

Subúrbio e modernização: os *Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira¹ (UFC)

Resumo:

Este trabalho estuda o livro Contos de Belazarte, de Mário de Andrade, publicado em 1934, procurando compreender a inserção dessas histórias no processo de modernização da cidade de São Paulo no começo do século XX. Relaciona a representação do subúrbio ao projeto de “brasileirização” de Mário de Andrade e investiga a noção de ingenuidade nesse projeto, mencionada nas cartas e presente nos contos, escritos no mesmo período. Em termos propriamente literários, a ida ao subúrbio possibilita recriação da linguagem, no que Mário de Andrade sempre esteve especialmente interessado, e uma posição narrativa diferente (mais próxima?) em relação às pessoas que representa. Este trabalho discute os desafios, avanços, e também os limites, literários e críticos, dessa posição.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Contos de Belazarte, subúrbio

Introdução

Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade, foram escritos no período de 1923 a 1926, e publicados posteriormente, em 1934. A década de 20 constituiu um momento importante nas reflexões do primeiro Modernismo sobre a atitude do movimento em relação ao Brasil. Nosso autor, praticamente no mesmo período de escrita dos contos (de 1923 a 1925), estava empenhado em convencer os colegas modernistas da importância de “abrasileirar o Brasil”.

Cartas a Sérgio Milliet e Tarsila do Amaral, ambos na França por essa altura, ainda em 1923, procuravam convencê-los de que, no Brasil, havia uma tarefa artística a ser cumprida, que podia significar uma vitalização do que lá já era fastio e ceticismo. Nos anos subsequentes, 1924 e 1925, o programa nacionalista vai sendo discutido e aprofundado, como demonstram cartas a Carlos Drummond, Joaquim Inojosa, de Pernambuco, Manuel Bandeira e Tarsila do Amaral.

Mário nesse momento via a brasilidade como elemento potencial de diferenciação da nossa arte em relação à de outros países, de tradição antiga e nacionalidade estável. Deixava claro que não se tratava de nacionalismo, no sentido de patriotismo, nem de regionalismo, no sentido de exotismo, mas de uma incorporação de elementos internos da cultura como dinamizadores da produção erudita. Não dava ênfase a assuntos, mas a formas, a “jeitos”, considerando que o cosmopolitismo “copiado” do europeu condenava o artista brasileiro à irrelevância (“uns caipiras em Paris”), pois “só sendo brasileiros que nos universalizaremos”, como afirma em carta a Manuel Bandeira em 1925.

O programa de Mário é claramente integrativo das esferas culturais brasileiras, popular e erudita, que ele sente separadas por abismos. Procura chamar a atenção e despertar o interesse dos artistas brasileiros pelas coisas do Brasil, dos quais eles se alienavam em nome de uma formação nos modelos e valores europeus. Mário detecta que esse fosso deixa a elite e sua cultura sem força gravitacional, sem problemas próprios, desenraizada em sua própria terra, o que a torna culturalmente irrelevante, sem uma nota específica, no concerto das nações.

O Brasil a ser incorporado pelos artistas, onde encontrariam o jeito de ser brasileiro, tinha a ver com a vida cotidiana, a fala brasileira, a cultura popular, enclaves não tocados ou mais distantes da imposição cultural européia. Pintores, escritores, compositores, enfim, uma grande variedade de artistas podiam encontrar estímulos nesse Brasil com nota própria, capaz de diferenciar da Europa. (MORAES, 2003, p. 62-3) A cultura do velho continente ainda é uma referência, como se vê, porém agora não mais a ser alcançada pela imitação e sim pela diferenciação. Também é importante lembrar que há um esforço de integração das regiões brasileiras, porque o localismo de Mário está ligado à unidade nacional, ao Brasil como um todo em sua diversidade cultural. O apoio para a definição da “língua brasileira” estaria em uma psicologia do “ser brasileiro”, do nosso “jeito de ser”, incorporando contribuições de modo de falar de todas as partes do país. Desta maneira, Mário se insere no debate sobre o Brasil em termos de psicologia social, que se faz presente a partir de Sílvio Romero, com o reconhecimento das três raças formativas e da miscigenação.

O período de escrita dos contos, portanto, foi marcado por intensa militância de Mário, na pregação da brasilidade, o que torna indispensável a visada das histórias de Belazarte também como parte ou experimento desse programa.

Nessas histórias, podemos pensar em um ajuste do instrumento de expressão (a incorporação da fala) para retratar um povo de tipo que só existia aqui. As áreas centrais da cidade talvez não se prestassem a tal intuito, porque a urbanização promovida no início do século era sobretudo padronizadora e pretendia modernizar as cidades seguindo o modelo de prestígio que era Paris. Com isso, quero dizer que a idéia de diferenciação deve ter atuado na escolha do que podia ser aproveitado como Brasil e, por isso, não seria absurdo cogitar que a escolha do subúrbio de São Paulo, ainda de aspecto rural, nos contos de Belazarte, houvesse se orientado por tal apelo.

A referência à cultura popular, inscrita no nome Belazarte, é outro aspecto da busca pelo Brasil. Mário afirma de maneira muito clara, nas cartas, que não se trata de reproduzir, expor como exótica a cultura popular, mas de aproveitá-la, referenciá-la, torná-la atuante em um tipo de composição altamente construída, em que se percebessem as mais novas conquistas da arte. Pode-se dizer que foi por essa presença atuante, contraditória da nota brasileira na cultura do país que Mário militou a vida toda e nunca se deu por inteiramente satisfeito.

O cotidiano mostra o jeito peculiar do brasileiro fazer as mesmas coisas que todos fazem: ganhar dinheiro, comer e dormir, para trazer de volta as ações listadas no poema “O poeta come amendoim”, de 1924. Esse jeito tem a ver com o ritmo (o ritmo do meu braço aventureiro), com o gosto das coisas (o gosto dos meus descansos), com o “balanço”, expressão e sentimento. O Brasil é amado porque define uma identidade, pelo menos em tese, uma vez que é também “a desigual, desmantelada, despatriada entidade nacional”, a quem o artista precisa “dar uma alma”. (ANDRADE,

1 O subúrbio e o país

Nos contos de Belazarte, e para o intelectual urbano da São Paulo em desenvolvimento acelerado, o subúrbio está no programa de um Brasil mais para dentro, mais para si mesmo, ainda não pensado no sentido de ajustamento ao progresso.

Aparecem nos contos principalmente a Lapa, depois o Brás. Como se sabe, a Lapa firmou-se nas duas primeiras décadas do século XX como um importante bairro industrial que, na greve de 1917, chegou a levantar trincheiras. Entretanto, a fábrica e os operários aparecem apenas de relance, indicados, nunca envolvidos no enredo. Algumas vezes despontam o muro da fábrica, a chaminé, os operários que passam como figuras indistintas, contra a luz, sombras vistas por Paulino já muito doente, do conto *Piá não sofre? Sofre*. Aparece a rua dos bondes, aonde Rosa não chega, porque o espaço de sua vida só atinge até a venda, na esquina. Mesmo os bondes ainda são puxados por cavalos, representam uma espécie de híbrido entre a carroça e o bonde elétrico (bonde carroça, como diz o conto).

O programa nacionalista, portanto, parece ter efetivado uma espécie de seleção no material do bairro ainda rural, todavia em processo de industrialização. O horizonte da fábrica está presente, mas é apenas indicado, para os fins de Mário. Por isso, para esses contos, mais importantes que os operários que vão para a fábrica são Rosa, João, Carmela, Ellis, Nízia Figueira e os outros personagens, figuras de um mundo já não dependente da fazenda patriarcal, mas ainda não padronizado pela indústria. Talvez por isso, ao invés da criança que trabalhava na fábrica, em horários noturnos abusivos e sofrendo castigos corporais, e tinha sido o alvo de uma das reivindicações mais fortes do movimento operário em 1917, ao invés dessa criança já tratada por Dickens no início do século XIX, apareça o pequeno Paulino, rejeitado e negligenciado primeiro pela mãe, depois pela avó.

Nesse meio acanhado, de vendinhas e casas espaçadas, o escritor encontra o povo, elegendo no meio dele as personagens mais cotidianas e obscuras. Nisso está especialmente a sua graça, considerando aí também o sucesso do trabalho narrativo e da nova dicção conquistada pelo escritor. De fato, comparados aos contos do livro *Primeiro andar*, estes têm muito mais unidade, não apenas temática, mas de ritmo e andamento, para usar termos com que certamente Mário se importava.

Possivelmente o autor tivesse em mente os personagens de Belazarte, quando, em carta a Drummond, referiu-se a “pensar ingênuo”, para chamar a atenção sobre esse “monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil”. De fato, o primeiro conto do livro trata de Rosa, incrivelmente ingênua, e de João, “quase uma Rosa também”. Na mesma situação, encontram-se Carmela, Aldo, Tino, Dolores, Ellis, Paulino, Teresinha. São ingênuos no sentido de que não vencerão pela esperteza como Malasartes e terminam mal, o que lhes arranca das narrativas orais e lhes repõe noutro tipo de história, a par de outra tradição. E são ingênuos também porque não conhecem a vida, não têm malícia e não sabem se expressar ou se expressam mal. O narrador d’*O besouro e a rosa*, “contador depois do século XIX”, exprime assim a mudança de Rosa: “Estava outra. Inteiramente mulher com pernas bem delineadas e dois seios agudos se contando na lisura da blusa que nem rubi de anel dentro da luva.” Mas se corrige a tempo de dizer que João não viu nada disso, sentiu apenas “um malestar por dentro”. (p. 23)

Fico pensando se não estamos aqui de novo diante de situação semelhante a de José de Alencar, cuja atitude construtiva em muitos pontos parece com a de Mário, na polêmica sobre as personagens do romance *Senhora*. Questionado por um crítico da época sobre a falta de relevo moral dos personagens do romance, principalmente o protagonista Seixas, Alencar responde que eles eram “do tamanho fluminense”, correspondiam ao modelo que andava pelas ruas. Nesse ponto, não podia seguir a Europa. As intenções são diferentes nos casos de Mário e de Alencar, pois o primeiro desejava forçar, pelo exagero, o escritor a tratar de seu país, por mais “diminuído” (mole e indeciso) que fosse. Mesmo assim, parece-me que está em pauta a tese da diminuição de escala, tratada por Roberto Schwarz no capítulo sobre José de Alencar, do livro *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2000, p. 68-75). O esforço de construção estética não se dedicaria propriamente, salvo engano, a explorar de maneira crítica o desacerto, mas a buscar uma solução integrativa, pela qual as conquistas literárias modernas constroem (preservando ou ao menos não atingindo) a ingenuidade e naturalidade do povo na arte erudita. O artista é pago de tal esforço pelo ganho de uma identidade, entendida sobretudo como diferencial em relação à Europa. Esse caráter diferencial poupa o autor de ser patriota, por exemplo, e exige superação do exotismo, porque baseado em integração não em distância social. É possível perceber como Mário consegue se situar no debate nacionalista, com sua concepção de brasilidade, evitando duas tendências igualmente perniciosas da época, exotismo elitista, de um lado, e xenofobia fascista, de outro.

Pelas cartas, não se pode saber ao certo o que significa, em termos práticos, esta ingenuidade brasileira, do povo brasileiro, que o autor precisa abraçar, mesmo ao custo de sacrifício. Os contos de Belazarte, que usam muitas vezes o termo, podem ser uma tentativa do autor de dar consequência à sua visão sobre os rumos de uma literatura brasileira, com língua brasileira.

Mas o que acontece com a ingenuidade nos contos de Belazarte? A relação do narrador com as personagens está melhor resolvida do que nas tentativas anteriores, de *Primeiro andar*, mas as personagens se apresentam às vezes pouco convincentes. A ingenuidade de Rosa inicialmente faz

parte de seu encanto, mas depois se transforma em alguma coisa incompreensível quando ela pretere João em favor de Pedro Mulatão. Aqui não se trata mais da inocência do início, quando Rosa ainda não percebera que já se tornara uma mulher, mas de falta de critério. Não se pode entender por que Rosa, que desperta para a sexualidade com um besouro, imagem por si só estranha, não lembra de João, se o problema era casar. O tópico seria interessante, uma ingenuidade que tem duas faces, podendo ser em um momento encantadora, em outro perigosa. O problema é que no segundo momento não se trata mais de ingenuidade, mas de uma sexualidade urgente e cega, que leva à infelicidade. Não se aponta mais para a situação ambígua da inocência.

No caso de Carmela, de *Jaburu malandro*, a troca de João por Meidinha é mais compreensível, talvez porque Carmela não seja tão ingênua quanto Rosa. Meidinha é o forasteiro sedutor, o tipo do boto, ou do próprio diabo, que enfeitiça e desencaminha as moças. No fim, não é ele que desencaminha de verdade, mas os preconceitos da família e da pequena comunidade. O efeito é melhor, pois a ingenuidade mesma é secundária em relação à malícia e à mediocridade do meio no desfecho da história. O ar de troça reforça o aspecto trivial do acontecido, que não se pretende extraordinário, nem matéria grave, mas do cotidiano de gente simples.

A ingenuidade de Aldo e Tino, de *Caim, Caim e o resto*, é a do ciúme cego e da violência; a de Dolores, de *Menina de olho no fundo*, é a da inconseqüência e volubilidade; a de Ellis, de *Túmulos, túmulo, túmulo*, a do servilismo canino; a de Teresinha, a da insensibilidade devida ao sofrimento; a de Paulino, a da infância pisada. Em todos eles, está ausente qualquer tipo de ponderação ou consciência, parecendo ser este o critério de representação.

Que tipo de mediação estaria fazendo Mário entre esses vários tipos de “ingenuidade” (falar ingênuo, pensar ingênuo) e a brasilidade? Era como se o escritor devesse chegar a essa espécie de não consciência de si que havia no povo brasileiro (cuja peculiaridade existe, mas ainda não tem alma), aproximando-se dela por vários meios, temáticos e estilísticos, mas mantendo-se no controle de tal gesto, com procedimentos conscientes e trabalhados.

O conjunto de contos de Belazarte, para quem está interessado em pensar a unidade nacional é evidentemente restrito, embora a visão de Mário do nosso balanço característico, do sentimento pa-chorrento, moleza e indecisão, pensados como psicologia nacional, estejam presentes nas histórias, sempre em forma de dicção fluida e ritmo mais lento, quando não é explicitamente assunto. Tudo muito bem resolvido, mas pouco explícito em termos de alma nacional. Macunaíma, publicado antes dos contos, mas escrito depois, é provavelmente uma resposta a isso. Projetado para uma escala mítica, ele pode acolher todo o Brasil, misturar de maneira mais ágil esperteza e ingenuidade, dar maior velocidade à ação antes limitada pelo meio estreito, fertilizar a literatura erudita com novos veios simbólicos, oriundos da cultura popular de todo o país. Para os fins brasileirozantes, a rapsódia mítica tem mais alcance que o conto à moda de narrativa oral, com verve realista e limitado no espaço.

2 Insensibilidade de pobres

Outro aspecto da ingenuidade das personagens dos contos de Belazarte, com suas várias facetas, pode ser pensado em relação com o que Flaubert, em certa passagem do conto *Uma alma simples*, chamou de “insensibilidade de pobres” (*endurcissement de misérables*).

O conto de Flaubert narra a vida da empregada doméstica Felicité, que trabalha na casa da família Aubain. É a primeira tentativa do autor francês de representar personagens modestos, das classes populares. A caracterização de Felicité, explicitada pela voz do narrador, consiste em grande parte no arrolamento de suas qualidades como empregada (fidelidade, economia, submissão), obviamente na visão das “burguesas de Pont-l'Évêque”, e de suas limitações como indivíduo (quase nenhuma educação, incompetência para julgar o comportamento dos outros, incapacidade de abstração, servilismo).

A condição em tudo precária de Felicité, assumida explicitamente no conto, contrasta com a qualidade e firmeza de suas ações, com sua presença constante e, por vezes, heróica no meio da família. Mesmo a fidelidade, que a faz uma sorte para a patroa, e é sugerida como servilismo, é relativizada pela generosidade e desprendimento de Felicité para com todos, indiscriminadamente, também com os mais pobres. Além deste, há um contraste também entre o amor da mãe, Sra. Aubain, cuidando do bem-estar e educação da filha, mas mantendo a distância, e o amor de Felicité, todo feito de cuidados cotidianos, dedicação e carinho. Em termos práticos, é como se Felicité estabelecesse relações mais robustas com os outros, de uma qualidade diferente das relações burguesas, mais generosas, efetivas e igualitárias, tendo como fundo entretanto um esquecimento de si, um anti-individualismo, uma disposição íntima para a fraternidade e a igualdade, que, na falta de melhores condições, só pode candidatá-la a “empregada padrão”. A esfera da ação, portanto, contrapõe-se à visão dos limites de Felicité, que o narrador assume e é compartilhada por todos, inclusive por ela mesma, porque predomina como ideologia.

No conto de Flaubert, o próprio domínio dos sentimentos está loteado pela desigualdade. A insensibilidade reconhecida e aceita para o pobre é sugerida e logo desautorizada quando imputada à Sra. Aubain. Felicité não tem “competência” para decidir sobre isso. Mas, em uma ação importante do conto, a patroa dá de ombros e se indigna quando Felicité compara sua preocupação pela vida de um sobrinho muito querido com a sua própria ansiedade pela vida da filha. Os sentimentos e dores mais íntimos estão hierarquizados. Isto não impede Felicité de compartilhar com a patroa a dor pela morte da filha, enquanto para a patroa nada quer dizer a morte de seu sobrinho. A tese da insensibilidade e do limite é, portanto, confrontada e relativizada, mantendo a narrativa uma tensão constante entre o plano da ideologia e o das ações.

Nos *Contos de Belazarte*, a noção de limite está por toda parte. Está na personagem, como ingenuidade, e no próprio narrador, que não explica motivações e sentimentos, quando muito os sugere, como nos contos *O besouro e a rosa* e *Caim, Caim, e o resto*. É como se as pessoas simples do subúrbio não soubessem como expressar os sentimentos (ingenuidade) e o narrador não pudesse representá-los porque reconhece que só pode projetá-los a partir de si mesmo. Por isso o narrador se corrige quando descreve Rosa e diz que João não a viu da mesma forma, apenas sentiu um mal-estar que vinha da moça. Há aqui, sem dúvida, uma consciência de mediação e distância.

Entretanto, a visão da ingenuidade conserva uma posição estável demais, nas narrativas de Belazarte. No conto *Piá não sofre? Sofre*, chega a ser aquela “insensibilidade de pobres”, referida no conto de Flaubert, sem encontrar ali o mesmo tipo de tensão. A ingenuidade é então justificada, mas não confrontada ou relativizada. Teresinha não tem amor para dar ao filho por causa da vida miserável e “injustiças de toda sorte”. Na sua boa vontade, o foco narrativo não reconhece a ingenuidade ou a insensibilidade do pobre como ideologia. Por isso, mesmo que lhe dê outro tipo de valor, a reforça.

Em grandes linhas, a representação do pobre na literatura tem-se concentrado em estabelecer limites à sua psicologia: ele não pensa isso, não vê aquilo, não compreende, não articula, não abstrai. São preconceitos oriundos em grande parte de uma idéia burguesa do que seja psicologia ou interioridade. A literatura ao mesmo tempo absorveu e teve um papel importante na sedimentação de tal forma de ver, que considera vida interior uma espécie de movimentação intelectual sem motivação específica, pensamentos e sentimentos brotando de uma riqueza prévia de possibilidades de expressão, independentes até, e às vezes principalmente, dos estímulos do meio. A literatura decadentista apóia-se nessa concepção das coisas e seu grande valor reside justamente em levá-la até seus limites, ou seja, até o vazio.

Para Günter Anders, no livro *Kafka: pró e contra*, a interioridade ou o que ele chama de “profundidade” teria sido um sucedâneo da atitude de “elevação”, ambas formas da distância imprescindível à beleza artística. Nosso conceito de beleza, segundo o autor, seria oriundo de épocas fortemente hierarquizadas e baseava-se constitutivamente no fato da distância social.

As épocas de restauração, pelo contrário, que ainda se reportam à hierarquia, mas não mais com a consciência tranqüila, ou os séculos hipócritas, que procuram encobrir seus antagonismos de classe, trans-

mudam a “elevação” (da arte, da linguagem etc.) em “profundidade”, socialmente difícil de identificar, mas nitidamente anti-igualitária – que ainda então continua a “elevar”, por mais paradoxal que isso possa ser. Os escritores profundos são até certo ponto sacerdotes autônomos da sociedade burguesa. Nenhum século abusou tanto da palavra como o dezenove, juntamente com os decênios que alcançaram o século vinte. (ANDERS, 1993, p. 71)

A ingenuidade dos contos de Belazarte certamente elimina a idéia de profundidade, mas a elimina exatamente para aqueles de quem ela não é esperada, portanto mantendo sua capacidade de demarcação social. No livro *Contos novos*, publicado depois da morte de Mário e reunindo narrativas maduras, é possível identificar melhor o caráter de marcação de classe da representação psicológica, porque não trata exclusivamente do pobre. Por exemplo, o operário do conto *Primeiro de maio* é incapaz de elaborar na consciência a atração que sente por uma moça, sentindo apenas um vago mal estar físico, como o João d'*O besouro e a rosa*. Já nas histórias *Vestida de preto* e *Fredrico Paciência*, que se passam em um meio elitizado, a atmosfera é, em toda linha, mais circunspecta e lírica, sendo a experiência do amor objeto das mais sutis e sofisticadas representações psicológicas. No conto *O poço*, a psicologia precisa abranger classes diferentes e é bem resolvida por meio de sua vinculação a situações concretas, à tensão dramática.

Pode-se objetar que de fato são socialmente diferentes as pessoas representadas e se expressam em linguagem diversa, com marcas sociais próprias. Entretanto, o problema está em que a literatura refrate acriticamente os termos da hierarquia e os chancele em termos estéticos. Ou seja, ao desenvolver os meios para representar o real, inclusive com o que significa de conquista e acumulação técnica, passe a reproduzir os mecanismos valorativos da ideologia.

O conto de Flaubert parece ter tido consciência da impossibilidade, ou da falta de meios, para tratar o problema do ponto de vista do pobre, que não está constituído, mesmo depois das idéias de igualdade da Revolução Francesa, depois dos levantes de 1848 e, por incrível que pareça, depois da Comuna de Paris. Por isso, Felicite não sai dos quadros ideológicos burgueses. Ela pensa aproximadamente como a patroa sobre sua situação, embora as pequenas divergências, em uma situação ou outra, semeadas ao longo da história, aliem-se ao outro nível da narrativa. Pois Flaubert, mesmo não saindo da moldura ideológica restrita, cuida de lhe providenciar tensões práticas, independente de constituir ou não uma consciência interna à narrativa.

Um impasse provavelmente de mesmo tipo deve estar na base de um livro importante da literatura brasileira, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Macabéa também só sente de tudo, de toda a desolação de que é feita sua vida, uma dor vaga, que procura aliviar com aspirinas. A autora não assume essa criação, entregando-a a um narrador que revela todos os passos da composição e confessa a incapacidade de entender tal experiência. O pobre, a nordestina de olhar perdido, é representada mais uma vez do ponto de vista de uma privação total, que inclui a psicologia. O problemático da empreitada talvez tenha empurrado Clarice para um caminho enviesado e irônico.

Mário vai ao cotidiano do pobre em busca da alma deste país desconjuntado. Está disposto ao sacrifício. Não acha o país, mas encena uma vez mais, no próprio cerne histórico da escrita, os impasses de classe de um país dividido. Vendo dessa forma, o escritor encontra sim a alma do país, mas não está fora, olhando, no controle; está dentro, submetido à dinâmica histórica de suas relações.

Conclusão

Não se trata de negar dimensão crítica aos contos de Belazarte. Eles foram bem vistos como faces de uma “modernização pelo avesso”, no trabalho de Wilson Flores (2003). Além disso, a própria ingenuidade nos contos tem sua virulência. Ela é a negação de uma esperteza que pode se mostrar como saída possível para o povo, como trunfo na relação de poder desigual. Seria uma virada na moral das apreciadas histórias de Pedro Malasartes, mostrando agora que os resultados não comprovam a vitória da esperteza do fraco. Além disso, na história de Rosa, a primeira do livro, a deci-

são de casar com Pedro Mulatão, embora não haja maiores indicações, pode não se dever apenas à urgência da sensualidade aliada à estupidez, mas uma contrariedade às velhas que a criaram, mesmo ao custo da própria felicidade, portanto uma resposta amarga ao deplorável costume brasileiro de se adotar crianças na condição de empregadas, com que as famílias prolongam a escravidão sob o pretexto da caridade cristã.

O problema é que a ida ao povo, a título de integração cultural, nacional, ou de qualquer outra espécie, constituiu sempre um problema de amplas dimensões. Já se foi ao povo, no Brasil, para escravizar, evangelizar, dizimar, expulsar, vacinar, manipular, reprimir greves, como as de 1917, etc. Há relações práticas envolvidas e um escritor de literatura não está imune a esse passado, distante ou próximo. Portanto, cada vez que um autor letrado, culto, propõe-se representar o sertanejo, o suburbano, o favelado, o proletário, encontra uma série de problemas, dentre os quais os primeiros são literários. Um exemplo está na trajetória nem sempre bem-sucedida de representação do sertanejo, até que se chegasse à obra magistral de Guimarães Rosa. Só temos indicação de que o problema atravessa o literário e vai adiante quando o desacerto, tão bem equacionado em momentos altos, parece nunca resolver-se de uma vez por todas, porque sempre repostado por sua dimensão prática.

Nesse sentido, os *Contos de Belazarte* representam um momento importante, historicamente específico, de um problema mais amplo da literatura e da sociedade brasileiras.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- [2] ANDRADE, Mário & AMARAL, Tarsila do. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org. Aracy Amaral.
- [3] _____ & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: Correspondência*. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções, 2003.
- [4] _____ & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- [5] _____. *Contos de Belazarte*. 8a. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.
- [6] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, Sec.Mun.Cultura PMSP, 1985.
- [7] FLAUBERT, Gustave. Uma alma simples/Un coeur simple. In: *Três contos*. Ed. bilíngüe. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 9-91.
- [8] FLORES JR., Wilson José. *Modernização pelo avesso: uma leitura de Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade. São Paulo: USP, 2003 (dissertação de mestrado)
- [9] MORAES, Marcos Antonio de. *Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade*. In: *Revista Gragoatá*, n. 15, 2.sem.2003, p. 55-67.
- [10] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5a. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

¹ Autora

Irenísia Torres de OLIVEIRA, Profa. Dra.

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Departamento de Literatura

irenisia@gmail.com