem é uma equação do eu e do outro*” e ressaltou:

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. *Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.* [...] urge que o excedente da minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. [...] Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos dele, na categoria do outro, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. (BAKHTIN, 2003, p. 21-24, grifos nossos)

Na fala de MOISÉS (1975, p. 101), encontra-se suporte para nossa hipótese: se os acontecimentos narrados no conto levam anos, “*trata-se dum embrião de romance ou novela*”. Em CONTOS NOVOS, o processo de formação do herói é recapturado pelo narrador entre a infância e a mocidade, interconectando os narradores entre si, consoante os hipertextos. Ele organiza o processo narrativo alternando os fatos rememorados, momentos e instantes de lógica entre a narração e o diálogo em primeira e terceira pessoa. As interconexões entre as histórias proporcionam a inferência de causalidades e momentos de concatenação dos acontecimentos pela memória do narrador, em processo reversivo temporal.

Esses contos formam cenas de quatro fases, bem demarcadas e situadas, numa única identidade. O novo leitor pode captar sua unidade no conjunto, porque a obra convida-o a reconstruir suas histórias por jogos interconectados entre os temas e o processo narrativo. Juca é a voz discursiva, narrador autônomo que seduz e convoca o leitor a “navegar” por mares instáveis e nele imergir. Ele é o mediador entre as histórias e faz o discurso oscilar entre o dito e o não-dito.

CONTOS NOVOS revela as máscaras do narrador: ora assume uma forma densa em enunciações em terceira pessoa (*Primeiro de Maio* e *O poço*), que o revelam apenas em aparência às personagens secundárias, ora imerge profundamente no fluxo do pensamento da primeira pessoa (*Vestida de Preto* e *O Peru de Natal*), através do discurso indireto livre.

Se eu insistisse em gostar de Maria, casar não casava mesmo, que a família dela não havia de me querer. Me passou pela cabeça comprar um bilhete de loteria. “Não caso com bombeado” ...Fui abraçando os livros de mansinho, acariciei-os junto ao rosto, pousei a minha boca numa capa, suja de pó suado, retirei a boca sem desgosto. Naquele instante eu não sabia, hoje, sei: era o segundo beijo que eu dava em Maria, último beijo, beijo de despedida [...]. (VP, p. 23)

Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara por nós, fora um santo. Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso. (VP, p. 75)

Mário de Andrade buscava padrões literários inovadores, pois sua concepção literária era avessa aos modelos tradicionais então em voga. Os contos presentes na coletânea podem ser considerados experimentos de matrizes hipertextuais do romance, ainda que distantes daqueles que iriam ascender como outros grandes romancistas brasileiros seus seguidores: Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

CAPÍTULO II

Matrizes hipertextuais no conto: um processo narrativo complexo

2.1. CONTOS NOVOS: operações arbóreas do enredo híbrido

Cada conto foi elaborado durante longos anos e possuía uma sequência determinada pelo autor. À época de sua morte, algumas das narrativas estavam prontas, outras por revisar e três por escrever: *Educai vossos pais*; *Marcha Fúnebre*; *O Cego*.

Ao ler os contos na sequência pré-determinada pelo autor: *Vestida de Preto*, *O Ladrão*, *Primeiro de Maio*, *Atrás da Catedral de Ruão*, *O Poço*, *O Peru de Natal*, *Frederico Paciência*, *Nelson e Tempo de Camisolinha*, o que aparentemente se deflagra é a variedade de temas e de estruturas narrativas. Entretanto, segundo Anatol Rosenfeld (1969), os contos possuem uma unidade temática: “*Distingue-os uma unidade profunda, ao ponto de todos eles parecerem variações de um só tema: o tema do homem disfarçado, do homem desdobrado em ser e aparência*” (ROSENFELD, 1969, p. 189).

Quanto à “unidade profunda”, o leitor é convidado a montar e a remontar um enorme e instigante quebra-cabeça. Nas narrativas de primeira pessoa, Juca conta suas lembranças em ambiente familiar e as narrativas em terceira pessoa relatam flagrantes do ser humano em cenários e situações sociais diversificados. O sentido de unidade oscila entre dois polos dos relatos do “eu” e dos acontecimentos acerca dos “outros”, eles.

A complexidade do jogo de encaixes e desencaixes das narrativas em primeira pessoa inclui a presença constante de personagens, como a mãe e o pai, este relatado como “insuportável”, em *Vestida de Preto*; ambos são retomados em *O Peru de Natal*; Tia Velha, responsável pela expulsão de Juca e Maria do quarto onde brincavam e onde tinham se beijado, em *Vestida de Preto*, retorna às pistas da tia “detestável”, em *O Peru de Natal*; a caracterização de Juca como “louco” na infância, em *Vestida de Preto* e em *O Peru de Natal*, e a personagem Rose, marcam as vivências sexuais de Juca, presente em três contos. Os contos entram em sucessão linear, ou seja, em série literária de regimes discursivos e criativos.

Nesse jogo de memória, inteligência e criatividade, observa-se que o próprio Juca ora se revela, ora esconde sua identidade. Somente os leitores habilidosos na arte

da concentração e na atenção aos mínimos detalhes, poderão captar a junção possível dos fragmentos das memórias e sua reestruturação temporal. Isso ocorre até mesmo quando o narrador-personagem omite fatos, quando narra a passagem dos dez aos quinze anos em *Vestida de Preto*: “Dez, treze, quatorze...Quinze anos” (VP, p.22), descobre-se nas reticências de *Vestida de Preto* uma “perigosa” amizade que nasce em *Frederico Paciência*.

Em CONTOS NOVOS, o entrelaçamento hipertextual de episódios na série literária dos nove contos só se concretiza devido à técnica utilizada pelo autor, entretanto esse efeito não interfere na autonomia de cada um dos contos. O artifício da construção de narrativas complexas revela o movimento dado ao narrador, via linguagem, que permite o controle total das reminiscências familiares, apresentadas, por um lado, como episódios únicos, flagrados também por um olhar único e momentâneo; por outro, como um conjunto relatado em quatro células narrativas que excedem a matéria e se entrecruzam, à semelhança de um hipertexto e sua estrutura arbórea.

Segundo Santaella (2004), o sistema hipertextual quebra a linearidade em unidades de informação; e os nós são os tijolos que constroem as unidades de informação em um hipertexto. Sendo assim,

o propósito básico desse sistema é conectar um nó ao outro de acordo com algum desenho lógico, seja este analógico, arbóreo, em rede hierárquico [...]. Descobrimo e seguindo pistas que são deixadas em cada nó, basta o instantâneo de um *click* para que, em um piscar de olhos, o leitor salte de um nó para outro. [...] Quanto mais rico e coerente for o desenho da estrutura, mais opções ficam abertas a cada leitor na criação de um percurso que reflete sua própria rede cognitiva. (SANTAELLA, 2004, p. 49-50)

Os contos em primeira pessoa instigam estas operações arbóreas de religações no ir-e-vir das reminiscências. O narrador Juca avança as lembranças dos cinco aos vinte e cinco anos em *Vestida de Preto*, depois retorna aos dezenove em *O Peru de Nata*; em seguida, recua ainda mais, dos catorze aos dezessete em *Frederico Paciência*, para remontar à mais antiga das memórias, dos três aos cinco anos em

Tempo de Camisolinha. Uma estrutura exemplar da cronologia em favor da multilinearidade do conto.

Decerto, a estruturação do tempo das narrativas provoca, no narrador e também no leitor, a necessidade da reordenação. Alinhados cronologicamente, os contos em primeira pessoa, seguem a seguinte seqüência sob os títulos: *Tempo de Camisolinha*, *Vestida de Preto*, *Frederico Paciência* e *O Peru de Natal*.

Mas, se ordenados pela data inicial da escritura de cada conto, temos uma outra reordenação; agora, a seqüência dos acontecimentos é selecionada e organizada pela memória do autor: *Frederico Paciência* dos 14 aos 17 anos (1924-1942); *O Peru de Natal* 19 anos (1938-1942); *Vestida de Preto* dos 5 aos 25 anos (1939 - 17-11-1943); *Tempo de Camisolinha* dos 3 aos 4 anos (1939-1943). Pode-se supor que a memória do autor selecionou, de forma decrescente, as lembranças mais sofridas e as relações afetivas mal resolvidas: Frederico Paciência, o Pai, Maria, o corte do cabelo e a doação das estrelinhas-do-mar.

Se os contos em primeira pessoa instigam no hipertexto um jogo reordenador das reminiscências do narrador Juca, os contos em terceira pessoa conduzem ao sentido contrário, ao menos aparentemente. Embora o olhar do narrador se represente numa terceira pessoa e revele homens comuns em circunstâncias sociais adversas e únicas, seu olhar parece ser o mesmo nos cinco relatos de seu passado memorialista.

Os contos em terceira pessoa não se ligam entre si; não são conectados pelo enredo, são diferentes os cenários, episódios e personagens. Além disso, a forma de construção de cada enredo é diversa, visto que alguns são de ação, e outros, psicológicos. Apesar disso, fica implícito um jogo reordenador presente no movimento do narrador solidário que se interessa por gente simples, alienada de seus próprios desejos e apanhada por circunstâncias sociais adversas. É nesse movimento externo que o narrador, representado em terceira pessoa, debruça-se e focaliza flagrantes de momentos trágicos e problemáticos de pessoas anônimas em forma de lembranças.

Mário de Andrade já havia construído um narrador solidário em *Os Contos de Belazarte*, mas o narrador, encimado na rubrica "*Belazarte me contou:*", revela-se sabedor demais das coisas, e as personagens condenadas à alienação. Em CONTOS NOVOS, o movimento do narrador redimensiona a sua própria voz, multiplica-a, em

dialogias. Apesar de manter sua posição de ordenador dos módulos da narrativa, o narrador em terceira pessoa elimina as fronteiras da distância e elide sua voz com o pensamento das personagens, demonstrando um movimento aglutinador de vozes narrativas ou polifonias.

Em CONTOS NOVOS coexistem duas vozes e dois olhares: um, direcionado para a individualidade, e outro, para a coletividade. O narrador em terceira pessoa tenta captar e desenvolver a elaboração do pensamento nas personagens que recebem do narrador a autonomia da voz. Esse mesmo impulso conduz o narrador em primeira pessoa para si mesmo, com o intuito de reordenar em unidade, as lembranças dos amores, encontros e desencontros, a fim de que passado e presente reconstruam-se a si mesmos.

As duas vozes narrativas formam um conjunto, dialogam entre si, e todas as personagens, em cenários diferentes, almejam, ao mesmo tempo, a completude do ser, resultante das conexões feitas pelos narradores que buscam tanto a identidade quanto a alteridade. Os narradores buscam a unidade, a identificação do seu “eu” com o seu “outro” ou “outros”. É a tentativa de unificação do homem partido. Tudo isso adquire corpo na forma literária pela e na linguagem agora em rede de tempos disponíveis à criação.

Mário de Andrade fez experimentos literários em CONTOS NOVOS, construiu um modelo complexo de narrador, criou uma nova célula dramática que se desdobra em muitas, atualizando-se, em *Vestida de Preto*, o narrador revela-se um enunciador literário ao iniciar o texto, afirmando a sua verdade e revelando que conhece não só as discussões acerca dos gêneros literários, bem como a distinção entre ficção e realidade: “*Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade*” (VP, p. 19).

A “verdade” declarada pelo enunciado causa um efeito paradoxal e está sujeita a dúvidas. O narrador recria a vida com as palavras, mas é a linguagem o instrumento capaz de refazer o trajeto do encontro do presente e o passado. A linguagem é a sua “verdade” e a ferramenta capaz de passar a limpo a sua vida.

A verossimilhança é a lei discursiva que constrói essa “verdade” possível proferida pelo narrador, no primeiro parágrafo de *Vestida de Preto*. Segundo Fernando Segolin (1974), trata-se de um real possível, resultado da funcionalidade da obra.

Ao reviver as cenas do passado, no ato da narração, Juca, adulto, se aproxima da fala infantil e das dramatizações da mente infantil na qual estão as essências modeladoras da identidade do ser:

Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade, sentei no chão tomando cuidado em sequer tocar no vestido, puxa! Também o vestido dela estava completamente assustado, que dificuldade! Pus a cara no travesseiro sem a menor intenção de. Mas os cabelos de Maria, assim era pior, tocavam de leve no meu nariz, eu podia espirrar, marido não espirra. (VP, p. 20)

Percebe-se, no fragmento, que surge outra voz, transformando-o num discurso híbrido. A voz do narrador cede lugar a uma outra, que sai de dentro do adulto narrador. O Juca menino e o Juca adulto encontram-se fundidos em um novo tempo e espaço híbrido. O “eu” é também o “outro” nesse espaço híbrido, e, concomitantemente, coexistem num novo tempo narrativo: é passado e é presente. Como brasas vivas, as cenas da infância e da adolescência permanecem acesas. Essas flamas são recapturadas pelo narrador, que, desejoso de compreender as influências do passado inscritas em sua vida presente, tenta decifrá-las através da sua junção, na intenção de reconstruir e reacender uma grande “fogueira”, capaz de clarear sua memória, a fim de que consiga, através da enunciação escritural da palavra, promover o reencontro dos vários Jucas em cronologia.

Assim, o narrador constrói um universo híbrido hipertextual no qual busca construir a completude entre o menino e o adolescente no espaço vivo da sua memória. Juca simula literariamente o reencontro dos outros Jucas. O Juca dos 5 aos 25 (VP) que concretiza o primeiro beijo; o Juca dos 19 anos (PN) que busca a libertação da figura negativa do pai morto; o Juca dos 14 (FP) que vivencia o amor homossexual e por fim o Juca dos 3 anos (TC) que sofre a violência de cortarem seu cabelo. Ao assoprar as labaredas vivas da memória, o narrador reacende e dá vida própria a cada

Juca resgatado das lembranças. Cada um possui luz própria e única, e o seu conjunto forma uma bela constelação, quiçá a Ursa Maior de *Macunaíma*.

A complexidade da tessitura narrativa se revela também na construção das personagens. A personagem Juca, por exemplo, fragmentou-se no tempo e no espaço narrativo em CONTOS NOVOS. Segundo Fernando Segolin,

[...], ora da construção de personagens-fragmento, verdadeiras metonímias actanciais, geradora de narrativas onde a explosão do elemento funcional acentua e impõe a predominância da narração voltada para a enunciação de uma trama factualmente rica. (SEGOLIN, 1978, p. 74)

Os contos em primeira pessoa revelam as várias máscaras de Juca. Em *Vestida de Preto*, revela-se dramático quando menino e comedido quando adulto:

[...] mas eu não tinha raiva dela não, só tristeza, só vazio, não sei, creio que uma vontade de ajoelhar. Ajoelhar sem mais nada, ajoelhar ali junto da escrivanhinha e ficar assim, ajoelhar. (VP, p. 23)

Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidades. (VP, p. 25)

Em *O Peru de Natal* causa um certo estranhamento ao narrar a sua impassividade diante da morte do pai e o êxtase sentido ao contemplar a felicidade da mãe:

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, [...] (PN, p. 71)

Mamãe comeu tanto peru que um momento imaginei, aquilo podia lhe fazer mal. Mas logo pesei: ah que faça! mesmo que ela morra, mas pelo menos que uma vez na vida coma peru de verdade! (PN, p. 75)

Os contos com o foco narrativo em terceira pessoa, proferindo a voz do “outro”, nutrem-se de vários tipos de personagens: peões e patrão (P), trabalhadores da cidade (PM e L), professora (ACR), moradores e operários da cidade de São Paulo (L), desocupados e solitários (N). Embora sejam diferentes entre si, todos estão conectados no mesmo espaço social: o anonimato. O olhar do narrador flagra cenas dramáticas do cotidiano dessas pessoas anônimas e atribui-lhes voz e identidade.

Nessa trilha da voz que profere o outro, o leitor percorre horas pelas ruas à procura de um suposto ladrão, em *O Ladrão*; depois atravessa a cidade e perambula por ela quase a metade do dia com o 35; logo em seguida, é lançado em meio às aulas de francês e, numa pensão onde residem os desejos sexuais de Mademoiselle, em *Atrás da Catedral de Ruão*. Em *O Poço*, sai da cidade para ver o autoritarismo presente no campo e assiste a uma cena que dura uma eternidade psicológica, a saída de Albino d’ *O Poço*, para, enfim, desembarcar num bar e ouvir por horas um “caso” misterioso, em *Nelson*. E assim a espiral dos contos segue os seus contornos narrativos em proliferação de formas: “*modos de inventar a si e ao mundo em processualidade em que tudo apenas princípios*” (PELLANDA, 2000, p. 55).

Da mesma forma, as diversificadas ambientações apresentam similitudes. Os ambientes entrecruzam-se através do olhar do narrador que tece um novo espaço: o coletivo. Espaço no qual que atua e gera a imagem dos homens solitários e oprimidos do início do século XX. Nesse mesmo espaço, o narrador, também anônimo, revela-se e identifica-se com esses homens brasileiros comuns, contextualizados na época histórica de Vargas e de elites burguesas tradicionais, autoritárias e paternalistas. É o novo espaço narrado pela pluralidade de vozes que emergem da gente humilde, que ora saem das profundezas de *O Poço*, ora afloram do íntimo através dos impulsos sexuais de Mademoiselle, em *Atrás de Catedral de Ruão*, ou até mesmo ecoam dos becos das ruas: “— *Pega!*” (L, p. 26), em *O Ladrão*. Ou ainda, do 35 ouvirão: “*Vocês vão ver!...*” (PM, p. 37), em *Primeiro de Maio*, ou talvez do próprio bar surjam as vozes do “contadores” e/ou dos curiosos, em *Nelson*.

O autor rompe com as fronteiras da distância entre narrador, personagens e universo narrado. No conjunto dos cinco contos, a voz neutra do narrador do passado

cede lugar ao narrador consciente, e este mistura sua voz com as das personagens, tornando-se um deles, em hierarquia.

É através do correr dos olhos do narrador em terceira pessoa que se capturam os seus “outros” presentes em rede de conexões nos contos. O narrador trabalha com o movimento cinematográfico em *O Ladrão*: ora a câmara foca ângulos exteriores e de cima, ora a câmara mostra cenas simultaneamente com os olhos das personagens:

— Pega!

O berro, seria pouco mais de meia-noite, crispou o silêncio no bairro dormido, acordou os de sono mais leve, botando em tudo um arrepio de susto. O rapaz veio na carreira desabalada pela rua. (L, p. 26).

Mas de súbito o apito do guarda agarrou trilando nos peitos, em firmatas alucinantes. Todos recuaram, virados pro lado do apito. Várias janelas fecharam. (L, p. 28).

Outro tipo apresentado é o do narrador-onisciente, que muitas vezes torna-se a própria consciência do 35 (PM), é mutante na mistura das vozes em sincronia. As duas vozes se confundem, fundem-se no discurso indireto livre, simultaneamente:

Ao atravessar a estação achou de novo a companheirada trabalhando. Aquilo deu um mal-estar fundo nele, espécie não sabia bem, de arrependimento, talvez irritação dos companheiros, não sabia. Nem queria nunca decidir o que estava sentindo já... Mas disfarçou bem, passando sem parar, se dando por afobado, virando pra trás com o braço ameaçador, “Vocês vão ver...!” Mas um riso aqui, outro acolá, uma frase longe, os carregadores companheiros, era tão amigo deles, estavam caçoando. O 35 se sentiu bobo, impossível recusar envilecido. Odiou os camaradas. (PM, p. 37).

No decorrer da narrativa, *O Poço* adquire uma profundidade tal que se torna um personagem. Há um misto de sensações nas personagens: frio, raiva, medo, esperança, solidariedade, coragem. A cena é mostrada para o leitor, repleta de imagens e sons. Todos os olhos estão diante e dentro do poço: o autor implícito, o narrador dramático, o leitor, a câmara, além das personagens.

O conto contém uma ironia mordaz na atitude do patrão ao tentar recuperar a caneta. Exerce um poder feudal sobre os mais humildes, criando embates: prepotente patrão versus humilde e submisso operário representado pelos personagens, respectivamente Joaquim Prestes e Zé; patriarcalismo versus progressista, ou seja, tradição e modernidade; autoridade versus solidariedade; desumanização versus humanização.

O *Poço* tem em sua personagem central um paradigma do homem dividido. Joaquim Prestes vive a dicotomia: fazendeiro desbravador (fruto de um passado "heróico" da história paulista) *versus* empresário progressista (figura típica de uma economia cafeeira). Introdutor da apicultura, difundiu a língua alemã. Compra o primeiro automóvel "fordinho" da região, consome bens importados, característica própria da aristocracia cafeeira. Tais características o afasta dos antigos colonizadores mais afeitos a uma vida simples e austera. Mas de seus antepassados, guarda o espírito pioneiro e a tradição da autoridade patriarcal.

O narrador dramático tem presença corporificada pela linguagem; o seu compromisso é mostrar a cena. O hibridismo do gênero conto se revela pelas imagens cinematográficas, pelas cenas dramáticas abertas para o leitor implícito. Muitas vezes dá-nos a impressão de uma notícia de jornal.

Os "outros do autor": autor implícito, narrador dramático, personagens, a câmara que mostra as cenas em *zoom*; o discurso indireto livre causa maior efeito, versando com o discurso direto das personagens que gradativamente tornam-se mais dramático, imagético, sonoro e sensorial.

A alteridade se evidencia nas personagens José e Albino. José sofre as dores do irmão raquítico e tenta reverter o quadro hostil e terrível, pela voz dramática do narrador:

Ali pelas onze horas da manhã o velho Joaquim Prestes chegou no pesqueiro. Embora fizesse força em se mostrar amável por causa da visita convidada para a pescaria, vinha mal-humorado daquelas cinco léguas de fordinho cabritando na estrada péssima. Aliás o fazendeiro era de pouco riso mesmo, já endurecido por setenta e cinco anos que o mumificavam naquele esqueleto agudo e taciturno [...].

Agora Joaquim Prestes desbravava pesqueiros na barranca fácil do Mogi. Não tivera que construir riqueza com a mão, dono de fazendas desde o nascer, reconhecido como chefe, novo ainda. Bem rico, viajado, meio sem que fazer, desbravava outros matos.

Batera um frio terrível esse fim de julho. Bem diferente dos invernos daquela zona paulistana, sempre bem secos nos dias claros e solares, e as noites de uma nitidez sublime perfeitas pra quem pode dormir no quente. Mas aquele ano umas chuvas diluviais alagavam tudo [...] Joaquim Prestes e a visita foram se chegando pra fogueira dos camaradas, que logo levantaram, machucando chapéu na mão, bom-dia, bom-dia... Sem censura aparente, perguntou aos camaradas se ainda não tinham ido trabalhar (P, p. 57-9)

Albino o olhou, sujo mesmo, com ânsia, a camisa, o pulôver esburacado, o paletó. José foi buscar o seu próprio paletó, o botou na costinha do irmão. Albino o olhou, deu um sorriso quase alvar de gratidão. Num gesto feminino, feliz, se encolheu dentro da roupa, gostando. (P, p. 64)

No desfecho José readquire identidade, humanidade, quando não é mais o Zé, e sim José na voz de Joaquim Prestes:

- Amanhã vocês se aprontem. Faça frio não faça mando o poceiro cedo. E... José...

Parou, voltou-se olhou firme o mulato:

- ... Doutra vez veja como fala com seu patrão.

Virou, continuou, mais agitado agora, se dirigindo ao forde. Os mais próximos ainda o escutaram murmurar consigo: “não sou nenhum desalmado...” (P, p. 69)

:

De acordo com Wayne Booth, o autor implícito (o *alter ego* do autor) dramatiza mais a fundo o seu narrador, tornando-o personagem, tão nítido como aqueles sobre quem falam: “A gama dos tipos humanos que foram dramatizados como narrador é quase tão ampla como a de outros personagens fictícios” (BOOTH, 1980, p.168); “As ambiguidades da palavra dramático complicam-se ainda mais na ficção que tenta dramatizar diretamente estados de consciência” (BOOTH, 1980, p.178).

E, por fim, o narrador que se confunde com a personagem “contador” presente em *Nelson*:

— Você está com despeito de eu saber, quer me atrapalhar à toa: pois é isso mesmo! Deixe eu acabar, você vai ver. Já era de madrugada, e

mas estava escuro ainda. De repente eles deram uma descarga juntos, e saíram embolados, frechando pro rio. Ainda conseguiram passar, que os... contrários, eu não falei que era polícia que cercava! Enfim, os... outros, só tinha dois amoitados no camininho que levava ao porto, se acovardaram. [...] , o diabo é que tinham vindo parar bem debaixo... não sei se vocês sabem... lá, por causa de enchente, eles usam construir um cais flutuante pra embarcar e desembarcar. [...] Ele percebeu, ia desfalecer na certa, porque já quase nem se aguentava mais, vista turvando. [...] Até fica difícil garantir que perdeu os sentidos ou não perdeu, nem ele sabe o tempo que passou. Só que as forças acabaram cedendo, teve um momento em que ele foi chamado à consciência porque estava engolindo água, sem ar, se afogando. [...] Ele acabou sarando mas diz-que ficou meio amalucado... Se não ficou, parece. (N, p. 94-5)

Por ser longo, o parágrafo do fragmento acima causa a impressão de ter dois contadores presentes numa mesma narrativa. É apenas um efeito duplo, ou do duplo narrador-contador.

Mário elegeu esses vários movimentos do narrador como técnica modificadora da forma. Wayne Booth discorre a respeito da narrativa moderna, mostrando que tais assertivas podem ser evidenciadas na obra CONTOS NOVOS, obra tão bem tecida pelo autor, permitida como nova forma de leitura e escrita, regida pelo princípio da não-linearidade, como se distribuíssem num grande mapa discursivo, conforme Booth teorizou:

[...] agarrar o leitor e mergulhá-lo num caso tão profundamente que ele não tenha consciência de que está a ler, nem da identidade do autor; de modo a que, no fim, possa dizer e acreditar: — 'estive lá, estive lá! (BOOTH, 1980, p. 48)

O diferente, no período moderno, é o abandono generalizado da noção de gêneros literários específicos, cada um com as suas exigências únicas, que podem modificar os padrões de ordem geral. (BOOTH, 1980, p. 52)

Assim, se o romancista procura vivacidade dramática, o melhor que tem a fazer é arranjar meio de eliminar por completo o narrador e expor a cena diretamente ao leitor... (BOOTH, 1980, p. 58)

[...] quando descobriram como usar integralmente o refletor na terceira pessoa é que os autores passaram a poder mostrar efetivamente um narrador alterando-se à medida que narra. (BOOTH, 1980, p.172)

Em *CONTOS NOVOS*, o movimento do narrador redimensiona os próprios sentidos; enquanto voz tem o poder ordenador do mundo hipertextual narrado, percorre atalhos que lhe permitem narrar, e elide sua voz ao representar o pensamento das personagens, ou seja, há uma interconexão associativa entre as duas vozes. Percorrer a obra é confrontar-se com as alteridades, é debruçar-se sobre as várias cenas dramáticas mostradas, focalizando os dramas do “eu” e do “outro”. É a ficção que se proclama “verdadeira”, no qual o narrador finge e reinventa a realidade. Com artifícios da linguagem, simula e estiliza a sua voz, e sua “verdade” é passada pelo tear literário que entrecruza os vários fios da memória e cria outras.

A trajetória dos *CONTOS NOVOS* descontextualiza o indivíduo no âmbito familiar, edípico, abrindo-o à crítica, o eu-eles, gerando tensões entremeadas aos conflitos duais. As histórias dobram-se e desdobram-se num grande texto, em nós de intrigas *links* que buscam saídas existenciais. Um novo modo modernista de produzir narrativas de Mário de Andrade em matrizes geradoras de intrigas não-sequenciais hipertextuais.

2.2. Saltos do discurso narrativo: do oral ao escrito

O caráter híbrido do gênero conto em hipertexto se revela em CONTOS NOVOS tanto na cisão de contos altamente poéticos e dramáticos quanto na cisão do oral e da escrita. Marcado pelas variações vivas da oralidade brasileira, o autor escreveu em um estilo próximo da conversação cotidiana, com torneios da linguagem popular. A oralidade é observável no vocabulário empregado, na sintaxe e na ritmicidade da fala brasileira, detectado nos diálogos das personagens e na voz do narrador.

Mário de Andrade selecionou palavras com grande força expressiva, sonoridade e musicalidade, estilizando a fala brasileira em suas obras. É sua marca expressiva e é um dos pilares do seu projeto técnico, estético e escritural. Sendo um “*correspondente contumaz*”, como ele mesmo se considerou (ANDRADE, 2000, p. 9), em 1925 o autor revela em carta para Manuel o seu projeto gramatical:

Não tem arte que eu não ame e não me preocupe com os problemas estéticos dela. Estudo muito psicologia. Estética. Filosofia. Línguas. Filologia. Sociologia, etc, etc.

[...] estou começando uma coisa e não tirando uma gramática inteirinha de fatos documentados pela escrita culta e literária. Não quero imaginar que o *meu brasileiro — o estilo que adotei —* venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. (ANDRADE, 2000, p.182, grifos nossos)

Bandeira escreveu em outubro de 1922 para Mário a respeito do livro *Pauliceia Desvairada*:

Vou falar com franqueza, já que você m'a pede, dos seus poemas tão belos e *tão estranhos*. Quando os li [...] senti-me arrastado pelo aluvião lírico do Desvairismo. [...] deixaram em mim a ressonância de *inumeráveis harmônicos*. [...] À leitura, faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles. Todavia preciso acrescentar que descobri belezas que me tinham escapado antes. Senti melhor, quero dizer mais intimamente, o “Anhangabaú”, “Tu” [...], vejo muitos exageros coloridos que não me parecem bastante conscientes para se me impor. Sirvo-me das suas palavras do prefácio (delicioso prefácio! um verdadeiro poema ele próprio) [...].

E sentindo-me chocado pelas rimas dos seus poemas, me perguntava perplexo se as rimas dos meus poemas livres também farão o mesmo efeito nos outros?... [...].

E enfim os *neologismos*, que me parecem ter o ar muito novo, ainda quando legítimos, como o temático *arlequinal*, tão expressivo.

[...] Eu gosto de você —, mas muito, — quando exprime o seu alto e puro *lirismo na cortante ironia da linguagem terra-a-terra*. Sabe-me deliciosamente a sua “tendência pronunciadamente intelectualista”. Compreendo e sinto agudamente o seu lirismo geométrico que me dá um gozo analógico ao que me deu a *Ética* de Espinosa.

[...] A verdade é que, embora os modernos sejam poetas que mais ou talvez que só me interessam, eu reconheço que fiquei para trás. *O seu livro é o primeiro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição.* (ANDRADE, 2000, p.69-70, grifos nossos)

Mário de Andrade respondeu a carta de Manuel Bandeira:

Há exageros em minha obra. É verdade muito minha. Se te não disse ainda, digo-te agora a razão por que os conservei. Trata-se duma época toda especial de minha vida. *Paulicéia* é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arreventou. [...]. Respeitei-a nos cactos selvagens se deu. Não fui jardineiro. Colhi em pleno matagal.

Hoje não pratico mais muitos desses exageros. Tenho outros. Mas que são conscientes, propositados. E que portanto só aparentemente são exageros.

Zangaste com o verso alexandrino e parnasiano [...]. Senti assim. Saindo assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente? Só por prevenção? Mas no “Prefácio” já afirmava não desdenhar balouço de versos comuns. [...] Agora: o leitor está avisado que meus versos devem ser ditos. [...], versos são para dizer. O poeta é sempre um rapsodo. [...] procuro agora tirar dos meus versos essa musicalidade demasiado objetiva, visando conservar a arte da *palavra* dentro dos meios que lhe são próprios; clareza, sonoridade falada [...]. (ANDRADE, 2000, p. 72, grifos nossos)

Bandeira admirava também a musicalidade presente nas obras de Mário de Andrade e, em julho de 1922, revelou, em carta:

Uma qualidade que me fascina em você é a musicalidade. É aliás o que mais me seduz na poesia. Eu faço versos para me consolar de não ter ideias musicais: nunca a melodia mais precária ou mofina me passou pela cabeça. Sinto-me, espiritualmente, um aleijado. Ainda bem que não

me falta o sentimento do ritmo e da estrutura musical. (ANDRADE, 2000, p.65)

Em outubro de 1924, Mário de Andrade comenta a obra *Amar, verbo intransitivo* com o amigo:

Gosto muito da minha Fräulein. Se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. [...] O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, “mandei ela” e coisas assim, não na boca de personagens, mas da minha direta pena. Fugi com sistema do português. [...] Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir. Daí: *Fräulein*. (ANDRADE, 2000, p. 137)

Um mês depois, Mário se correspondeu com Manuel e comentou sobre a escrita brasileira em suas obras:

Em vez de “Embala-lhe o dormir” pus “Lhe embala o sono, com o pronome errado. Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro. Dante não surgiu sozinho. Antes dele uma porção de poetas menores começaram a escrever a língua vulgar e *prepararam* Dante. Não são os regionalistas *grifando* os erros ditos pelos seus personagens que prepararão Dante, mas os que escrevem por si mesmos na língua vulgar, lembrando erros passíveis de serem legitimados. [...] Eu sou brasileiro. [...] Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil. (ANDRADE, 2000, p. 146-147)

A frase da obra *Macunaíma*: “*Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são*”, ilustra a musicalidade presente e a complexidade da sintaxe marcada ritmicamente à maneira de um dito popular — um provérbio. Em *Macunaíma*, o autor tentou “desgeografizar” a língua brasileira e ampliou as fronteiras regionais com o intuito de construir uma consciência nacional. A personagem *Macunaíma* se apropria

das várias falas populares e eruditas, literárias e culturais da América e da imigração européia. Sua fala é híbrida.

Em entrevista à revista *Língua Portuguesa* de 2008 (número 30), Maria Augusta Fonseca, professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e autora do texto *A carta pras icamiabas*, esclareceu que, ao rastrear leituras de Mário de Andrade, para um ensaio sobre “*Carta pras Icamiabas*”, encontrou o seguinte, num relato do padre José de Anchieta sobre a fauna local (província de São Vicente, hoje São Paulo): “Há outro animal (que os índios chamam Aig, e nós Preguiça por causa de sua morosidade realmente vagarosa)”. De “*Aig... Preguiça*”, foneticamente resultou a expressão “*ai, que preguiça...*” (ROSSI, 2008, p. 32). Para a professora, a feição culta conferida à matriz de expressão oral popular e de uso comum reduziu distâncias entre escritor e leitor, sem perder a complexidade estética.

Para a autora (apud ROSSI, 2008, p. 33), “*escrever brasileiro*” não foi uma exploração de superfície em Mário de Andrade, pois sempre se amparou em pesquisa de fundo”, estudando disciplinadamente a fala popular, os usos cotidianos e a diversidade regional, pois queria “*ordenar mudanças radicais operadas em vários níveis da língua falada no Brasil: do vocabulário aos usos expressivos; da sintaxe à prosódia*”. O autor pôs em “*prática sua militância modernista, procurando diminuir distâncias entre o escritor e o público, sem abrir da complexidade estética*”, totalmente assimilada de modo consciente na sua linguagem poética.

O autor não descartou totalmente a gramática: “*A gramática existe. [...] A própria sintaxe não pode ser destruída sinão em partes*” (ANDRADE, 1972, p. 234). Imbuído do desejo de renovar a consciência brasileira, Mário de Andrade idealizou uma *Gramatiquinha da fala brasileira*, que não se concretizou. Em carta, revelou ao amigo Bandeira o seu intento:

Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho culto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem [...]. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção (sic): ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. (ANDRADE apud GOMES, 1979, p. 20)

O coloquialismo é marca registrada nas obras do autor. Publicado em *O Jornal* (08/05/1927), sob o título *Dois livros de Mário de Andrade*, Rodrigo M.F. de Andrade escreveu:

O que o sr. M. de A. está fazendo, como se vê, é [...] criar uma língua nova. [...] E a nossa falinha brasileira se impôs tanto que até os doutores sabichões ouviram ela... Quem teve a coragem foi Mário de Andrade. Principiou de escrever nela escutando o povo falar, artista genial sempre. Agora que o nosso povinho batuta já fez a sua fala supimpa cabe a vez dos artistas trabalhar nela. (ANDRADE, 1927, s/p)

Plínio Barreto também comungou com Rodrigo M.F. de Andrade e acrescenta, falando sobre *Os Contos de Belazarte*:

A arte literária do sr. M. de Andrade é uma reação contra o artifício erudito. [...] Cenas, personagens, linguagem, tudo é da nossa terra e do que ela tem de mais espontâneo e característico que é o povo, sem as deformações da educação e os atavios da cultura. [...] sua arte faz prodígios para dar ao leitor a sensação do verdadeiro, do vivido. E dá. Ninguém lê qualquer dos seus contos sem encontrar [...] a gente de carne e osso [...]. (BARRETO, 1934, s/p)

O autor não utilizou a escrita da língua brasileira apenas em suas obras literárias, mas também a praticou na vida pessoal através de cartas endereçadas a vários amigos literatos, músicos e pessoas importantes da época, como exemplifica o trecho da carta ao amigo Bandeira: “*Pronomes oblíquos começando a frase, mandei ela e coisas assim, não na boca de personagem, mas da minha direta pena*” (ANDRADE apud CABRAL, 1986, p. 17).

Nos contos, a presença de pronome oblíquo no início do período é marca registrada do autor. Seguem citações dos nove contos para amostragem: “*Me ajeitei muito sem-cerimônia, mulherzinha*” (VP, p.21); “*Me passou pela cabeça*” (VP, p. 22); “*Me batera, súbito*” (VP, p.23); “*Me introduziram na saletinha*” (VP, p. 25); “*—Te lembra*” (L, p. 31); “*Lhe seria impossível se compreender naquela desilusão*” (ACR, p.49); “*Lhe amargavam*” (P, p. 57); “*Me deu de sopetão uma ternura imensa*” (PN, p. 72); “*Me olhou*”

com uma ternura sorridente” (FP, p. 77); “*Lhe dava aquela inquietação subitânea*” (N, p. 100); “*Me lembro de uma fotografia minha desse tempo*” (TC, p. 102).

Paul Zumthor (1997) pesquisou a poética oral e adotou o termo vocalidade à oralidade. Segundo o autor, vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso (1997, p. 13). Para o pesquisador, o termo “oralidade” é abstração; no entanto, “vocalidade” ou “voz” são fenômenos concretos; pertencentes à garganta e aos ouvidos, está presente além do texto e está sempre viva, ativa; tem materialidade plena, participa da significância textual e transforma a leitura, daí o seu aspecto performático. A *performance* está na interação entre intérprete-texto-ouvinte:

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* — quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 2005, p. 35)

A coletânea CONTOS NOVOS deu continuidade ao projeto linguístico já esboçado nas obras anteriores do autor. O contista criou um novo espaço para ampliar as variedades da língua brasileira, por meio de novas estruturas sintáticas: “*Pus a cara no travesseiro sem a menor intenção de.*” (VP, p. 20); “*E tudo que Joaquim Prestes fazia, fazia bem.*” (P, p.58); “*Havia, não havia não, mas sempre como que havia um perigo iminente que ajuntava o seu crime à intimidade daquela solidão. Era suavíssimo e assustador.*” (VP, p. 19); “*Morreu meu pai, sentimos muito, etc.*” (PN, p. 71); “*O vendaval.*” (ACR, p. 47); “*Num gesto feminino, feliz, se encolheu dentro da roupa, gostando.*” (P, p. 64).

O autor registrou a fala oral nos contos: “o polícia” (L, p. 27); “—Ói, lá! (L, p.29); “—Chi! tem pra uns deiz...”(L, p. 31); “—Te lembra, João aquele bebo...” (L, p.31); “numa varsa” (L, p. 33); “me’rmão” (PM, p. 41); “Praquê contara o seu olhar na janela...” (ACR, p. 46); “— Parmo e meio, Zé.”, “—Ocê, marcou mano...”, “O poço tá fundo...” (P, p. 59); “—’cê besta mano...”, “ ‘Que enfermidade le falta caramba!’ ”, “Inda tem um poucadinho, sim sinhô.”(P, p. 60); “arranjava pelo melhor”, “mode o Albino descer no poço” (P, p. 61); “— Nhô?” (P, p. 62); “precisa secar o poço” (P, p. 63); “— Bamo!...” (P, p. 64); “uma lúiz” (P, p. 68).

As marcas da vocalidade estão presentes na fala do narrador:

Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito amigos, sem nada de amores perigosos. [...] Maria foi o meu primeiro amor. Não havia nada entre nós, está claro, ela como eu nos seus cinco anos apenas [...]. (VP, p. 19, grifos nossos).

Será que ela dorme de verdade?...Me ajeitei muito sem-cerimônia [...] e então beijei. Quem falou que este mundo é ruim! Só recordar... Beije Maria, rapazes! Eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe [...]. (VP, p. 21, grifos nossos).

Aliás o fazendeiro era de pouco riso mesmo. (P, p. 57, grifo nosso)

Aí Joaquim Prestes concordou. (P, p. 63, grifo nosso)

Essa fora aliás, e desde muito cedo, a minha esplendida conquista contra o ambiente familiar. (PN, p. 71)

As citações que se seguem: figuras de linguagem, gradações, verbos no gerúndio, diminutivos, superlativos e pontuação são extrações dos três contos em análise: *Vestida de Preto, O Peru de Natal O Poço*. Elas não só revelam as marcas estilísticas do autor como também compõem o mosaico dramático dos textos.

Figuras de linguagem: prosopopeias, metáforas, metonímias, antíteses e sinestésias: “*Era suavíssimo e assustador*” (VP, p. 19); “*cabeleira explodindo*”, “*cabelos assustados de Maria*”, “*vestido dela completamente assustado*” (VP, p. 20); “*enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos, que maravilha*” (VP, p. 21); “*mas a luz era violentamente branca, proibindo pensar, imaginar, agir. Beijando*” (VP, p. 21); “*umidade maligna*” (P, p. 59); “*Aquela voz de poço, um tom surdo, ironicamente macia que chegava aqui em cima em qualquer coisa parecia com um ‘não’*” (P, p. 63); “*A mola deu aquele uivo esganado, assim virada rápido, e veio uivando, gemendo*” (P, p. 63); “*Se tomaram dum orgulho machucado*” (P, p. 64); “*E agora o sarilho deu de gritar tanto que foi preciso botar graxa nele, não se suportava aquilo*”, “*Joaquim Prestes mudo, olhando aquela boca de poço*” (P, p. 66); “*Albino estava no fundo do poço*”, “*o vento*

soprando, chicoteava da gente não aguentar”, “Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes, com volúpia quase” (P, p. 67); “A expressão do rosto dele se mudara de repente, não era cólera mais, boca escancarada, olhos brancos, metálicos, sustentando olhar puro, tão calmo, do mulato” (P, p. 68); “Os olhos de Joaquim prestes reassumiam uma vibração humana” (P, p. 69); “frios finíssimos” (PN, p. 72); “Sorriam se entreolhavam, tímidos como pombas desgarradas” (PN, p. 73).

As gradações constantes também realçam o caráter poético e dramático dado aos contos: “ficou fácil continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos” (VP, p. 21); “...vontade de ajoelhar. Ajoelhar sem mais nada, ajoelhar junto da escrivaninha e ficar assim, ajoelhar”, “Maria tinha razão, tinha razão, tinha razão” (VP, p. 23); “Maria falada, Maria bêbeda, Maria passada de mão em mão, Maria pintada nua...” (VP, p. 24); “... meu desejo era fugir, era ficar e ela ficar mas...”, “ela estava se entregando a mim, me prometendo tudo, me cedendo tudo...” (VP, p. 25).

A gradação também dos sentimentos das personagens revela o alto nível de tensão da narrativa, por exemplo, Joaquim Prestes, velho fazendeiro, de *O Poço*:

Joaquim Prestes estava numa *exasperação terrível* [...] Joaquim Prestes *estrilou* [...] Joaquim Prestes *estava árido*. Pra ele, honra, dignidade, autoridade não tinha gradação, era uma só [...] *Estava numa cólera desesperada* [...] Aí Joaquim Prestes se *destemperou por completo* [...] Joaquim Prestes *berrava, fulo de raiva* [...] Joaquim Prestes, o *mal pavoroso* que terá vivido aquele instante... A expressão do rosto dele se mudara de repente, não era cólera mais, boca escancarada, *olhos brancos, metálicos*, sustentando olhar puro, tão calmo, do mulato. [...] Os olhos de Joaquim prestes *reassumiam uma vibração humana*. Afinal baixaram, fixando o chão. Depois a cabeça baixou, de súbito, refletindo. Os ombros dele também foram descendo aos poucos. Joaquim prestes *ficou sem perfil mais. Ficou sórdido*. [...] Ainda havia nele uns *restos de superioridade* machucada que era preciso enganar. *Falava ríspido*, dando a lei com lentidão [...] Virou, *continuou, mais agitado agora*, se dirigindo ao forde. Os mais próximos ainda o escutaram murmurar consigo: “... não sou nenhum desalmado...” (P, p. 64-69, grifos nossos)

Os verbos no gerúndio causam a sensação de lentidão e reforçam o cênico do texto: “Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade” (VP, p.20); “os livros que eu trazia na mão me denunciando, lembrando a bomba, me achincalhando.” (VP, p. 21); “fordinho cabritando na estrada”; “quase uma casa-grande se erguendo” (P, p. 58);

“machucando chapéu na mão” (P, p. 59); “muito pensando” (P, p. 63); “comentando inflexível” (P, p. 68).

A utilização de diminutivos ora de valor carinhoso ora pejorativo compõem o mosaico dos contos: “fazer comidinha” (VP, p. 19); “armários cheinhos”, “travesseiros quentinhos”, “o nosso segredo se desvendava todinho” (VP, p. 19); “pescocinho roliço”, “mulherzinha” (VP, p. 21); “Fui abraçando os livros de mansinho”, “uma linda namoradina oficial” (VP, p. 23); “fordinho” (P, p. 57); “casinha” (P, p. 58); “taludinho”, “poucadinho” (P, p. 60); “vendinha da estação” (P, p. 63); “[...] o botou nas costinhas do irmão” (P, p.64); “chegadinha até o poço” (P, p. 65); “maninho” (P, p. 68); “levava embrulhinhos”, “douradinha” (P, p. 72); “amar minha velhinha” (P, p. 73); “a torneirinha”, “pedacinhos de noz”, “Jesusinho nascido” (P, p. 74).

Os advérbios presentes na tesão: “Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade” (VP, p. 20); “O beijo me deixara completamente puro” (VP, p. 21); “a luz era violentamente branca”, “era completamente feio” (VP, p. 21); “amargavam penosamente” (P, p. 57); “ironicamente macia” (P, p. 63); “insuportavelmente obstruidora” (P, p. 74).

O superlativo marca a intensidade da cena: “uma levíssima inclinação”, “O estranhíssimo é que principiou...” (VP, p. 21); “me tornara estudiosíssimo”, “um diplomata riquíssimo” (VP, p. 23); “desgraçadíssimo”, “Juca imperfeitíssimo” (VP, p. 25); “Caprichosíssimo” (P, p. 57); “estava desagradabilíssimo” (P, p. 63); “tomados de insulto, feridíssimos” (P, p. 66); “as mãos se esfregando lentíssimas” (P, p. 67); “Mas a corda já sacudia outra vez, agitadíssima agora” (P, p. 57); “estava fatigadíssimo” (P, p. 69); “frios finíssimos” (PN, p. 72); “todos estavam felicíssimos” (PN, p. 73).

A pontuação presente nos contos realça o cênico do texto e marca o ritmo das ações, dos pensamentos; exclamações e reticências — silêncio a ser preenchido pelo leitor “iniciado”: “Mas tinha uma quase certeza que ela não podia gostar de mim, quem gosta de mim!...Minha mãe...” (VP, p. 22); “Maria tinha razão, tinha razão, tinha razão, que tristeza!...” (VP, p. 23); “E percebi horrorizado, que Rose! Nem Violeta, nem nada! Era Maria que eu amava como louco! (VP, p. 24); “— Quer dizer... a gente nem não sabe, tá uma lama... O poço ta fundo, só o mano que é leviano pode descer...” (P, p. 59);

Enfim, a linguagem dramática, a sintaxe coloquial, os advérbios, os superlativos, os diminutivos, os gerúndios, as figuras de linguagem e a pontuação presente na coletânea dão a carnadura ao texto, tornando-o mais imagético, performático, sensorial e cênico. Esses artifícios são apenas a aproximação gradativa para o efeito poético pretendido. Em suma, Mário de Andrade nunca foi submisso aos cânones da tradição literária, porém, elaborou seus textos de maneira única, com estilo linguístico inovador: marcas da oralidade; uso do estranhamento e da intertextualidade; utilização da língua brasileira e outros recursos que refletissem a modernidade de seu projeto estético.

2.3. O diálogo polifônico no hipertexto

Segundo Pierre Lévy, o conceito de hipertexto está ligado a uma nova concepção de textualidade, em que a informação é disposta em um espaço no qual pode ser acessada de forma não-linear: uma textualidade que funciona por conexões, e não mais por sequências fixas estabelecidas.

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 1993, p. 33)

O nome hipertexto refere-se a um sistema mecânico em que as informações podem ser acessadas por meio de *links* navegáveis. Pierre Lévy (1998) vê o hipertexto como a metáfora de um universo sem fronteiras e como uma matriz de textos potenciais, realizados na interação com o usuário. Visto assim, o hipertexto é o produto da leitura de qualquer texto e o “*ato de leitura é uma atualização das significações de um texto, atualização e não realização*” (LÉVY, 1998, p. 35).

Apesar da aparente caoticidade dos acontecimentos relatados, CONTOS NOVOS se constrói através da conexão dos vários fios narrativos tecidas pelo narrador, cabe ao leitor decifrar os dados e resignificar o sentido universal que unifica os conteúdos descritos numa escritura movente.

Mário de Andrade projetou um leitor com perfil moderno, que se desenvolve num mundo marcado pela “velocidade” dos avanços tecnológicos emergindo no século XX e pelo crescimento das metrópoles. Os nove contos da coletânea interligados formam um hipertexto literário. Ao mesmo tempo que cada conto se apresenta autônomo, em seu interior, revela-se coordenado com os outros contos em permanente interação. À semelhança dos textos hipermidiáticos, os *hiperlinks* orientam os navegadores à leitura das páginas no ciberespaço escritural.

Lucia Santaella (2004) traçou a evolução performática do leitor. Ela nomeou de leitor imersivo aquele que está inserido no mundo tecnológico, dinâmico, híbrido e que navega nas *“arquiteturas líquidas e alineares da hipermídia no ciberespaço”* (SANTAELLA, 2004, p. 18). O leitor imersivo é detentor de uma sensibilidade perceptiva sinestésica e ocupa a posição de explorador/co-criador, devido a sua interatividade com os processos comunicativos da hipermídia.

Embora seja também um texto, o hipertexto carrega significativas diferenças em relação ao texto impresso. Segundo Santaella (2004), a linguagem da hipermídia é eminentemente interativa. É constituída por traços definidores: a hibridização de linguagem, a capacidade de armazenar informações e, por meio da interação do receptor, transmutar-se em infinitas versões virtuais. Mário de Andrade construiu um agrupamento de textos similares ao hipertexto de CONTOS NOVOS. Relacionado os complexos códigos, ao desfragmentar a rigidez de cada conto, podemos supor a caracterização dos contos através das interconexões e dos blocos significativos, à maneira de bricolagem.

A partir dessas novas perspectivas, é possível realizar, na construção dos CONTOS NOVOS, um agrupamento de textos formadores de um hipertexto por meio de links localizáveis e análogos entre si. Assim, a coletânea surpreende-nos e revela o avanço tecnológico e artístico de Mário de Andrade aplicado ao conto, e nele, o leitor em projeto modernista.

CAPÍTULO III

Conexões hipertextuais manifestas na invenção dos CONTOS NOVOS

3.1. O papel da memória em ação imaginária

A memória tem papel fundamental na construção da coletânea CONTOS NOVOS. É ela que permite o reencontro do presente com o tempo passado, que carrega as imagens e possibilita o reconhecimento do “eu” / “outro”. As narrativas em primeira pessoa são tecidas a partir da memória e da imaginação do autor. Conforme Ricoeur (2006, p.127), memória e imaginação estão relacionadas no ato da reminiscência; não é um simples lembrar, mas uma lembrança produzida na trilha da imaginação. É ao mesmo tempo o resgate de algo que já se conhece e é também o reconhecimento daquilo que se ignora de si. É uma reavaliação em tempo presente contínuo das próprias crenças e da identidade.

Na narrativa, o processo de formação do herói é recapturado pelo narrador entre a infância e a mocidade, interconectando os narradores entre si: *links* consoantes aos do hipertexto. Eles ordenam o desenrolar narrativo, alternando os fatos rememorados. As imagens registradas na memória do autor saem da obscuridade e partem para o mundo da ficção, do verossímil, “mentira por verdade”.

Segundo SANTAELLA (2003, p. 93), “o termo ‘hipertexto’ só foi cunhado por Theodor Nelson, nos anos 70, para descrever um sistema de escrita não sequencial: um texto que se desmembra e que permite escolhas ao leitor”. Consoante a esse pensamento, Lévy afirmou que:

A escrita e a leitura trocam seus papéis. Aquele que participa da estruturação de um hipertexto, do traçado pontilhado das possíveis dobras do sentido, já é um leitor. Simetricamente, aquele que atualiza um percurso, ou manifesta determinado aspecto da reserva documental, contribui para a redação, finaliza temporariamente uma escrita interminável. Os cortes e remissões, os caminhos de sentidos originais que o leitor inventa podem ser incorporados à própria estrutura dos corpus. Com o hipertexto, toda a leitura é uma escrita potencial. (LÉVY, 2001, p.61)

A interconexão entre os contos da coletânea de Mário de Andrade, a partir da cronologia biográfica da personagem Juca, tece um universo hipertextual devido à conexão dos fios da narratividade. A interconexão permite ao receptor uma leitura

contínua, sem fronteiras. Os contos, como “obras abertas”, admitem múltiplas interpretações. Lévy afirmou que, além da multiplicidade de interpretações, as obras da cibercultura são “*fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador, e, materialmente, interpenetradas nas outras obras da rede*” (LÉVY, 2001, p.147). Ainda segundo esse teórico, o grau da abertura varia, de acordo com os casos: “*quanto mais a obra explorar as possibilidades oferecidas pela interação, pela interconexão e pelos dispositivos de criação coletiva*” (LÉVY, 2001, p.147), maiores serão as possibilidades de leituras potenciais. Esse novo modo de ler carece de um leitor imersivo ativo e o seu deslocamento em um novo espaço-tempo, a nosso ver, propõe outra modalidade experiencial de sintaxe.

Mário de Andrade criou uma escritura participativa, aquela que permite a entrada do receptor na obra. A imersão se dá pela e na nova linguagem literária criada pelo autor. Segundo SANTAELLA (2003, p. 202), “*a imersão é a posição interna de um indivíduo experiencialmente dentro de um lugar*”. Quanto mais o sistema técnico escritural do autor for capaz de prender os sentidos do receptor e bloquear as sensações que vêm do mundo exterior, mais imersivo o corpo do leitor se tornará.

A leitura de CONTOS NOVOS, à luz das conexões hipertextuais, permite ao leitor navegar por meio de conexões hipertextuais complexas. Segundo Santaella (2003), a imersão também acontece através de avatares: máscaras. A imersão avança quando o leitor incorpora um avatar, “*produz-se uma duplicação na sua identidade, uma hesitação entre presença e ausência*” (SANTAELLA, 2003, p. 203). Além disso, a imersão torna-se híbrida quando há mistura de paisagens do presente e do passado.

Mário de Andrade inovou a forma literária de seus contos atribuindo às criaturas, um misto de devaneio criador-revelador de homens líricos e dramáticos, anônimos, que lutam por retificar e/ou ratificar suas vidas no plano pessoal e interpessoal. Sua matéria são todos os homens cindidos e mutilados, organizados em narrativas curtas, cujos fios cada criador/autor/leitor passa a entretecer, pela via da memória, performatizados pelos movimentos do narrador “no ir e vir” das lembranças.

Segundo Ricoeur, os fluxos de memória se misturam com os da imaginação. A lembrança pode ser dissimulada, pois é ela que seleciona aquilo que se quer recordar e,

por conseguinte, aquilo que se quer esquecer. Entretanto, “*permanece, pelo contrário, inapagável na experiência memorial*” (RICOEUR (2006, p. 126).

Observa-se que, com a força da memória latente, o narrador-personagem Juca se reconstrói a partir dos fragmentos momentâneos vivenciados pela criança (TC), com Maria (VP), com Frederico Paciência (FP) e com a morte do pai (PN) — morte da lei que interditou sensações e desejos. O duplo reflete como num espelho e revela, num corpo único híbrido dramático, as matrizes de uma célula total dos contos em hipertextualidade.

A memória que narra em primeira pessoa, ora seleciona os momentos marcantes e revela ao leitor como verdade, ora esquece os fatos ao contar apenas as suas impressões:

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. Minha impressão é que tenho amado sempre... [...] que os outros faziam, não sei. Eu, isto é, eu com Maria, não fazíamos nada. (VP, p. 19)

Era o aniversário de alguém, não me lembro mais... (VP, p. 20)

— Precisamos tomar mais cuidado.

Quem falou isso? Não sei se fui eu se foi ele, escuto a frase que jorrou de nós. Jamais fui tão grande na vida. (FP, p. 83)

A imagem dele foi se afastando, se afastando, até se fixar no que deixo aqui. (FP, p. 89)

— Paciência, Rico.

— Paciência me chamo eu!

Não guardei este detalhe para o fim [...]. Desde o princípio que estou com ele pra contar, mas não achei canto adequado. Então pus aqui porque, não sei... essa confusão com a palavra “paciência” sempre me doeu mal-estavelmente. (FP, p. 89)

O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam comigo para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei mais quem, uma voz masculina falando: “Você ficou um homem, assim!” [...]. (TC, p. 102)

Isso foi, convém lembrar, ali pelos últimos anos do século passado, e a praia do José Menino era quase um deserto longe. Mesmo assim, a casa que papai alugara não ficava na praia exatamente [...]. (TC, p. 104)

Foi então que aconteceu o caso desgraçado de que jamais me esquecerei no seu menor detalhe. (TC, p. 107)

As lembranças amorosas do narrador-personagem Juca, lançadas aparentemente ao acaso por meio de citações ou reticências, são pistas que resgatam ou que serão resgatadas por outros contos, como provas que evidenciam as conexões presentes na memória do espaço-tempo, exemplo que procuramos descrever no seguinte diagrama.

**Conexões hipertextuais da cronologia biográfica do narrador-personagem Juca
em CONTOS NOVOS**

Contos	Diagrama cronológico do narrador-personagem Juca				
	3 a 5 anos	5 a 14 anos	14 a 17 anos	19 a 20 anos	25 anos
TC Amor narcísico	“três anos” (p. 102)	-	-	“bem homem” (p. 102)	
VP Amor por Maria	“três/ cinco” (p. 19)	“cinco/ nove” (p.19) “dez...quinze” (p. 22)	“dez...quinze” (p. 22) “caso pra dia” (p.22) “mocidade raiava” (p. 23) “Quatro amores” (p. 25)	“vinte anos” (p. 23)	“hoje sei” (p.23) “uns cinco anos depois” (p. 24-5)
FP Amor por Frederico			“ginásio” (p. 76) “dezesseis” (p. 84)	“pra tirar nenhum efeito literário” (p. 89)	
PN Amor pela família		“aos dez anos” (p. 71)	“desde os tempos de ginásio” (p. 71)	“tinha dezenove anos” (p. 74)	

Em uma seqüência de citações, procuramos ratificar o diagrama da hipertextualidade exposto:

Ora eu *tinha três anos*, fui tomado de pavor. Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho [...] Toda a gente apreciava os meus cabelos cacheados, tão lentos! e eu me envaidecia deles, mais que isso, os adorava por causa dos elogios. (TC, p. 102-3, grifos nossos)

Depois do amor grande por mim que brotou *aos três anos e durou até os cinco* mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava nossa casa. (VP, p. 19, grifos nossos).

Maria foi o meu primeiro amor. [...], ela como eu nos seus *cinco anos apenas*, [...]. (VP, p. 19, grifos nossos)

E só mais tarde, já pelos *nove ou dez anos* é que lhe dei nosso único beijo, foi maravilhoso. (VP, p. 19, grifos nossos)

Dez, treze, quatorze anos... Quinze anos. Foi então o insulto que julguei definitivo. Eu estava fazendo um *ginásio* sem gosto, muito arrastado, cheio de revoltas íntimas, detestava estudar. (VP, p. 22, grifos nossos)

Pus tal firmeza em não amar Maria mais, que nem meus pensamentos me traíram. De resto *a mocidade ralava* e eu tinha tudo a aprender. [...] Sem abandonar o meu jeito de “perdido”, o cultivando mesmo, *ginásio acabado*, eu principiava gostando de estudar. (VP, p. 23, grifos nossos)

Frederico Paciência... *Foi no ginásio...* Éramos de idade parecida, ele mais velho que eu, *quatorze anos*. [...] Senti logo uma simpatia deslumbrada por Frederico Paciência [...]. (FP, p. 76, grifos nossos)

Mas tudo, afastamentos, correções, [...], ou era o princípio do fim. [...] *Com a formatura do ginásio* descobrimos afinal um pretexto para iniciar a desagregação muito negada [...]. Mas a diferença de rumos o prendia em casa e me deixava solto na rua. [...] E havia a Rose aparecendo no horizonte, muito indecisa ainda. [...], só agora nos *dezesseis anos*, é que a vida sexual se impusera entre os meus hábitos. (FP, p. 83-4, grifos nossos)

De forma que *passada em dois anos toda a aventura da amizade* nascente, com suas audácias e incidentes, aquele prazer sereno da amizade cotidiana se tornara um “caso consumado”. (FP, p. 84, grifos nossos)

Pouco depois de formados, ano que foi de hesitação pra nós, [...], uma desgraça me aproximou de Frederico Paciência: morreu-lhe o Pai. Me devotei com sinceridade. Nascera em mim uma experiência, uma... sim, uma paternidade crítica em que as primeiras hesitações de Frederico Paciência puderam se apoiar sem reserva. (FP, p. 86, grifos nossos)

[...] o morto nos salvara. [...], que nos conservara amigos tão desarrazoados mas tão perfeitos por *mais de três anos*. (FP, p. 87, grifos nossos)

Desde cedinho, *desde os tempos do ginásio*, em que arranjava regularmente uma reprovação todos os anos; desde o beijo às escondidas, numa prima, *aos dez anos* [...]. (PN, p. 71, grifos nossos)

Então principiei dizendo muitos desaforos pra não chorar também, tinha *dezenove anos*... Diabo de família besta que via peru e chorava! (PN, p. 74, grifos nossos)

Maria por seu lado, parecia uma doida. Namorava com Deus e o mundo e todo o mundo, *aos vinte anos fica noiva* de um rapaz [...]. (VP, p. 23, grifos nossos)

Foi quando *uns cinco anos depois*, Maria estava pra voltar pela primeira vez ao Brasil [...]. (VP, p. 24, grifos nossos)

Diagrama das personagens nos fios do hipertexto

Personagens	TC	VP	FP	PN
Juca "louco/perdido"	(p. 102)	(p. 22) (p. 23)	(p.76)	(p. 71) (p. 73)
Juca "avesso ao estudo"		(p. 22)	(p. 76) (p. 83)	(p. 71)
Juca "literário"	(p. 102-3)	(p. 19) (p. 24)	(p. 85) (p. 89)	(p. 75) (p. 78)
Pai	(p. 103-5) (p. 107)	(p. 22)	(p. 76-8)	(p. 71-2) (p. 74-5)
Mãe	(p. 103-4)	(p. 19) (p. 21-2) (p. 24)	(p. 78)	(p. 71-5)
Tia Velha		(p. 19) (p. 21)		(p. 71)
Maria	(p. 105)	(p. 19) (p. 23-5)		(p. 71)
Rose		(p. 23) (p. 24)	(p. 83)	(p. 73-5)

Seguem as citações destacadas para reafirmar o cronograma:

Só a cozinheira no fogão perdida, conversando com a ama da *Mariazinha nova*. (TC, p. 105, grifo nosso)

Beije Maria, rapazes! eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe, boca fazendo bulha, contato sem nenhum calor sensual. (VP, p. 21, grifos nossos)

[...] desde o beijo às escondidas, *numa prima*, aos dez anos, descoberto por Tia Velha, uma detestável de tia [...]. (PN, p. 71, grifos nossos)

[...] *nunca eu gostei de Tia Velha*, abriu a porta com um espanto barulhento [...] *eu sempre detestei Tia Velha* [...]. (VP, p. 21, grifos nossos)

Em família era silenciosamente considerado um *caso perdido*, [...], *eu tomava bombas*. (FP, p. 76, grifos nossos)

[...] a fama conciliadora de “*louco*”. “*É doido, coitado!*” falavam. (PN, p. 71, grifo nosso)

De mais a mais, havia a *Rose* pra de-noite, e uma linda namoradinha oficial, a Violeta. (VP, p. 23, grifo nosso)

[...] aprendera na casa da *Rose*, muito minha companheira. (PN, p. 73, grifo nosso)

O diabo é que a *Rose*, católica antes de ser *Rose*, prometera me esperar com uma champanha. [...] E agora *Rose!*... (PN, p. 75, grifos nossos)

[...] *mamãe e eu fomos muito bons amigos*, sem nada de amores perigosos. (VP, p.19, grifos nossos)

Uma vez entrou. Mas eu não gostava de ver ele na minha família, *detestei até Mamãe* junto dele, ficavam todos muito baços. (FP, p. 78, grifos nossos)

Me deu de sopetão *uma ternura imensa por mamãe* e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida. (PN, p. 72, grifos nossos)

[...] finalmente ia fazer mamãe comer peru, não fizera outra coisa aqueles dias que pensar nela, sentir ternura por ela, *amar minha velhinha adorada*. (PN, p. 73, grifos nossos)

Pra poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, *bejei mamãe e pisquei pra ela*, modo de contar onde é que ia e fazê-la sofrer seu bocado. (PN, p. 75, grifos nossos)

Foi por uma tarde, me lembro bem, que *meu pai suavemente murmurou uma daquelas suas decisões irrevogáveis*: “É preciso cortar os cabelos desse menino”. (TC, p. 103, grifos nossos)

A papai então o passeio deixara bem menos pai, *um ótimo camarada* com muita fome e condescendência. (TC, p. 104)

Odiei o mar, e tanto, que nem as caminhadas na praia me agradavam, apesar da *companhia agora deliciosa e faladeira de papai*. (TC, p. 104, grifos nossos)

Meu pai tirou com toda naturalidade os níqueis [...], perdido em reflexões inescrutáveis. *Parecia decidir minha vida*, ouvi, cheguei a ouvir ele dizendo “Não pago a passagem desse menino”. *Mas afinal pagou*. (FP, p. 77, grifos nossos)

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. [...] Foi decerto por isto que me nasceu, esta sim, espontaneidade, a ideia de fazer uma das minhas chamadas “*loucuras*”. (PN, p. 71)

[...] *sempre gostara apenas regularmente de meu pai*, mais por instinto de filho que por espontaneidade de amor, me via a ponto de aborrecer o morto. (PN, p. 71, grifos nossos)

Papai, esse foi sempre insuportável, incapaz de uma carícia. Como incapaz de uma repreensão também. (VP, p. 22, grifos nossos)

Outro fio unificador do hipertexto é a tensão que modula os sentimentos do narrador-personagem Juca:

[...] *tristeza* em que ficara por me terem cortado os cabelos, [...]. Veio o *medo lancinante* de já ter ficado homem naquele tamanhinho, um medo medonho, e recomecei a chorar. (TC, p. 102, grifos nossos)

[...] *imagino um egoísmo* grande da parte dela, não reagindo. (TC, p. 103, grifos nossos)

Mas eu estava com raiva de minha madrinha do Carmo. (TC, p. 103)

Odiei o mar [...] Odiei minha madrinha santa. (FP, 104-5)

[...] cachorro! Dizer que estava com má sorte. Agora eu tinha que dar pra ele a minha grande, a minha sublime estrelona-do-mar!... (TC, p. 108)

[...] *nunca gostei* de Tia Velha [...] eu *sempre detestei* Tia Velha [...]. (VP, p. 21, grifos nossos)

Estava com uma *raiva desprezadora de todos*, principalmente de Matilde. [...] Era mesmo uma *impaciência raivosa*, que me fazia devorar bibliotecas, sem nenhuma orientação. (VP, p. 23, grifos nossos)

Pus tal *firmeza em não amar Maria* mais, que nem meus pensamentos me traíram. (VP, p. 23, grifos nossos)

Me batera, súbito, aquela *vontade irritada de saber*, me tornara estudiosíssimo. (VP, p. 23, grifos nossos)

[...] parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. (FP, p. 83)

[...] minha aversão ao estudo sistemático. (FP, p. 84)

O que nos deliciava era mesmo a *grave solidão*. (VP, p. 20)

Sou falsamente um solitário. (VP, p. 25)

E ficávamos contrafeitos, numa solidão brutalmente física. (FP, p. 84)

O melhor alívio para a infelicidade da morte é a gente possuir consigo a solidão silenciosa duma sombra irmã. (FP, p. 86)

Eu brincava por ali tudo, mas a solidão do homem me preocupava, quase me doía [...]. (TC, p. 107)

Crime, não, “pecado” que é como se dizia naqueles tempos cristãos... (VP, p. 20)

Frederico Paciência é que pecou. (FP, p. 80)

A nudez súbita corrigia com brutalidade o caminho do mal [...]. (FP, p. 83)

[...] levantando com lealdade mais cínica deste mundo! [...] Naquele instante, eu estava só pensando em disfarçar, *fingindo uma inocência* que poucos segundos era real. (VP, p. 21, grifos nossos)

Primeiro me viera a vaidade de não contar, bancar o superior, *fingindo não dar importância à briga* [...]. (FP, p. 82, grifos nossos)

Não se trocou palavra sobre o sucedido e *forcejamos por provar um ao outro a inexistência daquela realidade estrondosa* [...]. (FP, p.87, grifos nossos)

Cartas carinhosíssimas fingindo amizade eterna. (FP, p. 88)

[...] dialogando com as aspirações dele, pra não ficar atrás, meio que menti. Acabei mentindo duma vez. (FP, p. 78)

Passamos o tempo das aulas disfarçando bem. [...] ficando logo engasgadíssimo na mentira. (FP, p. 79)

Ao interligar os nós da intriga, por meio dos fragmentos supracitados, o leitor encontrará outra tessitura, permeada de conexões, diversamente articuladas entre os vários Jucas e seus avatares. Por conseqüência, a leitura dos textos potenciais derruba as fronteiras da tradição e do gênero conto, na forma e na fôrma do modo de narrar, no espaço-tempo indicador da sua modernidade de Contos Novos.

3.2. Procedimentos experimentais do conto: interação, alteridade, identidade

Os procedimentos experimentais aplicados na coletânea de contos ora investigados são: interação, alteridade e identidade, traduzidos em primeira ou terceira pessoa. No aspecto memorialista, os contos em primeira pessoa revelam o autor-implícito, preocupado em mostrar, através da narrativa e do narrador-personagem, etapas marcantes de sua biografia em cronologia.

Os contos em terceira pessoa focalizam personagens anônimas. O social e o psíquico estão a eles articulados. O narrador dá voz a esses outros *se/ves* encontrados no mundo: a decepção da festa proletária do trabalhador 35 (PM), o polegar mutilado do suposto Nélon (N), a voz embargada do peão Zé (P), o desejo sexual reprimido de *Mademoiselle*, a professora de francês (ACR) e o temor dos moradores de um bairro de operários (L).

O hipertexto em uma composição de nove contos forma um mosaico do “eu biográfico”, destituído de sua identidade. Entretanto, o olhar empático do narrador busca humanizar essa “gente miúda”. O duplo é, ao mesmo, tempo anunciador de “morte” e de “uma nova vida”.

Mário de Andrade teceu homens “estranhos” e “metonímicos”. São sombras observadas pelo narrador e por vários observadores: da família (VP/PN/TC/FP); do bar (N); do poço (P); da rua (L); da classe (ACR) e da comemoração do Primeiro de Maio. Todos são forçados a ver e a reconhecer esses *se/ves* do autor também como sua própria sombra. E, por conseqüência, o autor alcança, nos ziguezagues narrativos de CONTOS NOVOS, a sua plenitude.

É através da criação de linguagem que o narrador-personagem Juca rearticula as experiências vividas no passado e recompõe os vestígios da memória para redescobrir o seu “lirismo dramático”. A relação “eu” e “mundo” revela-se como uma violência assustadora.

O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam comigo para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei mais quem, uma voz masculina falando: “Você ficou um homem, assim!”. Ora eu tinha três anos, fui tomado de pavor. (TC, p. 102)

A cena do corte dos cabelos, em *Tempo de Camisolinha*, revela uma criança que não aceita a “lei” que se impõe e que rege a sociedade, “*um desespero desprendido de tudo, uma fixação emperrada em não querer aceitar o consumado*” (TC, p. 103).

À semelhança do conto *Tempo de Camisolinha, Vestida de Preto* representa outro idílio de Juca & Maria. Embora tenha vivenciado a interdição em outra fase de sua vida e dentro de vários corpos (o menino, o adolescente e o homem feito), o efeito devastador é o mesmo de quando o beijo inocente dado na prima Maria foi flagrado pelo olhar moral da Tia Velha. Outra alteridade, o beijo puro se torna impuro, e seu romantismo se esvai. O Juca-menino já havia sofrido a imposição da “lei”, agora, moral, e dissimula:

O beijo me deixara completamente *puro*, sem minhas curiosidades nem desejos de mais nada, adeus pecado e adeus escuridão! Se fizera em meu cérebro uma enorme luz branca [...] nunca gostei de Tia Velha, abriu a porta com um espanto barulhento. Percebi muito bem, pelos olhos dela, que o que estávamos fazendo era completamente feio.
 — Levantem!... Vou contar pra sua mãe, Juca!
 Mas eu, levantando com a lealdade cínica deste mundo!
 — Tia Velha me dá um doce? (VP, p. 21)

Nesse corte abrupto da cena do beijo, Maria se torna indiferente e o maltrata. Impossibilitado de viver esse grande amor, transfere o objeto de desejo para outros objetos. A transferência de foco faz com que consiga reidentificar-se e projetar-se para o novo futuro. Aos vinte e cinco anos, revê Maria vestida de preto e os sentimentos oscilam entre a pureza e a sensualidade:

[...] meu desejo era fugir, era ficar e ela ficar mas, sim, sem que nos tocássemos sequer. Eu sei, eu juro que sei que ela estava se entregando a mim, me prometendo tudo, me cedendo tudo quanto eu queria, naquele se deixar olhar, sorrindo leve, mãos unidas caindo na frente do corpo, toda vestida de preto. Um segundo, me passou na visão *devorá-la numa hora estilhaçada de quarto de hotel*, foi horrível. Porém, não havia dúvida: *Maria despertava em mim os instintos da perfeição*. (VP, p. 25, grifos nossos).

Decerto os efeitos causados no passado pela rejeição de Maria e pela interdição “moral” de Tia Velha tenham impulsionado a transformação do menino “ingênuo” e “bombeado” (VP, p. 22) num homem racionalista: “*Pus tal firmeza em não amar*” (VP, p. 23), sem perder o jeito de “*perdido*”, se tornara um homem “*inteligente, mas perigoso*” (VP, p. 23). Tal transposição de destino silenciou os exageros do amor romântico.

Baluciei afinal um boa-noite muito indiferente... [...] Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo. Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. *Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidade* (VP, p. 25, grifos nossos).

Outra interdição: em *Frederico Paciência*, a amizade perigosa com Frederico Paciência. O adolescente Juca, de 14 anos, carrega o rótulo familiar de “*caso perdido*” (FP, p. 76), somado à negatividade dos traços físicos: feiúra, fraqueza e preguiça. Reencontra no “outro”, Frederico Paciência, o narcisismo. O desejo de apropriação da imagem do outro nasce dos olhos de Juca e dá margem aos “desejos curiosos”. Renasce o jogo dos opostos, “*E puro. E impuro*” (FP, p. 79), despertado pela leitura do livro “*Histórias da Prostituição na Antiguidade*” (FP, p. 79) e concretizado pelo beijo no nariz de Frederico.

Paramos frente a frente. Ele abaixou os olhos, mas logo os ergueu com esforço [...] Olho, o procuro nos olhos, lhe devorando os olhos internados, mas o olho com tal ansiedade, com toda a perfeição do ser, implorando me tornar sincero, verdadeiro, digníssimo, que Frederico *Paciência é que pecou*. Baixou os olhos outra vez, tirando de nós dois qualquer exatidão (PF, p. 80, grifos nossos).

Dei o beijo, nem sei! [...] Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a *sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes*. Nos olhamos no olho e saiu o riso que nos acalmou. Estávamos nos amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes no ardor, mas decididos, fortíssimos, sadios (FP, p.83, grifos nossos).

Com a morte do pai de Frederico, as aproximações afetivas ressurgem, mas a “moral” sobrepõe e reprime tanto as palavras do narrador-personagem quanto os desejos dos amigos, “*o morto é que venceu*” (FP, p. 87).

Em dezembro de 1924, Mário escreveu a Manuel Bandeira sobre o conto *Frederico Paciência*:

Num conto que deve sair por aí, é fruto duma amizade infeliz dos meus vinte anos, eu falo de dois amigos que, um tendo grande miséria que agüentar, o outro chegava, se sentava, cruzava os braços e passavam a noite assim sem dizer nada. Te confesso ingenuamente que acho isso a maior e mais comovente prova de amizade que até agora se inventou. (ANDRADE, 2000, p. 170)

É interessante observar que a identificação cifrada dos quatro amores do autor também aparece no conto *Vestida de Preto*: “*Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo*” (VP, p. 25); migra também para a poesia *Girassol da Madrugada*, do mesmo autor.

[...]
Tive quatro amores eternos...
O primeiro era moça donzela,
O segundo... eclipse, *boi* que fala, cataclisma,
O terceiro era a rica senhora,
O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados.
(ANDRADE apud RABELLO, 1999, p. 214, grifo nosso)

Segundo RABELLO (1999, p. 215), a expressão enigmática “*boi que fala*” foi encontrada no Dicionário Musical Brasileiro: é um símbolo criado a partir das pesquisas de Mário de Andrade sobre o Bumba-meu-boi e seu “*Boi Paciência*”, cuja conotação representa devastação e ressurgimento. O autor utilizou elementos de sua pesquisa folclórica na representação ficcional.

Em *O Peru de Natal*, observa-se a intervenção temporária da figura do pai, vivo ou morto, marcada por dois momentos vividos por Juca: o Natal “triste” e sem graça antes da morte do pai: “faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom” (PN, p. 71), e o Natal “feliz” depois da morte do

pai: “Nasceu de então uma felicidade familiar para nós que, não sou exclusivista, alguns a terão assim grande, porém mais intensa que a nossa me é impossível conceber” (PN, p. 75). O autor utilizou uma estrutura própria, fazendo uso da alegoria, quando escolheu o peru para representar o pai; pois, sendo o peru o ocupante do centro da mesa do Natal, representava o patriarca no centro da família. A linguagem enxuta e a estrutura sintática revelam a ausência de sentimento do narrador-personagem: “Morreu meu pai, sentimos muito, etc.” (PN, p. 71) e “Comrou-se o peru, fez-se o peru, etc.” (PN, p. 73).

O narrador-personagem Juca é o duplo de Mário de Andrade. Ao narrador-personagem importa o jogo dual: identidade e alteridade, revivido pelas lembranças do passado e por sua inscrição no destino pessoal do presente. Para o autor, interessam a ordenação dos fatos, escritos, ideias em conexões espaciais, escolhas pessoais e questões estéticas.

O enredo reconfigurado pela rearticulação hipertextual dos quatro contos apresenta as seguintes etapas: na infância, a imposição do corte dos cabelos registra a primeira arbitrariedade imposta pelo pai, seguida do impasse entre a identidade e a alteridade, entre o egoísmo e a generosidade (TC); ainda na infância, acontece o primeiro amor, o primeiro beijo e a primeira decepção amorosa, devido à interdição arbitrária de Tia Velha (VP); na adolescência, o único amigo desperta o amor homossexual, mas sob o signo do preconceito refreia os sentimentos: “*Positivamente não valia a pena sacrificar perfeição tamanha e varrer a florada que cobria que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessário, mais ‘real’ que a florada?)*” (FP, p. 87); na maioridade, um misto de amor, arbitrariedade, identidade e alteridade combate a tristeza familiar causada pela figura “cinzenta” do pai, mesmo morto, e alcança a felicidade doméstica; em contrapartida, o amor mal-resolvido na infância ressurge forte, porém é contido pelo abismo do tempo.

Compartilhando os mesmos sentimentos mostrados pelo narrador-personagem Juca, o narrador em terceira pessoa tece os fios hipertextuais das personagens entre ele e as demais. Os cinco contos também mostram conexões entre si e com os outros quatro; embora sejam unidades autônomas, podem ser conectados pela via da identidade/alteridade. Todos revelam seus desejos mais íntimos, suas angústias, suas tristezas, seus medos, suas raivas, sua solidão diante de um universo tão grande:

Era a esperança dum turumbamba macota, em que ele desse uns socos formidáveis nas fuças dos polícias. (PM, p. 35)

O 35 teve raiva dos polícias outra vez. (PM, p. 36)

[...] o braço ameaçador, “Vocês vão ver!...” (PM, p. 37)

Odiou os camaradas. (PM, p. 37)

Teve até raiva do tal, um soco é que merecia. (PM, p. 38)

[...] recusara repetindo o “não” de repente com raiva, muito interrogativo, se achando esquisito daquela raiva que lhe dera. (PM, p. 39)

Não podia mais se recusar o estado de infelicidade, a solidão enorme, sentida com vigor. (PM, p. 39)

[...] teve ódio do 486, idiota medroso! (PM, p. 40)

[...] com ódio do 486, com ódio do primeiro de maio, quase com ódio de viver. (PM, p. 41)

[...] o 35 foi para se queixar “Estou sem fome, mãe”. Mas a voz lhe morreu na garganta. (PM, p. 39)

Lembrou aquela moça do apartamento, é verdade, nunca mais tinha passado lá pra ver se ela queria outra vez, safada! (PM, p. 36)

A moça do apartamento... [...] lembrar aquela moça do apartamento!... Também: moça morando sozinha é no que dá. (PM, p. 38-9)

[...] de novo à lembrança a moça do apartamento [...]. (PM, p. 41)

Mademoiselle estava no cio. (ACR, p. 47)

Ela sentia masculinos “*ces personnages*” que a frolavam no escuro do quarto [...]. CR, p. 47)

Atchim! que ela explodiu, exagerando o grito de socorro com volúpia. (ACR, p. 55)

[...] não é infeliz, mas também não pode-se dizer que ficasse infeliz, Mademoiselle estava gostosa. (ACR, p. 47)

[...] (mastigava sílaba por sílaba, no desprezo colérico) [...]. (ACR, p. 49)

E Mademoiselle soluçava as sílabas, na coragem raivosa de todas as ilusões ecruladas [...]. (ACR, p. 56)

Agora vivia assim, na virulência nova da sua solidão [...]. (ACR, p. 52)
Os olhos do velho engoliam a boca do poço, ardentes com volúpia quase. (P, p. 67)

Mas afinal aquela vida era chata pra moça tão bonita que não podia ser vista nem apreciada por ninguém, não durou muito ela principiou entristecendo. (N, p. 92).

O homem se viu só. (N, p. 100).

O frio presente nos nove contos representa ausência de sentimento, de vida: “*Mais que indiferença, frieza viva..*” (VP, p. 21); “*o frio principiou caindo vagarento*” (L, p.27), “*Deixe que os outros peguem! Está tão frio!...*” (L, p. 30); “*o 35 sentiu frio. O sol brilhante queimava...*” (PM, p. 37); “*um susto gélido de brisa entrou pela janela e invadiu Mademoiselle*” (ACR, p. 54); “*Batera um frio terrível esse fim de julho, bem diferente dos invernos daquela zona paulista*” (P, p. 58), “*o frio se tornara feroz*” (P, p. 59); “*E descarreguei minha gelada indiferença pela nossa parentagem infinita*” (PN, p. 72); “*numa lucidez gélida, imaginando jeito certo de mais bater que apanhar*” (FP, p. 81-2), “*eu gélido*” (FP, p. 83); “*acarinhou os cabelos louros, frios dela*” (N, p. 98); “*o céu de inverno deixava cinzento e mau, enfarruscado, cheio de ameaças impiedosas*” (TC, p. 104).

Há outras conexões presentes na figura do pai, descrita como “cinzenta” nos contos em primeira pessoa, e “ausentes” nos contos em terceira pessoa: “*E acabou decidindo que as filhas não deviam reparar na ausência do pai. Só por isso é que elas repararam. [...], nem sequer estimavam o pai*” (ACR, p. 45); “*Cada ano era uma doença nova, e o pai até esbravejava nos janeiros: ‘Que enfermidade lê falta, caramba!’ e bebia mais. Até que desapareceu pra sempre*” (P, p. 60); “*aliás era natural que não amasse muito um pai que fora indiferentemente bom) me parece que a dor maior de Frederico Paciência não foi perder o Pai, foi a decepção que isso lhe dava*” (FP, p. 86).

Em contrapartida, os “pais mortos” têm presença forte, influenciando a conduta das personagens: “*aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada gesto mínimo da família*” (PN, p. 71); “*Meu pai com sua figura cinzenta vinha pra sempre estragar nosso Natal*” (PN, p. 74); “*Mas a imagem do morto se interpõe com uma presença enorme, recente por demais, dominadora... o morto é que venceu... o morto nos salvara*” (FP, p. 87).

A menção a Freud também estabeleceu fios condutores da conexão entre os contos, em: “*jamais sofri do complexo de Édipo*” (VP, p. 19); “*Naquele tempo ainda não podia ‘se sentir muito freudiana, hoje’ como as meninas vieram da Europa falando*” (ACR, p. 44); “*Estavam a três mais que freudianas*” (ACR, p. 53). Somados a isso, alguns nomes de personagens resgatam outros como “Alfredinho” (L) e “Alfredo” (N); “Alba” (ACR) e “Albino” (P).

Outras vozes ressoam nas conexões entre os contos, fruto da leitura de livros ou jornais que influenciaram os comportamentos e atitudes das personagens: “*o 35 sabia, mais da leitura dos jornais que de experiência [...] tinham anunciado que se esperava grandes ‘motins’ do Primeiro de Maio*” (PM, p. 35); “*The Gardener*”, de Tagore, (VP, p.23); a “*História da Prostituição na Antiguidade*” (FP, p. 79); “*História do Paraguai*” (N, p. 97). Observam-se também as leituras implícitas dos livros de Freud sugeridos em *Vestida de Preto* e *Atrás da Catedral da Ruão*, além da citação de um verso da poesia de Castro Alves: “*Boa-noite, Maria, eu vou-me embora...*” e da menção do próprio autor “*Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa duma emboada tordilha...*” (VP, p. 23-4).

Ainda sobre a leitura de obras, observa-se que o próprio escritor refletiu sobre a crítica literária em relação ao gênero conto e ratificou que o que escreveu era um conto: “*Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não*” (VP, p. 19); “*Pela terceira vez fiquei estarecido neste conto*” (VP, p. 24); “*enquanto escrevia, para sutillar psicologicamente o conto*” (FP, p. 85).

Nove histórias formadoras de uma única célula dramática — o hipertexto, no qual interação entre identidade e alteridade, embora fragmentada em um complexo sistema de narratividade, forma o conjunto hipertextual graças ao narrador que não segue a linearidade espaço-temporal, e ao leitor imersivo, que aprende a capturar as conexões discursivas da narrativa conto alinear.

3.3. Tempo e espaço no conto em novo trabalho estrutural: a linguagem alinear em formação discursiva

Um dos desafios do artista da modernidade é construir corpo novo capaz de transformar o processo narrativo e as linguagens que lhe foram legados pelo passado. Mário de Andrade fez das suas obras verdadeiros experimentos literários; a linguagem, por exemplo, foi “a menina dos seus olhos”, pois o autor não só estilizou a “língua brasileira”, como trabalhou para a inovação da estrutura da narrativa, criando um novo tempo e espaço, agora híbridos. Além disso, rompeu definitivamente com as fronteiras dos gêneros, tornando-os mais flexíveis, e inovou o jogo textual entre narrador, personagem e leitor.

Para Mário de Andrade, a obra acabada não era o ponto final do processo criativo, visto que dela emergia o desejo do artista e do leitor de entender os enigmas do ser humano, os valores estéticos e os processos de sua criação. Com o poder da voz que a palavra lhe conferiu, Mário de Andrade expressou nos contos o “eu” e proferiu o “outro”, encoberto na memória dos narradores.

O cenário particular do leitor mistura-se com a paisagem textual e nesse momento, ele desenvolve uma relação íntima com o novo espaço-tempo, tornando-se parte integrante da cena presente em ação. Tal relacionamento se dá por intermédio do narrador, via linguagem literária.

A linguagem alinear inovadora de Mário de Andrade é repleta de cortes e comentários feitos ora pelos narradores, ora pelo próprio autor; as vozes se conectam e se misturam ao mesmo tempo; além disso, o enredo se mescla com as intervenções do narrador e com a metalinguagem do autor. Nos nove contos encontramos exemplos: “*Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo...*” (VP, p. 19); “*Não havia nada entre nós, está claro...*” (VP, p. 19); “*Aquilo aliás durava pouco...*” (VP, p. 19); “*Quem falou que este mundo é ruim!*” (VP, p.21), “*Aliás um caso recente...*” (VP, p. 22); “*Foi o fim? Agora é que vem o mais esquisito de tudo, juntando os anos pulados. Acho que até não consigo contar bem claro tudo o que sucedeu. Vamos por ordem*” (VP, p. 23); “*Pela terceira vez fiquei estarecido neste conto*” (VP, p. 24); “*Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto*” (VP, p. 25); “*As demais casas vizinhas estavam sendo*

varejadas também, quem sabe...” (L, p. 31); “(a portuguesa bem que o estaria admirando)” (L, p. 32); “(o 35 chegara até a primeira comunhão em menino...)” (PM, p. 38); “Agora ele não podia se confessar mais que era pra não passar na Estação da Luz e os companheiros não rirem dele outra vez” (PM, p. 39); “ficaríamos bem estomagados de saber, nós, usadores do mundo” (ACR, p. 44); “Quer dizer, talvez nem achasse graça mais” (ACR, p. 45); “Cairia nos braços deles, e eles a violariam sem piedade, exatamente como sucedera atrás da catedral de Ruão” (ACR, p. 55); “crime seria hediondo porque ela havia de se debater com quanta força tinha” (ACR, p. 55); “Aliás o fazendeiro era de pouco riso mesmo, já endurecido por setenta e cinco anos que o mumificavam naquele esqueleto agudo e taciturno” (P, p. 57); “E agora, por causa do pesqueiro... Esse agora...” (P, p. 58); “Ainda havia nele uns restos de superioridade machucada que era preciso enganar” (P, p. 69); “Essa aliás, e desde muito cedo...” (PN, p. 71); “(hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru)” (PN, p. 74); “Pra que casar! é isso mesmo!” (FP, p. 78); “Veio aquele prazer de me transportar pra dentro de um romance...” (FP, p. 78); “Falo que era ‘pretexto’ porque me parece que tinha outras razões mais ponderosas” (FP, p. 83); “estávamos nos afastando um do outro, por incapacidade, ou melhor: por medo de nos analisarmos em nossa desagregação verdadeira, entenda quem quiser” (FP, p. 84); “e até agora sinto saudades de tudo isso” (FP, p. 85); “Estou lutando desde o princípio destas explicações sobre a desagregação da nossa amizade, contra uma razão que me apareceu inventada enquanto escrevia, para sutilar psicologicamente o conto. Mas agora não resisto mais.” (FP, p. 85); “Nós nos amávamos sobre cadáveres” (FP, p. 89); “o que nos salvou foi a distância” (FP, p. 89); “Tinha um ar esquisito, ar antigo, que talvez lhe viesse da roupa mal talhada” (N, p. 90); “Era incontestável que fugia” (N, p. 99); “a mão parecia um garfo, era horrível” (N, p. 99); “Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada” (TC, p. 102); “Voltemos ao caso que é melhor” (TC, p. 103).

Às vezes, a voz do narrador se mistura com a da personagem: “Lembrou aquela moça do apartamento, é verdade, nunca mais tinha passado lá pra ver se ela queria outra vez, safada! Riu” (PM, p. 36); “Mas disfarçou bem, passando sem parar, se dando por afobado, virando pra trás com o braço ameaçador, ‘Vocês vão ver!...’ Mas um riso aqui, outro riso acolá” (PM, p. 37); “O bonde para com um grito horrível, é um

assassinato, aliás, ela corrigiu,: ‘assassínio’ em português” (ACR, p. 54); “agora que o vigia afirmara que não dava peixe, tinha emburrado, havia de mostrar que, no pescueiro dele, dava. Depois que diabo! os camaradas haviam de secar o poço, uns palermas!” (P, p. 64); “Como que não queria se desagarrar da corda, foi preciso o José, ‘sou eu, mano’, o tomar nos braços” (P, p. 67); “ ‘É louco mesmo!’ pois por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa!” (PN, p. 73); “Parecia decidir da minha vida, ouvi, cheguei a ouvir ele dizendo ‘Não pago a passagem desse menino’. Mas afinal pagou” (FP, p. 77); “Iriam logo para o Rio, queria se matricular na Faculdade. O Rio... Mamãe é carioca, você já não sabia?” (FP, p. 87); “pediu licença aos três operários, fechou a porta com um ‘boa-noite’ malcriado” (N, p. 99); “uma voz masculina falando: ‘Você ficou um homem, assim!’ Ora eu tinha três anos, fui tomando de pavor” (TC, p. 102); “ ‘Tó! que eu dizia, olhe! Olhe bem! tó! olhe bastante mesmo!’ E empinava a barriguinha de quase me quebrar pra trás” (TC, p. 105).

No conto *Nelson*, há jogo de vozes do narrador e dos contadores de casos, como por exemplo, Alfredo e um anônimo: “*Era desses vaidosos que não contam sem martirizar o ouvinte com pausas de efeito, perguntas de adivinhação, detalhes sem eira nem beira. Continuou: — ‘Vocês todos sabem onde que ele faz as compras dele!...’ Nova pausa*” (N, p. 90).

Outras vozes presentes no conto *Nelson* lembram a rubrica “*Belazarte me contou...’*”: “*mas contaram ao Basílio o caso dele*” (N, p. 90); “*O Basílio não me informou se eles eram casados, amanhã mesmo vou saber...*” (N, p. 91); “*só que isso eu não sei como foi, o Basílio...*” (N, p. 93); “*o Basílio viu a caderneta dele...*” (N, p. 93); “*Sei o que me contaram*” (N, p. 93); “*quem me contou foi o Querino do gás..*” (N, p. 94); “*O Basílio também me falou*” (p. 96); “*isso não deve ser verdade senão o Querino me contava!*” (N, p. 98).

O próprio narrador do conto *Nelson*, que sabe de tudo mas finge não saber, narra algo contado por Alfredo, isentando-se de quaisquer equívocos de informação: “*Três quarteirões mais longe devia ser a casa dela onde morava, pelo que afirmara o Alfredo. Na esquina era o botequim de seu Basílio que estava fechando*” (N, p. 99).

Todo esse jogo vocal dialógico é tecido pelos fios da linguagem e pelo discurso indireto livre formadores de um novo espaço-tempo. O autor experimentou uma nova

linguagem, polifônica, repleta de lirismo e da cor local. Ao utilizar a “língua brasileira” e a “gramática popular”, Mário de Andrade valorizou a cultura brasileira e a formação da identidade nacional.

Os contos narrados em primeira pessoa nos apresentam o narrador Juca, uma profundidade psicológica que amplia a temporalidade e alarga os espaços. O narrador é o núcleo das narrativas e o mediador entre as histórias interconectadas pela intriga centralizada em Juca, personagem e narrador. O leitor, por sua vez, completa o mosaico da obra e visualiza um todo íntegro hipertextual, sem que os contos percam aquilo que lhes é essencial — o mergulho em cada um dos recortes dentro do um todo multilinear, análogo ao do romance em formação.

Mário de Andrade fechou com chave de ouro a tessitura dos nove contos, deixando para o leitor-intérprete, o co-autor da narrativa, a escolha — o poder de decisão — o entrelaçamento entre os fios da tradição e da modernidade; o questionamento e criação de novos paradigmas sociais e estéticos e a conexão entre os contos, formadores do hipertexto. À semelhança do desfecho do conto *O Poço*, a caneta-tinteiro, símbolo de poder e de autoridade, é também um “fetiche” para o autor entretecer os contos. O autor retomou a tradição para revelar o novo, fazendo dela sua matéria viva narrativa, em experimentalismo moderno.

A caneta vinha muito limpa, toda arranhada. Se via que os homens tinham tratado com carinho aquele objeto meio místico, servindo pra escrever sozinho. Joaquim Prestes experimentou mas a caneta não escrevia. [...] Tirou da gaveta de baixo uma caixinha que abriu. Havia nela várias lapiseiras e três canetas-tinteiro. Uma era de ouro. (ANDRADE, 1999, p. 70).

Considerações finais

Nosso objetivo é mostrar que Mário de Andrade estava à frente do seu tempo, todos os seus nove contos interpretam o ser humano, confrontando-o com as alteridades, focalizando os dramas do “eu” e do “outro”. O narrador é o fingidor e o inventor da realidade em seu alvorecer do século XX, revelando sua sintonia com o futuro inovador das linguagens dos meta-meios da cibernética.

Por meio de artifícios da linguagem, o autor simulou e estilizou a voz popular do povo brasileiro. A sua “verdade” é passada pelo tear literário que entrecruza os vários fios da memória e do imaginário para criar outras novas. O autor não recorreu a recursos melodramáticos para fazê-lo, pelo contrário, escreveu as maiores paixões ou os maiores dramas, utilizando uma linguagem enxuta e inteligível a qualquer leitor. Este deve tirar suas conclusões a partir das descrições das experiências do narrador que faz das suas as do leitor. Tanto o narrador-dramático em primeira pessoa quanto em terceira pessoa expõe a cena diretamente ao leitor, não a narra, exhibe-a, mostra-a por meio de procedimentos discursivos, diálogos, monólogos, discursos diretos, indiretos, direto indireto livre, sem prejudicar o realismo da história relatada, metamorfoseando-se em *performances*, “ao correr dos olhos do leitor”, no dizer de José de Alencar.

Embora a coletânea CONTOS NOVOS esteja montada sobre uma estrutura fragmentária, a obra possui temáticas contextualizadas dialeticamente, reorganizadas pelas conexões entre os contos, elaboradas pelo autor e recolhidas pela recepção do leitor imersivo, já inserido em seu arranjo contínuo. A obra, apreendida de uma única vez, exhibe todos os contos interconectados entre si, em um sistema uno, cujas matrizes são compostas por uma única célula dramática.

Em síntese, os nove contos em sistematização formam um hipertexto num sistema de escrita em liberdade de leitura. O novo caráter lógico temporal dado ao gênero literário conto passa a exigir, sem dúvida, um leitor potencialmente imersivo, informado e interagindo com a linguagem artificial do sistema de linguagem dos computadores contemporâneos, já neles prevista. Ele será o agente que romperá com a rigidez da lógica da leitura da estrutura linear do conto tradicional. Essa é a contribuição que, aqui, evidenciamos sobre o que Mário de Andrade legou às futuras

gerações de pesquisadores, estudiosos e leitores de sua farta produção artística e literária, para nela se debruçarem e experimentarem “o novo” ou “o estranho”, em particular, no espaço-tempo multilinear dos CONTOS NOVOS.

Bibliografia do autor

- ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. 17.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- _____. **Amar, verbo intransitivo**. 8 ed. São Paulo: Martins, 1979.
- _____. Contos e Contistas. In: **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 1955.
- _____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Brasília: Livraria Martins, 1972. p. 231-244.
- _____. **O Baile das quatro artes**. Brasília: Livraria Martins, 1975
- _____. **Entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. **Os Contos de Belazarte**. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.
- _____. **Obra Imatura**. 2.ed. São Paulo, Martins Brasília, INL, 1972.
- _____. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. **Cartas a um jovem escritor/ de Mário de Andrade a Fernando Sabino**. São Paulo: Record, 1993.
- _____. & BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

Bibliografia geral

ALENCAR, José de. **Iracema**. 15 ed. São Paulo: Ática, 1984.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ALVES, Castro. **Poesia**. 6.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

AMPARO, Sônia Oliveira de. **A trajetória ideológica dos contos de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1981.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Vida Literária: Dois Livros de Mário de Andrade. In.: **O Jornal**, s/nº. Rio de Janeiro, 8 maio, 1927, s/p.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna**. 12 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Unesp, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BARBOSA, João Alexandre *et al.* **O Livro do Seminário ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982**. Organizado por Domício Proença Filho. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

BARRETO, Plínio. Livros novos: Mário de Andrade – Belazarte. In.: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 26 mai.1934, s/p.

BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, vol I.

BASTAZIN, Vera. **A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922- 1992**. São Paulo: Educ, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERRIEL, Carlos Eduardo. **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Editora Ensaio, 1990.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAIT, Beth. **Bakhtin - Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Beth, org. Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.

CABRAL, Leonor Scliar. **As idéias linguísticas de Mário de Andrade**. Florianópolis: UFSC, 1986.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Lembrança de Mário de Andrade. In: **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 3.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1988.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria de. **A Literatura no Brasil: Era Modernista**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 277.

_____. **A Literatura no Brasil: Relações e perspectivas: Conclusão**. 7 ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 344.

_____. **A Literatura no Brasil: Modernismo vol V**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?: (contribuição à teoria do romance)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FILHO, Domício Proença. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, José Maria Barbosa. **Mário de Andrade e a revolução da linguagem; a gramatiquinha da fala brasileira**. Paraíba: Universidade/UFPB, 1979.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.

IVO, Ledo. **Lição de Mário de Andrade**. Ministério da Educação e Saúde, Imprensa Nacional, 1952.

JOLLES, André. **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Matins Fontes, 1986.

_____. A consciência da linguagem (Mário de Andrade, I). In.: **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Lisboa: Livraria Almedina, 1975.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2001.

_____. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

_____. **As tecnologias da inteligência**. O futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **Teoria da Literatura em suas fontes**. vol 1. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

LOBATO, Monteiro. **A Barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1968, vol II.

LOPEZ, Telê Ancona. Leituras e Criação: fragmentos de um diálogo de Mário de Andrade. In: **Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanos**. Porto Alegre, 2007.

_____. Um Contista bem Contado. In: **Os Melhores Contos**. São Paulo: Global, 1988.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Irene. **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MELLO, Joel Teixeira. **O projeto poético-existencial de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1979

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MORAES, Rubens Borba de. **Lembranças de Mário de Andrade**. 7 Cartas. São Paulo: s.n, 1979.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

PACHECO, João. **Poesia e prosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins, 1970.

PELLANDA, Nilze Maria Campos e PELLANDA, Eduardo Campos (org.). **Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PINTO, Edith Pimentel. **A Gramatiquinha de Mário de Andrade, texto e contexto**. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, 1990.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Mário de Andrade ficção**. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RABELLO, Ivone Daré. **A Caminho do Encontro: Uma Leitura de Contos Novos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

RODRIGUES, A. M.; CASTRO, D. A.; TEIXEIRA, I.P. **Antologia da Literatura Brasileira: textos comentados**. São Paulo: Marco Editorial, 1979, vol. II.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Mário e o Cabotinismo. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSI, Vera Helena. **Macunaíma chega aos 80 anos**. Língua Portuguesa, São Paulo, n. 30, p. 28-33, abril, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imerso**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Culturas e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Comunicação & pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

SCHWARZ, Roberto. O Psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: **A Sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2005.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. São Paulo: Difel, 2001.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia : Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
_____. **Poética da Prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec-EDUC, 1997.