

## PROCESSOS DE MODERNIZAÇÃO NOS CONTOS DE MÁRIO DE ANDRADE: PRIMEIRO ANDAR

Irenísia Torres de Oliveira - UFC<sup>1</sup>

Este trabalho tem como foco os contos do livro *Primeiro andar*, de Mário de Andrade, publicado em 1926. Faz parte de um estudo mais amplo, que pretende identificar e discutir, nos contos do autor, processos de modernização imbricados em várias esferas: econômica, social, literária. Isto não significa que procuramos um processo linear e homogêneo de progresso, repetindo-se ou reproduzindo-se nas várias dimensões da experiência brasileira. Pelo contrário, a expectativa desse trabalho é exatamente encontrar desacertos e convivências inesperadas, que nos permitam uma visão circunstanciada das relações, conflitos e impasses modernizadores, dos quais a literatura participou, de alguma forma.

Os contos de *Primeiro Andar* foram escritos entre 1914 e 1922. Na *Advertência inicial*, datada de 1925, Mário diz ter-se alimentado nos “pomares” de Eça, Coelho Neto e Maeterlink, classifica este como livro de aprendiz e reconhece que há nele “muita literatice e muita frase enfeitada”. Se, em termos estilísticos, não se pode esperar ainda uma grande renovação, como o próprio autor indica, também não são evidentes processos modernizadores decorrentes da urbanização, industrialização e desenvolvimento científico e tecnológico, como poderíamos esperar. Os sinais da modernização aparecem de maneira tácita, fora do primeiro plano e, de certa forma, estabilizados. Não se percebe, pela história dos contos, a não ser por aspectos secundários, o processo de mudança que vivia a cidade, urbanizando-se e industrializando-se, de maneira acelerada, no período de 1910-20.

Entretanto, temos oportunidade, pelo menos em dois momentos, de pensar em um processo de modernização. O primeiro é mais indireto. Tomando-se o conjunto das histórias, podemos perceber a diferenciação das classes e grupos sociais, a demarcação de seus espaços, que são indicativos de um processo modernizador. Assim, encontramos histórias que se passam nas matas onde caudilhos matam índios; em fazendas, com seus conflitos familiares e entre vizinhos; na cidade, envolvendo ora a alta, ora a pequena burguesia. A separação de espaços de atuação indica uma sociedade que se estratifica em grupos e classes, seguindo tendências da sociedade liberal burguesa européia, embora ainda conserve traços patrimonialistas. Para dar um exemplo, podemos citar a história de Telinho, filho de uma família de agregados, cujo casamento é uma espécie de acordo de acomodações e de favores, lembrando um pouco as histórias de Machado de Assis, inclusive no estilo (*Galo que não cantou*). Entretanto, a família da esposa não é rica, não possui destaque na cidade, apenas tem um pouco mais de recursos. O casamento por interesse, aqui, acontece dentro da mesma classe. Na cidade, de maneira geral, as classes tendem a se distanciar.

Um segundo momento, em que aparece diretamente o desenvolvimento científico e tecnológico, está no conto *História sem data*. A referência à situação de modernização é ambígua, porque o conto é ficção científica e trata de um transplante de cérebro. O acidente aéreo que motiva o transplante seria o fato contemporâneo e propriamente moderno. Na história, o filho de classe alta, que tem como hobby pilotar aviões, um dia se acidenta, cai de cabeça, e é levado ao hospital, onde o médico tenta um recurso desesperado: dar-lhe um novo cérebro, vindo de um operário que se encontra ali, também em estágio terminal, devido a problemas cardíacos. A história acaba mal porque o pobre, mesmo acordando saudável, bonito e rico, não se conforma em perder a própria identidade, o que o médico não esperava, e os dois terminam por embarcar num vôo suicida.

Pode-se pensar aqui talvez em uma espécie de conteúdo alegórico, uma tentativa de simbiose entre as classes, mediada pelo progresso, para salvar o país. A expectativa, entretanto, é catastrófica, porque a auto-supressão que ela representa (o cérebro de um e o corpo de outro), bem como a distância entre as experiências mostram-se insuperáveis e inconciliáveis.

Nos dois momentos, se pensamos nas histórias como um conjunto mais ou menos

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
E-mail: irenisia@gmail.com.

contemporâneo, a coexistência de situações muito distantes do ponto de vista civilizatório chama a atenção: de um lado, a barbárie da matança dos índios, no conto *Caso em que entra bugre*, e de outro o extremo avanço científico, projetado ficcionalmente, do transplante de cérebro. Ambas são protagonizadas pela elite do país, ainda que a primeira seja rural e a segunda, urbana. Nesse mesmo país onde se organizam caçadas a índios, acontecem transplantes de cérebros, decorrentes de acidentes aéreos. Mostra-se a possibilidade do país incorporar o mais atual, sem desvencilhar-se de formas primitivas e bárbaras do poder, sem que o avanço represente de alguma forma uma escala ou uma pressão coletiva para o desenvolvimento social e ético. Em termos gerais, parece-me que a coleção de histórias, sem problematizar diretamente, monta um mosaico que pode ser revelador de uma especificidade da modernização brasileira.

Os temas deste primeiro livro de Mário, como se pode notar, são muito variados. São uma seleção de contos, como avisa o autor, dentre muitos que estavam e continuariam engavetados. Há o *Conto do Natal*, que se passa na cidade e transmite uma mensagem moralizadora, em favor do sentido religioso e familiar da festa. Dois contos rurais, *Caçada de macuco* e *Caso pansudo*, que são histórias bem diferentes, mas têm em comum a rigidez das relações no mundo patriarcal e rural, que se sobrepõem a valores como a vida, a liberdade e a solidariedade. Além de outros temas: o citado massacre de índios (entrando na mata virgem), a pretexto de resgate de um caudilho da região; as relações burguesas, na cidade, interferindo no ajuste patriarcal da família (*Galo que não cantou*); a crítica ao servilismo da elite brasileira diante do europeu, acompanhada de crítica ao exotismo impregnado no olhar do europeu sobre o brasileiro (*Brasília*); crítica à onipotência da intervenção científica, no caso da história já mencionada do transplante de cérebro; além do caso frustrado de um folclorista (o próprio Mário?), que se choca com a miséria degradante numa festa popular a que vai sem ser esperado.

Em termos formais, estes contos fazem um esforço de assimilação e ao mesmo tempo de escolha de rumo. A direção de todos parece ser o de um estudo de costumes, embora indiquem as relações sociais de maneira menos ou mais problemática. Nesse estudo, as primeiras narrativas de Mário colocam-se na trajetória de um problema literário da época, que era o da incorporação da fala cotidiana<sup>2</sup>.

Com um programa nacional e/ou regionalista, e com implicações que vão muito além de aspectos estilísticos, a oralidade vinha sendo incorporada pelos contos sertanejos como resultado de pesquisa com os dialetos locais, nos melhores casos, e como espécie de nova convenção literária, em autores como Coelho Neto.

Nos contos de *Primeiro andar*, a oralidade cotidiana restringe-se ainda aos diálogos. As frases do narrador destacam-se, indicam o registro da linguagem literária, da construção erudita, como “Os lábios emoldurados no crespado dos cabelos moviam-se como si rezassem” ou “As patas da besta levantavam do chão uma poeira sangüínea que manchava a fímbria do horizonte.” Nesse ponto, não avançam muito além dos contos sertanejos, que se ressentiram profundamente do dualismo narrador/personagens. Entretanto, como o problema existe e é reconhecido, os contos tentam evitar muitas falas seguidas, entrecortando-as com longas descrições ou narrações extensivas do passado, além do recurso ao discurso indireto livre. Os vários tipos de linguagem que convivem nos contos tentam harmonizar-se, mantendo a verossimilhança e ao mesmo tempo o equilíbrio narrativo.

No conto *Caçada de macuco*, por exemplo, há pelo menos três níveis de linguagem. O do narrador é o registro mais alto, em linguagem literária ainda um tanto convencional, mas equilibrada pelo discurso indireto livre e pela utilização de frases curtas, mais em consonância com a expressão das personagens. Teríamos também um registro médio, o dos protagonistas, o

---

2 A presença da oralidade não seria propriamente uma novidade para a nossa literatura, pelo contrário. Segundo Antonio Candido, a linguagem literária em voga no Romantismo tinha incorporado o discurso exaltado do púlpito e da tribuna. O papel social do escritor definia-se em conexão com o nacionalismo. “A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.” (CANDIDO, 2000, p. 81) “(...) o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a *falar* aos grupos, e como amante da terra, pronto a celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a *ouvi-lo*.” (*ibid.*, p.81-2)

fazendeiro nhô Pires e a segunda esposa, Maria. As frases diretas de ambos são simples, cotidianas e muito curtas, mas quase inteiramente corretas. Deles, só há expressão mais complexa através do discurso indireto livre:

Nhô Pires imagina. Desce o tronco da árvore e a poucos passos dela num bem disfarçado chão de folhas penetra fundo na terra. Estar deitado junto do corpo que tanto amara!... Afinal tão moça, obrigada a aguenta-lo... Virou as costas á paisagem. Foi fechar-se no quarto. E chorou. (ANDRADE, 1926/1960, p. 75)

Embora Maria seja da cidade, não há diferença entre as falas dos dois, que se equiparam na comunicação rala, na conversa lacônica.

O terceiro nível, mais baixo que os outros, é o do empregado da fazenda, João, que arma a intriga para isentar o fazendeiro da morte da esposa e tem apenas uma fala: “- Mecê não há-de sará nunca com extravagancia desta! Ouvi os tiro e falei pra mim: Ora! pois nhô Pires tará caçando com esse friu!... Vim vê... Matou macuco?” (*Ibid.*, p. 74)

Embora seja apenas uma única entrada de diálogo, faz-se questão de marcar, na fala, todos os “desvios” da norma, com a função, provavelmente, de caracterização. Nenhum problema, se nhô Pires tivesse o mesmo tratamento. Pois é difícil acreditar que o homem desbravador de sertões e depois fazendeiro, ou seja, homem sobretudo do interior pronunciasse todos os esses e erres.

Provavelmente, o narrador procurou poupar o protagonista de uma caracterização pitoresca, resguardando sua seriedade trágica (e a verossimilhança da narrativa) através de vários recursos, como as frases curtas e o discurso indireto livre. O conteúdo da fala do empregado revela ingenuidade ou engano em relação ao que de fato se passa, ou seja, que a caçada é da mulher e seu suposto amante. Ingenuidade e pitoresco, portanto, podem comparecer juntos na narrativa, na fala do empregado.

O impasse desses níveis é que a caracterização pela fala não se mostra necessária. No caso do fazendeiro, ela chega a ser evitada. Também não parece importante mostrar a diferença de linguagem entre a mulher e o marido, entre a cidadina e o fazendeiro, ao passo que não se perde a oportunidade de marcar o discurso interiorano, “caipira”, do empregado. O nível social vai decidir, em última instância, quem fala igual e quem fala diferente. Maria, por exemplo, moça educada na cidade, porém em desvantagem no casamento, também não fala “melhor” que o marido, fala igual, indicando que a boa posição social pode igualar diferenças ou estratificar o mesmo registro de linguagem. Na demarcação da fala, portanto, não há apenas as exigências de um “realismo formal”, mas sobretudo marcações sociais.<sup>3</sup>

No *Caso pansudo*, não há o nível intermediário. Temos um narrador muito semelhante ao do conto anterior, mas o discurso indireto minguia e todo o diálogo direto está no dialeto caipira. As personagens são gente de duas fazendas no interior e os protagonistas são os donos, nhô Rezende, pai de nove filhos e com fazenda maior, e um fazendeiro vizinho, Felipão, dono de “miúdos alqueires”. As personagens têm mais fluência, há mais diálogos e menos descrições, porém o desnível entre as linguagens de narrador e personagens aumenta. Embora o narrador seja tão culto quanto o primeiro e escreva frases como “um estremeção de medo combalia aquele pugilo de corações palpitantes de rude amor”, no único momento de discurso indireto livre reproduz ainda a fala caipira:

O próprio nhô Rezende não sabia senão praguejar. Achou duro o feijão, o milho não apendoava, os filhos... cada tamanhão! é só comê, comê... Trabaia mesmo!... como se o mais velho deles não contasse apenas doze anos. Foi preciso que outra madrugada surgisse com o coral das alegrias, radiosa, para que a má impressão surdinasse um pouco. (*Ibid.*, p. 83)

---

3 Ao lado da propensão localista dos autores, podemos pensar a incorporação da oralidade cotidiana como uma exigência de realismo. A naturalidade dos diálogos pesa no prato da verossimilhança, podendo mesmo decidir do poder de convencimento da narrativa. Faria parte daquela “visão circunstancial da vida” que Ian Watt chama de “realismo formal” (WATT, 1996, p. 31) e constituiria o método narrativo do romance. Entretanto, percebemos que outros elementos terminam entrando nesse registro da fala.

O narrador, que dispensa o trabalho do discurso indireto, também se torna mais fluente, emprega frases mais longas. Além disso, as figuras trágicas expressam-se na linguagem interioriana, que é a de todas as personagens.

Nestes dois contos sertanejos de Mário, a ênfase recai sobre a dureza de certos tipos da zona rural. Na *Caçada de macuco*, o bandeirante colonizador que “alcançara as esmeraldas na fecundidade das terras e das boiadas” despede os filhos para longe, “à cata duma riqueza igual à que soubera alcançar”, livra-se das filhas sem dote e fica sozinho até contrair uma doença de pulmão e casar-se com uma moça jovem e desvalida da cidade, terminando por assassiná-la. O *Caso pansudo* traz a figura de Felipão, “cabra facinoroso” que rapta e esconde um filho pequeno do vizinho, talvez até a morte, por causa de uma porca sumida.

Na sequência destes dois contos, vem o *Galo que não cantou*, que se passa na cidade. É a história do casamento de Telinho, que vem de uma família de agregados e continua nessa condição, em casa de um tio comerciante, depois da morte dos pais. Torna-se escrivão no escritório desse mesmo tio e depois “com a especial piedade da futura sogra” associa-se com um primo, também jovem, numa loja de tecidos. O negócio prospera, apesar da inatividade de Telinho, e Jacinta toma as rédeas da casa e das finanças, para embaraço do marido, justamente o “galo que não cantou”.

Sente-se na prosa aquele tom de superioridade escarminha, muito comum em certas páginas de Machado de Assis. Logo no começo, encontramos a mistura apontada na *Teoria do medalhão*, de alternância de assuntos gerais, elevados, com assuntos miúdos, e que Roberto Schwarz aponta especialmente na prosa de Brás Cubas.

Camões, num soneto imortal, conta que do magano deus, acoitado nuns olhos, recebeu as feridas incruentas da paixão. Raimundo Correia não menos foi ferido pelo deus magano, desta vez ajudado por dois lábios sonorosos. (...)

Mas não foi preciso seta nem deus. Jacinta mais prática, sabendo instintivamente talvez que o começado em verso não termina em bênçãos matrimoniais utilizou-se do nariz para uma operação piscativa: fisgou com ele o Telinho. (*Ibid.*, p. 89)

É possível, por meio desse trecho, captar a dicção machadiana, ao mesmo tempo trocista e elevada. Entretanto, os poucos diálogos trazem frases muito simples, em situações cotidianas. Não há nada neles que lembre a exuberância verbal do narrador. A distância entre narrador e personagens, embora não se trate do contraste rural/urbano, mantém-se. Percebe-se a intenção de ressaltar a mediania, para não dizer a mediocridade, do casal, não só pela estreiteza do ambiente e de sua ação, mas pelo contraste com um narrador culto, que se diverte e se expande com a vida chã dos pequenos burgueses.

Na segunda edição, de 1943, foram incluídos o *Caso em que entra bugre*, de 1929, que é a história de um massacre de índios e da “felicidade de matar” do fazendeiro Sanches e seus capangas, além de *Briga de Pastoras*, mais tardio, de 1939. Este último conto vem com uma nota do autor no final, que diz considerá-lo muito mais fraco que os demais, além de pertencer a uma atitude “cafageste” da inteligência nacional e ser “literário demais”.

Mesmo com as justificativas veementes do autor para rejeitar a história das pastoras, não considero o conto ruim. Aliás, considero-o um dos melhores da segunda edição de *Primeiro Andar*. Há nele, mesmo, um tanto de solenidade e exaltação verbal e isso, aparentemente, incomodava profundamente o modernista Mário de Andrade, que havia publicado em 1934 seus contos de Belazarte, de onde toda elevação e veemência tinham sido expulsos, pela fala cotidiana ou pela ironia. Entretanto, aqueles aspectos mal-vistos, duramente considerados na nota, terminam assumindo função expressiva importante no conto. Afinal, o narrador é de fato um intelectual, um folclorista, de visita a um engenho nordestino. O excesso verbal, porventura existente, pode ser perfeitamente atribuído ao entusiasmo com as muitas experiências novas que vai acumulando, em uma terra até então desconhecida, ainda que em seu próprio país. Uma passagem logo no início talvez mostre a série de descompassos que torna esse conto interessante e o faz, não pior, mas possivelmente melhor que os outros.

E eu me puz falando entusiasmado nos estudos que vinha fazendo sobre o folclore daquelas zonas, o que já ouvira e colhera, a beleza daquelas melodias populares, os

bailados e a esperança que punha naquela região que ainda não conhecia. Todos me escutavam muito leais, talvez um pouco longínquos, sem compreender muito bem que uma pessoa desse tanto valor às cantorias do povo. Mas concordando com efusão, se sentindo satisfeitamente envaidecidos daquela riqueza nova de sua terra, a que nunca tinham atentado bem. (*Ibid.*, p. 175)

Enquanto nos contos da primeira edição a representação do pobre, ou do sertanejo, pelo intelectual da cidade, pode ser providenciada sem desacertos maiores que os técnicos, uma questão de felicidade nos tratamentos dos discursos direto e indireto, dos registros de linguagem envolvidos, de reprodução ou não de dialetos no nível grafemático ou vocabular, neste conto surgem desacertos de outra ordem. Estão nas posições diferentes, reconhecidas e narradas pelo intelectual, na sua situação de estranheza em relação ao meio que valoriza e deseja representar. Avaliando bem, talvez o trabalho com os recursos técnicos, além de resolver questões de verossimilhança, terminem por eliminar uma estranheza constitutiva, ou seja, o fato de que socialmente quem escreve e quem é escrito não têm intimidade nenhuma e muitas vezes mantêm relações cheias de desconfiança.

Se valer a comparação, pode ser algo semelhante ao que Roberto Schwarz discute na análise do filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra. No começo do ensaio, para termos uma noção concreta do problema a ser discutido, encontramos o exemplo do tigre, que nós vemos de perto no filme, sem precisar temer por nossas vidas. Vendo de outro ângulo, o outro lado do tigre filmado é justamente a realidade do nosso poder técnico sobre ele. Assim como esteve sob a mira da câmera, podia ter estado sob a mira de um fuzil, avalia Schwarz, que chama a atenção exatamente para a situação de proximidade/distância, identificação/estranhamento, mediada pelo aparato tecnológico do cinema. (SCHWARZ, 1978). Este aparato representa, naturalmente, uma mediação muito mais ostensiva que os recursos narrativos desenvolvidos pela tradição literária, mas me parece que as implicações do que o crítico trata em relação ao filme, também podem ser discutidas acerca da representação literária.

O conto *Briga das pastoras* tem como ponto central a visita de um folclorista, em viagem etnográfica ao Nordeste, ao mucambo de uma prostituta que outrora havia sido famosa pela beleza, para assistir a um pastoril, junto com o filho do dono do engenho onde se hospedara. No caminho para a casa de Maria Cuncau, ouve ao longe os festejos do natal, o ritmo dos cocos (“Era sublime de grandeza.”), e termina por fazer uma descrição exaltada da noite “E assim liberto, eu me entregava apenas, com delícias inesquecíveis, ao mistério, à grandeza, às contradições insolúveis daquela noite imensa, ao mesmo tempo alegre e triste, era sublime.” (ANDRADE, 1960, p. 181)

Todo esse entusiasmo contrasta violentamente com a casa e o pastoril de Maria Cuncau. “Chegamos e logo aquela gente pobre se arredou, dando lugar para os dois ricos. Num relance me arrependi de ter vindo. Era a coisa mais miserável, mais degradantemente desagradável que jamais vira em minha vida. Uma salinha pequeníssima, com as paredes arrimadas em mulheres e crianças que eram fantasmas de miséria, de onde fugia um calor de forno, com um cheiro repulsivo de sujeira e desgraça.” (*Ibid.*, p. 181-2) Há uma forte divisão entre a primeira parte, em que o narrador é todo entusiasmo, percebe a estranheza em relação às pessoas do engenho, mas está confortável na posição charmosa do estrangeiro excêntrico, e a segunda parte, em que a diferença incomoda e não pode ser “sublimada”.

A briga das pastoras do título acontece quando o narrador é convidado ou constrangido a “adorar a lapinha”, terminado o pastoril, o que significava deixar ali uma esmola. Cheio de repugnância, mas também de violenta piedade, ele tira da carteira a nota mais alta e a coloca no pires. O ambiente fica carregadíssimo, até que explode na briga de Maria Cuncau e outra pastora pela nota. Os dois partem depressa mas ainda são alcançados pela dona da casa, que se agarra ao folclorista e pede mais dinheiro, sendo repelida pelo outro, mas ainda conseguindo arrancar-lhe mais uma nota, de menor valor.

Evidentemente, a briga das pastoras não é o centro da narrativa. O centro da ação está no choque sofrido pelo narrador com o ambiente degradado de pobreza, que ele não esperava encontrar, e, ao mesmo tempo, na desestabilização do ambiente miserável causada pela presença dos dois ricos. A descida vertiginosa do estado de espírito elevado e sublime do narrador para a situação de constrangimento, em que se mesclam repulsa e piedade, podem dar um indício do

abismo entre o folclorista culto, o homem da cultura popular, e a situação abjeta em que muitas vezes se encontram partes desse mesmo povo, cuja cultura valorizam em abstrato. A decepção é tanta que mesmo a manifestação cultural, o pastoril de Maria Cuncau, parece ilegítimo, misturado com elementos urbanos, portanto também degradado.

O desacerto não pode ser remediado pela boa vontade do narrador, que sente o perigo e tenta fugir. O terreno em que se situa o conto não dá espaço para a bondade ou a piedade, que mais acentuam o abismo. Talvez este seja o grande mecanismo de revelação do conto. A vergonha incontornável do narrador é seu bom aspecto, é destacar-se imediatamente do meio, como espelho inverso da degradação.

Na descrição dos pobres - realista, moderna ou pós-moderna -, cada vez mais bem sucedida tecnicamente, talvez seja este momento que falte. Pode-se ver os pobres, sem ter de sofrer a relação concreta com eles. Na primeira metade do século XX, quando os meios de comunicação de massa ainda eram precários, a literatura muitas vezes assumiu a missão de denunciar uma realidade que muitos não conheciam ou não queriam ver. E, para denunciar, tiveram de buscar ângulos, formas válidas, à altura da complexidade social. Posteriormente, parece-me, tornam-se problemáticos certos efeitos colaterais, que já estavam presentes antes, mas podiam ser desprezados em nome do benefício de mostrar e denunciar certas situações. Tais efeitos seriam, apesar de nossa piedade e indignação com cenas duras, a comodidade e a proteção da posição que ocupamos diante da visão desse outro. O conto de Mário tem a vantagem de nos revelar o ponto difícil do qual escapamos, pela via da conquista de um aparato técnico. Efetivamente, estamos muito distantes do artificialismo, paternalismo e pitoresco do conto sertanejo de fins do século XIX. Algumas narrativas atualmente são tão bem sucedidas que chegam a ser “repreendidas” por parte da crítica pelo caráter documental. Os meios técnicos foram desenvolvidos e estão, até certo ponto, socializados. Mas a que necessidades atendem hoje? Não estão ainda pesadamente dirigidos para os interesses e obsessões das classes mais altas, dando-lhes o benefício de conhecer sem sofrer a vergonha e a ameaça da desigualdade? A personagem de Mário fica tão desconcertada que tira a nota mais alta da carteira e a coloca no pires. É uma situação ridícula e dolorosa, altamente dramática, que nossa literatura explorou relativamente pouco, por motivos de maneira alguma triviais, e exigiria novos desenvolvimentos técnicos.

O processo é contraditório porque as conquistas de representação literária são de fato conquistas e tem dimensão prática. Quando não se aceita o pitoresco na representação do sertanejo, significa que não se concorda também com a posição social de superioridade justificada literariamente, com a redução da complexidade da pessoa, e se exigem mais recursos de criação. É uma posição, sem dúvida, avançada e as conquistas geralmente caminham na direção de maior acuidade. O problema é que a dimensão prática - onde os desníveis, a instrumentalização, a redução social da pessoa permanecem - volta a repor problemas, quando tudo parece resolvido na literatura.

Assim, os primeiros contos de Mário situam-se na trajetória de um problema que vem surgindo desde a geração anterior, em grande parte motivado pela inclinação do período de valorização da experiência local. A cidade moderna, a paulicéia desvairada, não aparece ainda nos contos de *Primeiro andar*, embora já tivesse aparecido na poesia. Talvez porque na narrativa já houvesse um esforço de representar a realidade brasileira, que Mário procurou aproveitar. De maneira geral, a atmosfera dos contos foge à idéia que nos passam os livros de História sobre São Paulo nessa época - expansão e dinamismo econômico, agitação social. Pode ser que o aproveitamento da tradição e a ruptura tenham, na obra de Mário, escolhido certos terrenos preferidos. Os contos não se entregam a experiências vibrantes ou desnorteantes vividas na cidade, mesmo os que seriam publicados depois. A poesia sim entrará mais na experiência da modernização, entendida principalmente como urbanização e industrialização nesse começo de século, o que não encontramos nitidamente nos primeiros contos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. São Paulo: Editora Martins, 1960.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8a. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e *Os fuzis*. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 27-33.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.