

MODERNIDADE COMPOSICIONAL E FOCO NARRATIVO DOS *CONTOS NOVOS* DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA LEITURA DE “PRIMEIRO DE MAIO” E “O POÇO”

Ketley Roberta TEIXEIRA
Natalia Caroline DIÓGENES
Tárcia Caires SAAD

Prof. Dra. Monica de Oliveira FALEIROS (orientadora)

Resumo: Mário de Andrade, autor inserido na chamada “fase heróica” do Modernismo brasileiro (1922 – 1930), possui uma obra rica e variada, pois publicou poemas, romances e contos. Dentre essa variedade de gêneros contemplados pelo autor, escolhemos como *corpus* desta pesquisa a obra *Contos Novos* (1947), especificamente os contos “Primeiro de maio” e “O poço”, cujas histórias se situam em um contexto histórico-cultural do começo da ditadura de Vargas e início da modernização da capital paulista. A temática desses contos gira em torno de questões sociais, voltadas para os problemas do proletariado brasileiro. Além disso, pode-se dizer que essa denúncia dos problemas sociais se alia à análise de problemas existenciais das personagens. Assim, por meio de estudos teóricos sobre a narrativa e o gênero conto, presentes nas obras de Genette (apud REIS & LOPES, 2002), Gotlib (2004) e Moisés (2003), respectivamente, bem como de estudos críticos sobre a obra de Mário de Andrade realizados por Telê Porto Ancona Lopes (2003) e Maria Célia de Almeida Paulillo (1983), nossos objetivos são basicamente dois: a partir do estudo sobre a teoria do conto, observar como os aspectos tradicionais dessa forma narrativa foram rerepresentados por Mário de Andrade, uma vez que *Contos Novos* (1947) é uma coletânea de contos da maturidade artística do autor, marcados por uma maior depuração compositiva e estilística e, a partir disso, apresentar uma leitura (dos referidos contos) tendo em vista a crítica voltada às circunstâncias sócio-históricas construída por meio do narrador heterodiegético.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Modernismo; conto; crítica social; narrador heterodiegético.

Abstract: Mário de Andrade, inserted author in the called “heroic phase” of the Brazilian Modernism (1922 - 1930), possess a rich and varied workmanship, therefore it published poems, romances and stories. Among this variety of sorts contemplated for the author, we choose as *corpus* of this research the book *New Tales* (1947), specifically the stories “First of May” and “The well”, which stories are situated in a description-cultural context of the start of the dictatorship of Vargas and beginning of the modernization of São Paulo capital. The thematic of these tales spin around social matters, directed toward to the problems of the Brazilian proletariat. Moreover, it can be said this denunciation of the social problems unites with the analysis of existential problems of characters. Thus, by means of theoretical studies on the narrative and tales, are in the workmanships of Genette (apud KINGS & LOPES, 2002), Gotlib (2004) and Moisés (2003), respectively, as well as of critical studies on the workmanship of Mário de Andrade carried through by Telê Porto Ancona Lopes (2003) and Maria Célia de Almeida Paulillo (1993), our objectives are basically two: from the study on the theory of the story, to observe as the traditional aspects of the narrative form had been resubmitted for Mário de Andrade, since *New Tales* (1947) is a selection of stories of the artistic maturity of the author, marked for a bigger compositional and stylistic clearance and, from this, to present a reading (of related tales) in view of the critical one come back to the partner-historical circumstances constructed by means of the heterodiegetic narrator.

Keywords: Mário de Andrade; *Modernism*; tale; social critic; heterodiegetic narrator.

Introdução

Ao nos depararmos com a obra *Contos Novos*, publicada inicialmente em 1947, percebemos uma oportunidade de realizar uma leitura da obra marioandradiana. Assim, o interesse em estudar os contos “Primeiro de Maio” e “O poço” do livro *Contos Novos* surgiu a partir da observação da sua temática, que abarca questões relacionadas ao contexto sócio-histórico da primeira metade do século XX. O enredo das narrativas gira em torno da questão do proletariado brasileiro.

Além dessa abordagem que primeiro nos chamou atenção, tivemos em vista, a partir do estudo sobre a teoria do conto, as observações sobre como os aspectos tradicionais dessa forma narrativa foram representados por Mário de Andrade e, a partir disso, apresentar uma leitura tendo em vista a crítica voltada às circunstâncias sócio-históricas construídas por meio do narrador heterodiegético.

Para tanto, adotamos como embasamento teórico o estudo da teoria do conto proposto por Gottlib (2004) e Moisés (2003); sobre o foco narrativo, teóricos como Genette, por meio da leitura de Reis e Lopes (2002). Para análise dos referidos contos, usamos a teoria do foco narrativo, sob a perspectiva do narrador heterodiegético, e também teorias sobre focalização, perspectiva, narrador onisciente, analepse etc. Ainda como subsídio de leitura, recorremos a textos de Telê Porto Ancona Lopes (2003), Haroldo de Campos (1992), Maria Célia de Almeida Paulillo (1983) e o próprio Mário de Andrade (2002), tanto no que diz respeito à compreensão do movimento modernista, quanto no que diz respeito à construção do texto nesse período.

Este trabalho, cuja pesquisa teve caráter bibliográfico, se constitui de quatro capítulos: no primeiro, discutimos a vida e obra do autor e a literatura no período modernista nos anos de 1922, bem como a participação do autor nesse contexto; no segundo capítulo, apresentamos os aspectos teóricos a partir dos quais embasamos nossas reflexões sobre o conto e, após isso, no terceiro capítulo, apresentamos os aspectos teóricos sobre a organização narrativa. No último capítulo, partimos para a análise do *corpus* do trabalho, procurando apresentar uma leitura dos contos “Primeiro de maio” e “O poço” a partir de sua constituição moderna e do narrador heterodiegético.

1 Mário de Andrade e o Modernismo de 22

Em 1922 realizou-se, em São Paulo, a *Semana de Arte Moderna*, a primeira manifestação coletiva de artistas brasileiros. Eram jovens fortemente influenciados pelas Vanguardas¹ europeias (futurismo, cubismo, dadaísmo, etc.) e, dentre esses jovens, Oswald de Andrade fora o primeiro a mostrar sua influência futurista, logo após voltar de sua viagem à Europa, onde esteve em contato constante com as Vanguardas. Mário de Andrade também manifesta essa influência, apesar de nunca ter ido para fora do país, mas, conforme Rezende (2002), o autor conheceu com as correntes estéticas europeias através da leitura de revistas estrangeiras.

O futurismo surgiu no século XX e foi uma das correntes estéticas que mais influenciou os artistas modernistas brasileiros. Pregava a destruição total do passado, de tal maneira que qualquer coisa que fosse vinculada a ele deveria ser “esquecida”. Dessa forma, segundo Moisés (2004), os futuristas faziam apologia à máquina, à velocidade, à industrialização, e a tudo aquilo que representasse o mundo moderno e as transformações por que ele passava e vivenciava. Porém, essa vanguarda não alcançou a plenitude que desejava, ou seja, o aniquilamento do passado, mas foi bastante importante para a arte, pois influenciou a busca pelo novo e, ainda, os “ismos” que vieram depois, mesmo quando eles tinham a intenção de combatê-lo, diz Moisés (2004).

Como foi dito anteriormente, o Modernismo brasileiro foi influenciado pelo Futurismo, mas não era totalmente futurista, pois, comparadas às vanguardas europeias, as estripulias dos modernistas brasileiros foram serenas: além de não chegarem a negar as obras do passado, como o próprio Mário admitiu no “Prefácio interessantíssimo” da *Pauliceia desvairada* (1922), os modernistas ainda sofriam um pouco da influência do passado artístico, apesar da ruptura com o academismo. Os modernistas brasileiros apenas buscaram no futurismo aquilo que não era tão rígido: a liberdade de criação e expressão pessoal, de acordo com Rezende (2002). Também devemos considerar como uma influência futurista a exaltação da máquina, a velocidade, a valorização do meio urbano, a agressividade, entre outras características comuns entre os escritores brasileiros de 1922.

¹ De acordo com Rezende (2002), o termo vem do francês *avant-garde*, que é usado no meio militar como sendo a parte da frente de um exército. Ainda segundo Rezende (2002), vanguarda é um termo usado para designar um grupo de indivíduos que, devido aos seus conhecimentos e ideias, aderem a um determinado movimento artístico, cultural, etc., com o intuito de confrontar ou romper algo. Os modernistas brasileiros se denominavam “avanguardistas”, um neologismo derivado de vanguarda, o que nos mostra a possível influência que eles sofreram das correntes estéticas europeias.

Quanto à *Semana de Arte Moderna*, como dissemos anteriormente, ela foi o ponto de encontro de um grupo pertencente à burguesia culta do país, que, segundo Bosi (2006), gozava de condições econômicas especiais, como viagens à Europa, o que possibilitou que entrassem em contato com as vanguardas, citadas anteriormente. Esse grupo revolucionou a literatura brasileira, que ainda centrava-se na arte acadêmica e no estilo parnasiano de “talhar” a palavra e o poema.

De 1917 a 1922, os futuros organizadores da Semana travaram conhecimento com as várias poéticas do pós-guerra e constituíram-se como um grupo jovem e atuante no meio literário paulista (BOSI, 2006, p. 333).

Porém, no início desse período, a obra de alguns desses jovens, Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, ainda não havia rompido totalmente com certas características tradicionais, como os versos metrificados ou o soneto, construções poéticas ainda usadas por eles. Somente em 1922, diz Bosi (2006), com a publicação de *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, é que se tem algo novo, um livro que propõe uma revisão urgente dos valores que, até então, regiam a arte nacional.

Como um dos participantes da Semana, Mário de Andrade se apresenta para o público declamando alguns de seus poemas que foram intensamente vaiados, mostrando a irritação e o descaso do público quanto à nova “estética”, se é que podemos reduzir o Modernismo a esse conceito, pois os próprios modernistas não aceitavam muito bem a ideia de atribuir-lhes um rótulo ou etiqueta. Sobre sua participação no evento de 22, o próprio Mário de Andrade diz que não sabe como teve coragem de recitar seus versos no sarau. “Mas, de qualquer forma, havia sido realizada a Semana de Arte Moderna, que renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira [...]” (BRITO *apud* BOSI, 2006, p. 339).

Para que as novas ideias literárias fossem consolidadas, várias revistas e manifestos foram criados. Mário de Andrade participou das principais revistas da época: *Klaxon*, *Outras Terras*, *Estética e Terra Roxa*. Esse tempo de embate entre a arte moderna e a acadêmica é chamado, por alguns críticos, de “fase heróica” ou “tempos de combate”. Nessa fase do Modernismo, os escritores buscavam a renovação estética e linguística, o cotidiano como tema artístico, o experimentalismo da forma, a introdução de novas temáticas à poesia, e, principalmente, a libertação dos modelos acadêmicos até então consolidados entre 1890 e 1920. Embora seja tomado fundamentalmente como nova estética ou movimento renovador, o Modernismo revela ainda uma intrínseca adesão aos problemas e à história do Brasil, de tal

modo que nenhum outro movimento refletiu tamanha fidelidade e, ao mesmo tempo, liberdade de criação.

O movimento modernista, segundo Mário de Andrade (2002), foi o prenunciador e criador dum estado espírito nacional de arte, a Semana de 22 foi o brado coletivo que pedia a renovação artística no país. O mundo passava por uma mudança drástica, estávamos entrando na era da máquina, do progresso, da rapidez, da urbanização e, também, do desenvolvimento de uma consciência brasileira não idealizada, como fora no Romantismo.

Segundo o autor, a Semana de 22 representou um estado de espírito arrebatador e revolucionário e “impôs” uma atualização dos valores artísticos no Brasil baseados em alguns “[...] princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 2002, p. 242). Dessa forma, a inovação modernista, para Mário de Andrade, foi a conjugação desses três elementos. Quando se refere ao direito à pesquisa e à atualização artística brasileira, trata da adesão dos movimentos, anteriores ao Modernismo, ao academismo mimético, com algumas poucas exceções. Assim, ao repetir estéticas já consagradas, o direito à pesquisa e, conseqüentemente, à atualização de conceitos eram eliminados pelos movimentos.

Quanto à “estabilização de uma consciência nacional”, para o escritor, era a busca de um nacional não ufanista. “A verdadeira consciência da terra levava fatalmente ao não-conformismo e ao protesto [...]” (ANDRADE, 2002, p. 244), a busca de uma realidade brasileira, de uma língua brasileira e da tão almejada identidade de nosso povo, pelas quais vai se empenhar tanto em *Macunaíma* (1928) e em suas pesquisas folclóricas.

A *Semana de Arte Moderna* foi só o início de uma nova era literária no Brasil. A campanha dos “heróis” da Semana começa a se estender pelo Brasil, juntam-se a São Paulo, o Rio de Janeiro, depois Minas e Pernambuco, e assim por diante:

[...] o Modernismo foi se tornando aos poucos um fenômeno nacional [...]. Novas tendências se sucedem ao longo das décadas e a melhor arte brasileira irá se manter atualizada em relação ao mundo e à sua realidade, confirmando os três princípios fundamentais formulados por Mário de Andrade (REZENDE, 2002, p. 74 - 75).

Uma das grandes contribuições de Mário de Andrade para o movimento foi a publicação, no mesmo ano da Semana, da obra *Pauliceia Desvairada*, na qual o próprio autor diz ter criado o “desvairismo”: “[...] nessa poética aberta há afinidades com a teoria da *escrita automática* que os surrealistas pregavam como forma de liberar as zonas noturnas do

psiquismo únicas fontes autênticas de poesia” (BOSI, 2006, p. 347-348). Como se pôde observar até aqui, Mário de Andrade foi uma personalidade decisiva não só na instalação da proposta estética modernista, mas também foi seu comentador.

O compromisso com esse processo de renovação foi incorporado pelo autor que impregnou sua própria obra desses valores que apregoou.

Sua vasta produção contempla não só a poesia, mas também a prosa, representada pelo romance (a Rapsódia, como prefere o autor) *Macunaíma* (1928), e pelas obras que reúnem seus contos – os *Contos de Belazarte* (1934) e os *Contos Novos* (1947) de que escolhemos duas narrativas para *corpus* desta pesquisa.

Assim, para que possamos compreender melhor os aspectos inovadores de *Contos novos*, passaremos a apresentar as teorias sobre o conto literário, gênero ainda muito discutido devido a sua difícil definição.

2 O conto literário

Uma das acepções vernáculas para a palavra conto é: “[...] 2) história narrativa, historieta, fábula, “caso”; embuste, engodo, mentira (“conto do vigário”)...” (MOISÉS, 2003, p. 29). Ainda de acordo com Moisés (2003), essas acepções podem conter mais de uma hipótese, a qual remontaria ao latim *commentu* (“invenção”, ficção”).

Segundo Gotlib (2004), em linhas gerais, a primeira fase do conto foi a “oral”: o conto se origina num tempo em que nem sequer existia a escrita; suas histórias eram narradas oralmente pelos povos primitivos. Desse modo, o ato de narrar um acontecimento oralmente evoluiu para o registro escrito por volta do século XIV. Já no século XVII, Charles Perrault e La Fontaine manifestam as primeiras preocupações estéticas do conto. Assim, é no início da Idade Média que o conto se consolida como literatura.

No que diz respeito à sua estrutura narrativa, a questão da brevidade é fundamental, já que um dos seus propósitos é conseguir o máximo efeito com o mínimo de meios, excluindo tudo o que não for primordial para que se possa alcançar o efeito desejado, uma vez que toda a informação que não convergir para o desfecho deve ser suprida provocando ou não maior impacto no leitor, conforme Gotlib (2004).

Na teoria desenvolvida por Edgar Allan Poe (*apud* GOTLIB, 2004), constrói-se uma relação entre o tamanho do conto e o efeito que causa junto ao leitor, pois este ponto envolve o tempo necessário para sua leitura, que prende o leitor até o último minuto final. Para Poe, a estrutura narrativa do conto visa a conquistar esse efeito único. Assim, importa-se

também o número de personagens e episódios, como a escolha dos detalhes primordiais para evitar explicações em demasia.

Basicamente, o conto é uma narrativa que gravita ao redor de um único conflito, que, no geral, se apresenta com uma ordem; o conflito gera uma "desordem" e a solução desse conflito favorável ou não, faz retornar à "ordem" agora com ganhos e perdas. O conto, geralmente, apresenta um problema e uma “solução”.

[...] caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente [...] (MOISÉS, 2003, p. 40).

A unidade de ação condiciona as demais características do conto. Assim, a noção de espaço é a primeira que cabe examinar. Geralmente o cenário do conto é apenas: “[...] uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar [...]” (MOISÉS, 2003, p. 43). São cenários suficientes para a organização do enredo.

A noção de espaço segue-se imediatamente à de tempo, no entanto, espaço e tempo, no conto, são unidades muito próximas de acordo com o teórico, ou seja, os fatos acontecem num curto espaço de tempo e em um determinado local, como foi dito antes, restrito. Esse espaço de tempo pode ser de horas ou dias, já que o passado pouco importa. E, caso o tempo seja longo, ele aparece na forma de síntese dramática, que envolve, habitualmente, o passado da personagem, de acordo com Moisés (2003).

O tempo, no conto, pode ser cronológico ou psicológico. O primeiro é referente às horas, minutos, dias, anos, de acordo com o tempo físico; o psicológico acontece “dentro” das personagens, não tem começo ou fim. O tempo cronológico é linear, os acontecimentos seguem um “antes” e “depois”. O tempo psicológico, já que é interior e não obedece a uma ordem dos fatos, está sujeito às memórias da personagem.

Num conto com tempo cronológico, o tempo ocorre como se o narrador pudesse cronometrar as ações das personagens, há toda uma sequência temporal. O narrador situa a ação num tempo qualquer que, em contrapartida, no tempo psicológico, se explora a ação interna da personagem. Assim, não importa se a ação ocorre na cidade ou no campo, ou no psicológico da personagem, já que devemos nos concentrar no sujeito da ação.

Ainda de acordo com Moisés (2003), o conto faz um corte tão decisivo na vida do protagonista que, tanto o passado quanto o futuro têm significado inferior ou nulo.

[...] os protagonistas abandonam o anonimato no momento privilegiado, de modo que o tempo anterior funciona, quando muito, como germe ou preparativo daquele instante em que o destino joga uma grande cartada [...] (MOISÉS, 2003, p. 42).

Assim, as personagens são pouco delineadas e em pequeno número, realçando mais precisamente aquilo que é interessante para a diegese. Geralmente, a narrativa circula em torno de uma figura central; as outras personagens possuem um papel secundário e servem como ponte para que se alcance a “finalidade” do conto. Segundo Moisés (2003), a restrição quanto ao número de personagens - duas ou três - já são suficientes para criar o conflito, sendo elas fundamentais para a identificação do leitor, já que são elas que trazem para o conto o significado humano, fator de envolvimento e reflexão.

Quanto à temática, de acordo com Gotlib (2004), pode-se dizer que é praticamente ilimitada, quase tudo pode ser tema de um conto. Mas em princípio, como a ideia de um conto está ligada ao acontecimento, é preciso que algo aconteça, mesmo que o acontecimento seja o nada acontecer, e esse “nada acontecer” está relacionado à relação interna da personagem.

A linguagem do conto deve ser objetiva, plástica e, se possível, utilizar metáforas de curto espectro para a imediata compreensão do leitor. O conto quer-se narrado em linguagem direta, concreta, objetiva. Dentre os componentes da linguagem do conto, os diálogos podem ser fundamentais, já que geralmente, sem eles, não há discórdia, desavença ou mal-entendido e, sem isso, não há conflito e nem ação. As palavras como signos de sentimentos, de ideias, emoções, podem construir ou destruir, sendo assim, sem diálogo (direto, indireto, indireto livre ou monólogo interior) torna-se impossível qualquer forma completa de comunicação. Por último, existe uma liberdade de escolha por parte do escritor quanto ao foco narrativo em que ele utilizará para produzir seu texto.

No entanto, alguns teóricos insistem em cristalizar o conto num conceito fechado, podendo concluir que, enquanto a força de contar histórias permanecer necessária, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta conceituar a história do conto, enquanto gênero literário, ou como prefere Mário de Andrade (2002): “[...] em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto [...]” (ANDRADE, 2002, p. 9). Entretanto, é sabido que o conto persiste pela sua própria natureza: a de simplesmente contar histórias.

Enfim, este capítulo foi apenas um esboço sobre os aspectos do gênero conto, já que nosso objetivo é analisar dois textos desse gênero, que junto à teoria do foco narrativo os contos selecionados serão abordados entre outros aspectos a partir do seu narrador. Assim, passaremos a apresentar um estudo acerca de alguns aspectos teóricos em torno da figura do narrador e da organização narrativa a fim de analisar a modernidade composicional presente nos contos escolhidos.

3 Organização narrativa

É necessário fazer uma breve apresentação sobre o conceito teórico de foco narrativo, pois este será a base para a leitura dos referidos contos de Mário de Andrade.

O foco narrativo é uma espécie de ponto de vista, visão; porém, não se limita a uma definição sensorial e denotativa (apenas o que o narrador ou a personagem pode ver e descrever). A informação diegética que se encontra num determinado nível de consciência atinge a quantidade e qualidade de informação veiculada, traduzindo assim, uma posição afetiva, ideológica, ética e moral em relação a essa informação.

3.1 Narrador

O narrador é uma entidade textual fictícia, a quem se designa enunciar a história. O narrador é uma invenção do autor, assim este pode incutir-lhe atitudes ideológicas e culturais.

Segundo Genette (*apud* REIS; LOPES, 2002), *a priori*, a diegese é sinônimo de história; *a posteriori*, utiliza este termo para designar o universo espaço-temporal no qual a história acontece. A diegese é o universo do significado, o que valida, confere verossimilhança e inteligibilidade à história. Como sinônimo de história, a diegese compõe outros termos como diegético, extradiegético, intradiegético, homodiegético etc.

Segundo a definição de Genette (*apud* REIS; LOPES, 2002), podemos considerar narrador autodiegético a entidade responsável por uma situação ou narração específica, ou seja, aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central. O modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa e organiza o tempo, ou ainda manipula os tipos de distância acarretam importantes consequências semânticas.

O narrador heterodiegético conforme Genette (*apud* REIS; LOPES, 2002) é aquele que relata uma história à qual é estranho; ele não integra nem integrou o universo diegético, não é personagem dessa história. O narrador heterodiegético se distingue do homodiegético e também do autodiegético, justamente porque estes caracterizam-se por narrar uma história que é conhecida por sua experiência de testemunha direta dessa história.

Entre o narrador e o universo diegético há uma relação de alteridade; o narrador heterodiegético adota uma postura de autoridade e manipulação em relação à história:

[...] entre narrador e universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação de alteridade em princípio irredutível; por força dessa polaridade, o narrador heterodiegético tenta adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa [...] (REIS; LOPES, 2002, p. 263).

Geralmente, o narrador heterodiegético exprime-se na terceira pessoa. Situa-se num nível extradiegético, favorecendo uma confusão entre narrador e autor; na tentativa de esclarecer essa confusão, Stanzel (*apud* REIS; LOPES, 2002) designou como narrativa autoral o relato concretizado por um narrador heterodiegético, sendo este oposto à narrativa de primeira pessoa e diferente da narrativa pessoal, pois nesta, uma perspectiva narrativa inserida na história é privilegiada.

O narrador heterodiegético pode manipular o tempo do discurso, principalmente quando se coloca numa posição temporal ulterior à história. Assim, pode decidir que o tempo diegético pode ser sumarizado sem prejudicar a história; muitas vezes, as prerrogativas temporais de que dispõe o narrador heterodiegético proporcionam a concretização de analepses, prolepses e diversas frequências narrativas. Este tipo de narrador pode ainda perfilhar o ponto de vista de uma personagem que está inserida na história e até mesmo autolimitar seu campo de conhecimento, regendo a perspectiva da narrativa:

Um aspecto fundamental do estatuto semionarrativo do narrador heterodiegético é o que diz respeito à expressão da subjetividade [...]. Entendendo a objetividade narrativa como limite inatingível, o narrador heterodiegético protagoniza, de modo mais ou menos visível, intrusões que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados [...]; ao perfilhar o ponto de vista de uma personagem, o narrador heterodiegético adotará também o código de valores por que se rege

tal personagem e projetá-lo-á nos registros subjetivos inscritos no enunciado narrativo (REIS; LOPES, 2002, p. 265).

É importante ressaltarmos o termo subjetividade, já citado antes, por ser um termo frequentemente utilizado para caracterizar tipos de textos que tenham a presença do sujeito de enunciação.

Benveniste (*apud* LEITE, 2002) faz uma das primeiras fundamentações linguísticas deste conceito, dizendo que é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só a linguagem funda realmente, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de “ego”. A subjetividade produz características de interação verbal nas enunciações discursivas ou experienciais; como sujeito da narração, o narrador marca sua presença ao nível do enunciado narrativo, fazendo com que as intrusões sejam provenientes de uma subjetividade.

As intrusões do narrador heterodiegético partem de uma subjetividade, que pode funcionar como um “filtro” no plano da representação diegética. Na narrativa, no que diz respeito ao tempo, é considerado mais do que um simples evento cronológico. Em especial, o chamado “tempo psicológico” revela vivências subjetivas da personagem, relacionadas à sua existência e às mudanças que a passagem de tempo provoca nas experiências já vividas.

3.2 Focalização e perspectiva

Quanto à focalização, para Genette (*apud* REIS; LOPES, 2002), trata-se da representação da informação diegética que se encontra num determinado campo de consciência, seja o de uma personagem da história ou seja do narrador heterodiegético. A focalização pode condicionar a quantidade de informação que é veiculada (eventos, personagens, espaços), pode atingir a sua qualidade, traduzindo posições afetivas, ideológicas, morais e éticas em relação a essa informação. A focalização é determinante para criar as estratégias de representação que direcionam o discurso da história.

A focalização (REIS; LOPES, 2002) pode apresentar três abordagens fundamentais, como focalização externa, interna e onisciente; a partir do uso dessas focalizações faz-se uma articulação diegética das visões de mundo – do narrador ou da personagem. A análise da focalização precisa ser relacionada com as circunstâncias temporais e espaciais que envolvem a narração.

A focalização externa constitui a representação das características superficiais de uma personagem, de um espaço ou ação. Não tem outro objetivo se não o de limitar essa informação atribuída ao exterior dos elementos diegéticos representados; a focalização externa é como que um esforço do narrador no sentido de referir-se de modo objetivo aos acontecimentos e personagens que integram a história. A análise da focalização externa possibilita apontar uma dialética entre o “ver e o visto, o interior de quem contempla e o exterior contemplado [...], a partir de uma subjetividade em confronto com o mundo que nela suscita perplexidade [...], emoção, etc” (REIS; LOPES, 2002, p. 170).

A segunda modalidade de focalização, chamada focalização interna, é o ponto de vista de uma personagem inserida na ficção; a personagem tem a função de focalizadora, uma espécie de “filtro” que rege a representação narrativa. O que importa não é exatamente aquilo que a personagem vê, mas sim o que está ao alcance de seu campo de consciência, ou seja, o que é objeto de reflexão interiorizada. A focalização interna tem a ver com a valorização da personagem central e de seu universo psicológico, podendo representar ainda o seu monólogo interior.

A análise da focalização interna do discurso narrativo tem que ver não só com as translações ideológico-culturais que suscitaram a sua crescente utilização, mas também, como é óbvio, com os específicos contextos em que tal utilização se verifica, incluindo-se nessa contextualização a rede de conexões eventualmente estabelecidas entre a focalização interna e os restantes signos do código das focalizações [...] (REIS; LOPES, 2002, p. 172).

A última definição de focalização proposta por Genette é a focalização onisciente. Aqui, o narrador possui um conhecimento que lhe permite adotar uma posição de transcendência em relação ao universo diegético; o narrador controla e manipula os eventos relatados, as personagens que os integram, o tempo, os cenários etc. Ao narrador onisciente, cabem duas questões relevantes e polêmicas: seu posicionamento temporal em relação à história, proveniente de uma narração ulterior, que aborda a história como concluída e conhecida, permitindo que o narrador resuma o tempo diegético; outra questão é que implica também vertentes subjetivas, selecionando o que deve narrar, interpretando juízos de valor. Portanto, o narrador onisciente proporciona uma reflexão crítica quando se apresenta de forma intrusa.

Alguns autores acreditam que a narração onisciente, além de ser um campo para reflexão crítica, é também abusiva, artificial e totalmente manipuladora da história,

principalmente quando está em causa “a penetração do narrador, por meio da focalização onisciente, no espaço psicológico das personagens” (REIS; LOPES, 2002, p.176). A polêmica também ocorre no plano da práxis narrativa, quando ambos os signos se combinam manifestando-se de modo antagônico; no caso da focalização onisciente, pode corresponder à ocorrência da intrusão do narrador, às manipulações do tempo da história, na ordem temporal e sua velocidade etc.

A perspectiva narrativa é uma designação que se refere ao conjunto dos procedimentos de focalização, que em muito contribuem para a estruturação do discurso narrativo. Desse modo, a perspectiva narrativa pode ser compreendida como o espaço em que determina-se a quantidade e a qualidade de informação diegética que é apresentada; relaciona-se intimamente com o estatuto do narrador, ou seja, com a situação narrativa em que acontece a narração. À focalização, cabe fazer a articulação diegética dessa informação. Não se pode dissociar a perspectiva narrativa da representação dos fundamentais sentidos ideológicos que direcionam a narrativa.

3.3 Organização temporal

É possível determinar a distância temporal em que está o ato produtivo e também o narrador que o protagoniza e aquilo que o envolve, em relação à história que nele se relata. Há várias possibilidades de colocação temporal da narração.

A distância é uma prévia delimitação do campo conceitual, que pode ser física, temporal, psicológica etc; ao considerarmos a distância como função do narrador e como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, esta seleciona e ativa os códigos e signos narrativos (perspectiva narrativa, situação narrativa, tempo da narração). Para REIS; LOPES (2002), a distância pode dar ao expectador da história uma visão crítica e analítica perante o desenvolvimento dos acontecimentos. Porém, a distância não pode ser entendida como simples distância física entre o narrador e a história, ao espaço e às personagens, e nem limitada ao campo temporal, como algo que intermedia o sujeito da enunciação e aquilo que é narrado, embora seja fundamental admitir que a distância temporal entre narrador e aquilo que é narrado pode trazer outras distâncias mais complexas como as afetivas, ideológicas, éticas, morais etc.

Genette (*apud* REIS; LOPES, 2002) definiu o tempo da narração em quatro modalidades: narração ulterior, narração anterior, narração simultânea e narração intercalada.

Estas não se dissociam de outros aspectos do processo da narração e nem de estruturas como a distância e a perspectiva narrativa.

Na narração anterior, o ato narrativo antecede o acontecimento dos eventos a que se refere; constitui um processo de enunciação raro, pois ocorre quando é enunciado um relato de tipo preditivo, antecipando acontecimentos projetados no futuro das personagens da história e do narrador (REIS; LOPES, 2002). É no nível intradieético que se desencadeia uma narração anterior.

Já a narração intercalada ocorre quando o ato narrativo resulta da fragmentação da narração, não esperando a conclusão da história. Possui afinidades com a narração ulterior, e também acontece depois dos fatos terem ocorrido, mas de forma entrecortada por etapas.

A narração simultânea é constituída por um ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história (REIS; LOPES, 2002). Este tipo de narração ocorre, por exemplo, na enunciação do monólogo interior; é um discurso que apresenta reflexões da interioridade da personagem.

Quanto à narração ulterior, trata-se de um ato narrativo colocado numa posição posterior em relação à história. O narrador coloca-se, nesse universo dieético, numa posição de quem conhece totalmente os acontecimentos que está narrando. Por isso, há a possibilidade de manipulação das personagens, das ações e até mesmo a antecipação daquilo que o narrador sabe que vai acontecer.

A narração ulterior ocorre em duas situações narrativas: a que é comandada por um narrador heterodieético, controlando o universo dieético; ou aquela em que é protagonizada por um narrador autodieético.

Quando o narrador se põe a relatar eventos já acontecidos, o movimento temporal destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação ou anteriores a seu início é chamado de analepse, que é um recurso narrativo decorrente da ativação da memória de uma personagem. Pode ser externa – quando o lapso temporal é inteiramente exterior à totalidade da ação da narrativa – ou interna, quando seu alcance não excede o ponto de partida da narrativa primeira; ou também pode ser mista, quando excede um ponto que o leva até o interior de outra narrativa.

4 “Primeiro de maio” e “O poço” de Mário de Andrade: uma proposta de leitura

4.1 Introdução à leitura dos *Contos novos*

Os contos de Mário de Andrade foram produzidos em fase posterior à radicalização da Semana de 22. Em *Contos Novos* (1947), especificamente, o autor se revela “[...] um contista soberano na fixação do tema expressivo, na dosagem da emoção, na arte sutil da composição literária e nos recursos de estilo” (CANDIDO; CASTELLO, 2001, p. 104).

Para Lopez (2003), seus contos possuem uma pulsação de humanidade tão forte que ultrapassa estéticas e programas. Deste modo, encontramos, em algumas narrativas de *Contos Novos* (1947), um coletivo tão bem articulado à interiorização, que um completa o sentido do outro, mostrando o quanto se engajou nos ideais artísticos, mencionados anteriormente, que lhe pareciam adequados à renovação artística do país.

Seguir os passos do escritor da re(criação) de seus manuscritos, aponta para a descoberta de uma nova forma de escrever os contos. Nascidos como *Contos Piores* e finalmente registrados como *Contos Novos*, infere-se, após leituras de outros trabalhos literários ou teóricos de Mário de Andrade, que “novos” significa o que é renascido, ou seja, a criação, a Gênese, no sentido Bíblico, já que os contos sofreram, ao longo de sua elaboração, sucessivas correções, supressões e acréscimos por parte do autor.

Segundo Paulillo (1993), *Contos novos* (1947), em relação aos outros livros do contista, revelam um realismo mais denso e crítico:

E a chave artística desse evoluir parecer ser a contenção: estilo, entrecho, paisagem, tudo agora é mais contido, mais acabado; o resultado é um profundo mergulho na realidade social e psíquica do homem brasileiro (PAULILLO, 1993, p. 09).

Assim, em “Primeiro de maio” e “O poço”, encontramos personagens com maior densidade psicológica e senhores de uma consciência contraditória; de acordo com Paulillo (1993), revelam sua relação problemática com o mundo. Em *Contos novos* (1947) a tônica está na introspecção de seus personagens, mesmo em contos de cunho sócio histórico como os escolhidos para *corpus* desta pesquisa, o psicológico é essencial para formar o sentido do texto, como veremos a seguir, nas leituras que apresentaremos.

4.2 “Primeiro de maio”

4.2.1 O enredo, em síntese

No dia Primeiro de Maio, feriado nacional em que se comemora o Dia do Trabalho, o operário 35 (o narrador nomeia o protagonista da história com um número) queria celebrar este dia. Embora 35 e o resto dos operários trabalhassem como carregadores de mala, sendo assim não tinham feriado, 35 se recusa a trabalhar neste dia. Ele toma um banho para melhor apresentar-se, fez a barba. Lendo os jornais, 35 sabia que o proletariado era uma classe oprimida, e que haveria motins do Primeiro de Maio em Paris, Cuba, Chile e Madri. 35 não sabia direito, mas ouvia falar e lia, a respeito do comunismo, na Rússia talvez. Sua roupa, neste dia, refletia um certo patriotismo: gravata verde e sapatos amarelos. 35 ficava comovido ao pensar no seu querido Brasil.

35 sai de casa e quando se dá conta, o trajeto que fazia não era rumo ao local da comemoração, mas sim o caminho do trabalho. Tudo estava fechado por causa do dia Primeiro de Maio. No jornal, estava escrito que em São Paulo a polícia havia proibido comício nas ruas e passeatas, mas a polícia permitiria a grande reunião proletária, com discurso do ilustre secretário do Trabalho, no Palácio interno das Indústrias. 35 nutria um certo despeito por São Paulo ter perdido na revolução de 1932, a personagem tinha um espírito generoso de sacrifício e piedade.

Quando chegou ao local em que seria o tal evento, não havia a multidão que ele esperava, tudo parecia estar normal. Parou no parque Pedro II, com vista para o Palácio das Indústrias, onde grupos se aglomeravam, conversando baixo, com melancolia de conspiração. A polícia estava por perto. 35 foi convidado a entrar no Palácio, a multidão já se esvaziava, não houvera nenhuma briga ou motim no largo da Sé, como se esperava, e a personagem passa a refletir sobre o “acontecimento”.

35 dirige-se à Estação da Luz para encontrar seus companheiros. Teve o desejo de mentir, dizendo como fora a celebração, se enfeitar. Mas fez só um gesto, pronunciou um palavrão de desdém. Chegou um trem, os carregadores se dispersaram. 35 ajudou a carregar as malas e voltou ao trabalho.

4.2.2 Dia do trabalho

No conto a que nos referimos, o título chama a atenção do leitor, já que não é apenas uma data qualquer, mas um dia para celebrar o trabalho, assim, em linhas gerais, abordar essa data implica abordar seu contexto, principalmente no Brasil.

Na maioria dos países industrializados, o primeiro de maio é o dia do trabalhador, comemorado desde o final do século XIX. A data é uma homenagem aos oito

líderes trabalhistas norte-americanos que morreram enforcados em Chicago (EUA) em 1886, após serem presos e julgados sumariamente por dirigirem manifestações que tiveram início justamente no dia primeiro de maio daquele ano.

No Brasil, a data é comemorada desde 1895 e tornou-se feriado nacional em setembro de 1925, por um decreto do presidente Artur Bernardes e, como não poderia deixar de ser, as comemorações da data também estão relacionadas à luta pela redução da jornada de trabalho, pelos direitos do trabalhador.

Até o início da Era Vargas (1930-1945), certos tipos de agremiação dos trabalhadores fabris eram bastante comuns no país, embora não constituíssem um grande grupo político e nem houvesse muitas indústrias. Esta movimentação operária se caracterizou, em um primeiro momento por possuir influências do anarquismo² e mais tarde do comunismo³ que, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, foi gradativamente dissolvida e os trabalhadores urbanos passaram a ser influenciados pelo que ficou conhecido como “trabalhismo”.

Enfim, o dia do trabalho era considerado por aqueles movimentos anteriores (anarquistas e comunistas) como um momento de protesto e crítica às estruturas sócio-econômicas do país. É este dia e este contexto sócio-político que o conto “Primeiro de maio” aborda.

4.2.3 Lendo o conto

De acordo com Gotlib (2004), o conto moderno, em particular, lê o homem sem tradição, como se este assumisse uma postura de libertação dos paradigmas e dogmas conceituais da forma de escrita e dos modelos elaborados. A participação do leitor é exigida, já que ele aprecia a partir do surgimentos de novas ferramentas discursivas, como a ação que se torna mais reduzida em que se explora cada vez mais os aspectos psicológicos das

² Doutrina social que preconiza uma *organização social* (v.) sem poder estatal. O anarquismo prende-se à ideia de uma sociedade ideal que funcionário sem emprego de coação, pressindindo portanto de todas as instituições equipadas para impor, por meios compulsórios, a vontade estatal (GLOBO, 1967, p. 22).

³ Em sentido lato, o termo se refere ao costume de repartir, entre os membros de determinadas sociedades, certos bens materiais. Esta forma de comunismo é uma prática corriqueira em muitas sociedades primitivas nas quais ninguém morre de inanição enquanto o grupo dispõe de mantimentos. [...] As diversas correntes socialistas geralmente concordam em que a introdução de medidas socializantes devem ser feitas democraticamente, ao passo que os comunistas preconizam com ou maior ou menor insistências, de acordo com a corrente, a ação revolucionário do proletariado e a instituição de uma organização totalitária, estatocrática, baseada na *ditadura do proletariado* (GLOBO, 1967, p. 75-76).

personagens. No conto em questão, logo nas primeiras linhas, o narrador logo diz que o tempo da diegese se passa num curto período de um dia “[...] não era bem seis horas e já 35 pulara da cama [...] e agora tinha um dia pela frente [...]” (ANDRADE, 1993, p. 35), assim, por meio do narrador heterodiegético vai descrevendo este dia.

Seguido esta cena, 35, que é a personagem central da história, vai se barbear, o foco é voltado para a descrição de seus músculos (ganhados pelo esforço no trabalho) enquanto que vão sendo registrados seus pensamentos como o desejo “dum turumbamba macota” de brigar com os policiais.

Por meio dessa passagem, percebe-se que a personagem odeia os policiais por fazerem parte de um sistema que, para o 35, é opressor. Essa informação era confusa, embora obtida pelas leituras veiculadas pelos jornais da Estação, não sabia diferenciar, confundia as mensagens “oficiais” com as revolucionárias a respeito ao símbolo “primeiro de maio”. Esse trecho e o próximo mostram também que a linguagem em “Primeiro de maio” segue um projeto iniciado por Mário na década de 1920, em que o autor tem por objetivo libertar-se do português formal postulado pelas escolas passadistas, foi reproduzir toda cadência e beleza do português falado pelas massas brasileiras, o que é retratado por meio da técnica do discurso indireto livre, (técnica narrativa em que não há distinção entre a voz do narrador e a voz das personagens, dando-lhes maior liberdade sintática, e que ao mesmo tempo preserva a afetividade e a expansividade do discurso direto e mantém alguns elementos típicos do discurso indireto):

[...] Comunismo?... Sim, talvez fosse isso. Mas o 35 não sabia bem direito, ficava atordoado com as notícias, os jornais falavam tanta coisa, faziam tamanha mistura de Rússia, só sublime ou só horrenda [...] (ANDRADE, 1993 p. 36).

Aqui fica evidente o uso da oralidade, já que é uma linguagem utilizada no cotidiano em que não se exige a observância total da gramática, de modo que haja mais fluidez na comunicação como nas expressões “ficava atordoado”, “só horrenda”, ou até mesmo o uso da gíria “dum turumbamba macota”.

“A navalha apressou o passo outra vez” (ANDRADE, 1993, p.36), a imagem da navalha se torna essencial, podendo compará-la ao próprio personagem, sendo esta um instrumento de corte preciso ou uma arma com a lâmina de um único gume, assim era o 35.

No entanto, 35 se arruma com “[...] a roupa preta de luxo, um nó errado na gravata verde com listrinhas brancas [...] o verde da gravata, o amarelo dos sapatos, bandeira

brasileira, tempos de grupo escolar [...]” (ANDRADE, 1993, p.36). Nesse trecho, nota-se a presença das cores da bandeira brasileira, presentes na roupa, representando a ênfase que a personagem dá para exaltar seu patriotismo. Além do narrador fornecer pistas sobre seu fervor excessivo, o discurso indireto livre, marca a atitude do narrador face à personagem, chegando a ser irônico. Assim, ele recorda a escola, em tempos tão distantes de sua realidade atual de trabalhador. Apesar dos vinte anos, ele pratica o velho ensinamento ideológico do nacionalismo: canta, alegremente, trechos do hino nacional. Sua imagem não revela a ambiguidade do que lhe vai por dentro, parecendo ser este o interesse da narrativa heterodiegética, no que diz respeito à questão da subjetividade, já que aqui o fato é apresentado levando em conta as impressões do narrador sobre os sentimentos da personagem. Nota-se claramente a posição sensível e emocional do narrador ao relatar os acontecimentos. O fato não é narrado de modo frio e impessoal, ao contrário, são ressaltados os efeitos psicológicos que o acontecimento desencadeia na personagem.

As tensões entre pensamento e ação, imagem e consciência, tornam-se o dilema que move o enredo, a complicação do conto já está iniciada. No próprio corpo da personagem surge o nó narrativo: a mente o leva a procurar o espaço de celebração povoado pelas fantasias de luta, mas os pés o conduzem ao espaço do trabalho. O espaço também já está delimitado, a Estação da Luz na cidade de São Paulo. Concretiza-se, assim, seu dilema, pés e mente divididos “[...] mas parou de sopetão e se orientou assustado. O caminho não era aquele, aquele era o caminho do trabalho.” (ANDRADE, 1993 p. 36).

Peão da cidade, 35 carrega as malas para as levas de imigrantes que chegam à Estação da Luz, ele gosta de seu corpo, gosta do bigodinho que imita galã de cinema. O narrador heterodiegético sabe que 35 é 35, um número, no esfacelamento da subjetividade das próprias relações capitalistas, talvez por isso se aproxime dele, buscando o instante em que a personagem 35 se torne sujeito da sua história, aproximando-se do processo de buscar o que deseja. Para isso, o narrador que pontua as cenas por vezes “desaparece”, a perspectiva narrativa torna-se ao ponto de vista da personagem em focalização interna, que no caso, se interioriza, torna-se cada vez mais constante, assim o tempo cronológico vai tornando-se simultâneo com o tempo interior da personagem.

Importa flagrar o 35, até esse dia dia aprisionado pelo trabalho, na plataforma da Estação da Luz, acompanhando-o em seus passos pela cidade, sempre movido pelo desejo que não encontra lugar de realização. Na Estação da Luz, lugar para onde seus pés o levam pela força do hábito, o desejo colide com a humilhação, já que em seu pensamento reconhece a raiva que ele tem na tentativa de celebrar que é manifestada também por sua própria

linguagem: [...] chegou lá, gesticulou o bom - dia festivo, mas não gostou, porque os outros riram dele [...] (ANDRADE, 1993, p. 36)

Partindo em busca de seus iguais que, entretanto se desencontram (fato frustrante para quem desejava comemorar), o 35, na Estação da Luz, comprou um jornal e pensou em tomar um café, mas todos os estabelecimentos estavam fechados, assim ele “[...] achou preferível economizar dinheiro por enquanto, porque ninguém não sabia o que estava pra suceder [...]” (ANDRADE, 1993 p. 36). Nesse trecho pode-se notar a preocupação que 35 tem quanto a ficar sem dinheiro, revelando mais uma vez que a mecanização é tamanha, mesmo quando o indivíduo está fora do meio do trabalho ele continua consumindo ou pensando no trabalho.

Há uma aproximação e/ou adesão do narrador à personagem por meio do discurso indireto livre:

[...] se esperavam “grandes motins” em Paris, deu uma raiva tal no 35. E ele ficou todo fremente, quase sem respirar, desejando “motins” (devia ser turumbamba) na sua desmesurada força física, ah, as fuças de algum... polícia? Policia. Pelo menos os safados dos policias [...] (ANDRADE, 1933, p.37).

Ao atravessar a Estação da Luz, 35 procura um banco nos jardins do Anhangabaú, achou e se sentou no fundo do jardim onde já passavam “algumas negras disponíveis”, ele se preocupa e se compara a elas. Ele abre o jornal e começa a ler as notícias, o sol queimava e não havia banco na sombra, que a prefeitura não construiu para evitar o namoro escondido. Por ter muitos guardas no local, 35, sente-se vigiado. Ao longo da leitura do conto, percebe-se que a personagem caminha para todos os lados, no espaço delimitado da narrativa, mostrando sua inquietação na tentativa de “achar algo” pela a cidade.

No jornal estava a notícia que em São Paulo a polícia proibira comícios e passeatas, embora se falasse vagamente em motins de tarde no Largo da Sé. Com isso, 35 se enfurece já que a polícia permite uma grande reunião proletária no pátio interno do Palácio das indústrias, ou seja, 35 fica se questionando já que lá é um lugar fechado e o porquê dele ser vigiado na praça pública, e fica confuso quanto a ir ou não para essa reunião “[...] não vou! Não sou besta! Quer dizer: vou sim! Desaforo! [...]” (ANDRADE, 1993 p. 37). Nesse momento, os pensamentos de 35 correm, ele imagina o Palácio das indústrias pegando fogo e na Igreja de São Bento, assim cria-se um movimento temporal de analepse é remetido aos

seus tempo de infância “[...] o 35 chegara até a primeira comunhão em menino [...]” (ANDRADE, 1993 p.38), o que deixa a dúvida nele de colocar fogo ou não.

A onisciência do narrador não é neutra, já que o dia “grande”, junta narrador e o 35 na percepção comum da importância da data, embora o abstrato desejo de “celebração” do 35 não seja compartilhado pelo narrador heterodiégetico, já que este não integra o universo da narrativa nem é o personagem da história. Logo a seguir, emerge no pensamento de 35, com a conseqüente eliminação da distância entre narrador e matéria narrada, ou seja, a colocação temporal da narração torna-se simultânea, fluindo reflexões em que muitas vezes os enunciados são incoerentes, concretizando o signo “celebração” da personagem com as fantasias de festa e de luta que são dele:

[...] regava todo por “dentro” dum espírito generoso de sacrifício. Estava outra vez enormemente piedoso, morreria sorrindo, morrer...Teve uma nítida, envergonhada sensação de pena. Morrer assim tão lindo, tão moço. A moça do apartamento [...] (ANDRADE, 1993, p. 38).

Também não escapa para o narrador heterodiegético, a consciência dúbia do 35, já que, para muitos de seus companheiros de trabalho, a data primeiro de maio é apenas um “feriado” e o 35 sabe que este é um dia para “celebração”. Este signo preenche sua fantasia, com os conteúdos contraditórios da festa e da luta (turumbamba). Mas nesse Primeiro de Maio, historicamente marcado pela repressão, não há semelhança simples entre “lutar e celebrar”. O 35 quer seus iguais, ele que não é operário, caminha para buscá-los, e eles não estão à mostra. Seu movimento é similar ao do narrador, que busca alguém com quem identificar-se. Mas o narrador sabe, e o 35 só entrevê pela liguagem do jornal, que é de fato um dia de luta.

Assim, ele segue para o Palácio das Indústrias atrasado. A cada instante, a cada passo, o 35 refletia ficando desconfiado pelo fato de toda sua comemoração, e assim ele terminava de se convencer que o feriado não passava de uma grande ilusão, a tensão interna chega ao ápice: foi o despertar da consciência:

Acabava por completo a angústia. Não pensava, não sentia mais nada. Uma vagueza, cruciante, nem bem sentida, nem bem vivida, inexistência fraudulenta, cínica, enquanto que o primeiro de maio passava [...] (ANDRADE, 1993, p. 41).

No final do dia, 35 passa a entender sua própria situação, sentindo-se humilhado e isolado de seus iguais, atravessando a cidade em silêncio. O silêncio nas fábricas, nos bares, nos cafés, representa uma diminuição do ritmo capitalista e o reflexo desiludido da personagem, seu ritmo de fervor também vai se silenciando.

No último percurso, o 35 retorna à Estação, sendo incapaz de comunicar sua experiência. O narrador heterodiegético continua a caminhar junto à ele, observa-o de fora mas também se identifica com ele. 35 sente fome, readquire vigor e prazer no seu ato de desalienar-se, unindo pés e mente ao caminhar para seu “domínio”. A ordem é restabelecida na ação interna da personagem, esta que não voltará a ser a mesma.

Na Estação da Luz, espaço do trabalho, se efetuará uma possível comunhão e talvez aí se possa continuar a caminhada em direção à realização do seu desejo. O conto insinua essa possível leitura, já que termina construindo novas identificações, quando 35 aproxima-se da personagem secundária, o carregador de número 22, servindo este como uma das ligações para o alcance final do conto, assim 35 lhe propõe “rachar” o trabalho mas não a “férias”. Embora um seja jovem e outro velho, embora um tenha obtido experiência em suas andanças pela cidade e outro tenha ficado preso à plataforma, o 35 quer solidarizar-se com 22, mesmo que este veja a princípio como seu rival:

[...] o 22 olhou para ele, feroz, imaginando que 35 propunha rachar o galho. Mas o 35 deu um soco só de pândega no velhote, que estremeceu socado e cambaleou três passos. Caíram na risada os dois. Foram andando [...] (ANDRADE, 1993, p. 42).

Nomeado como número, o 35 é desumanizado, é apenas uma engrenagem, um número que, na matemática, é um número defectivo, ou seja, é um número “deficiente” já que a soma dos seus divisores próprios é menor do que esse número, assim essa definição se casa com o sentido do texto.

A leitura que o conto permite pressupor que a celebração, nesse contexto opressivo, só é possível na experiência e na solidariedade de classe, e seu lugar é o espaço do trabalho, sendo finalmente aceito pelo 35. O desfecho do conto aponta para um possível retorno à alegria, com dois sujeitos que, como ao início do texto, caminham, só que agora o 35 e o 22 caminham juntos no espaço do trabalho e ficcional.

O narrador, que caminhara com 35, fica parado, o movimento que é das personagens, sugerindo a possibilidade de que, nesta leitura do mundo empreendida na narrativa, eles é que construirão a história, respondendo à repressão com a solidariedade entre

os iguais. Para isso, parece que o narrador aproximou-se do 35 e deu “voz” à consciência do carregador de malas, afinal, sua voz distanciada retorna para dizer que mais não pode contar. Contou não apenas os conflitantes desejos de menino, contou também sua transformação e a solidariedade prazerosa entre 22 e 35, no soco “só de pândega” que traz o toque entre os corpos. Mostra que o solitário 35 se tornou outro, solidário.

O modo de narrar obriga o leitor a acompanhar o texto com atenção, em *Primeiro de Maio*, há momentos, eufóricos e vazios, plenos e impotentes, solitários e solidários, são simultâneas a alegria e a angústia do 35. Vale ressaltar ainda que a narrativa deste conto foi redigida nos moldes da escrita moderna. Prevalece o suspense emocional ou intelectual, chegando ao clímax, a partir dos elementos interiores da personagem, por meio do discurso indireto livre realizado pelo narrador heterodiegético.

Assim, o procedimento do narrador aponta para algo que se releva às personagens e isso as transforma. O processo narrado pela ótica das próprias personagens faz pressupor um narrador que não quer narrar de fora, e “passa” a voz ao pensamento da personagem.

4.3 “O poço”

4.3.1 O enredo, em síntese

“O Poço” conta a história de Joaquim Prestes, um fazendeiro que já nascera rico, e seus operários. A história gira em torno da construção de um poço, pois Joaquim não queria mais tomar água da geladeira, então resolveu construir um poço para ter água fresca. Dentre os funcionários que trabalham na construção, os irmãos José e Albino são o foco do conto, já que toda a “ação” está centrada neles.

A complicação do conto se inicia quando o fazendeiro deixa uma caneta-tinteiro cair dentro do poço e, desesperado por ela, Joaquim pede que os operários a tirem de lá a qualquer custo. Nesse dia, contudo, estava quase impossível trabalhar no poço, pois o tempo estava muito frio e úmido, o que podia causar a queda do rebordo, soterrando quem estivesse lá em baixo. Mas Joaquim pouco se importava, ele queria mesmo era reaver sua caneta.

Albino, irmão mais novo de José, era o único que descia no poço, por ser o “mais leviano” dos empregados que trabalhavam lá. Porém, o menino não tinha uma saúde muito boa e, naquele frio de julho, obrigá-lo a descer num poço com o perigo de ser soterrado

não soava uma boa ideia para José. Depois de várias tentativas de “resgatar” a caneta do poço, José nota que seu irmão não aguenta mais trabalhar e, com peso na consciência, diz para o patrão que seu irmão não desceria mais. Joaquim leva um susto com a ousadia do empregado, mas percebe que está mesmo difícil trabalhar no poço, então libera o pessoal e diz para José não tratá-lo mais daquela maneira, já que ele (Joaquim) era o patrão.

Alguns dias depois, os operários encontram a caneta e entregam-na limpa, num embrulho, para Joaquim. O fazendeiro abre o embrulho e testa a caneta, mas ela não estava funcionando, Joaquim fica bravo, joga a caneta no lixo e abre uma caixinha que tira da gaveta, lá há diversos lápis e três canetas iguais à que ele pediu para os funcionários “resgatarem” do poço, sendo uma delas de ouro.

4.3.2 Lendo o conto

O conto se inicia com uma espécie de apresentação de Joaquim Prestes: um homem mal-humorado, “[...] fazendeiro de pouco riso [...], endurecido por setenta e cinco anos que o mumificavam naquele esqueleto agudo e taciturno” (ANDRADE, 1993, p. 61), também nos conta que Joaquim é rico e que essa riqueza não fora construída por ele, o fazendeiro já nascera nessa condição. “Bem rico, viajado, meio sem quefazer desbravava outros matos” (ANDRADE, 1993, p. 61).

Podemos notar, a partir dos trechos anteriores, que o conto é narrado em terceira pessoa, ou seja, o narrador não faz parte da diegese como protagonista. Ele inicia o enredo descrevendo a personagem de Joaquim Prestes, deixando entrever que o fazendeiro é uma das figuras centrais do conto e que essas características serão importantes para o desenvolvimento da ação no decorrer da história. Em seguida, ele faz um breve resumo sobre a vida passada do fazendeiro, contando apenas fatos relevantes de sua vida: tinha orgulho de ser o primeiro a introduzir o automóvel naquelas terras, assim como seu pai fora o primeiro a criar abelhas ali, tornando-se, posteriormente, o maior produtor de mel.

Após elencar algumas características do fazendeiro, podemos dizer que o narrador é heterodiegético, visto que ele mostra conhecer bem o fazendeiro a ponto de, com poucas palavras, resumir o caráter desse homem: “Caprichosíssimo, mais cioso de mando que de justiça, tinha a idolatria da autoridade” (ANDRADE, 1993, p. 61). Como foi dito, Joaquim Prestes era muito caprichoso e resolvera construir uma casa de tijolo e telha no seu pesqueiro, que resolvera fazer, pois, nesse tempo, era moda ter pesqueiros de estimação nas terras de Mogi, para o caso de querer descansar ali durante o dia.

[...] era quase uma casa-grande se erguendo, quarto do patrão, quarto pra algum convidado, a sala vasta, o terraço telado, tela por toda a parte pra evitar pernilongos. Só desistiu da água encanada porque ficava um dinheirão (ANDRADE, 1993, p. 62).

Sabemos, então, que a riqueza de Joaquim é uma herança de seu pai, fato que é importante para o desenvolvimento da história, já que o fazendeiro nunca precisou trabalhar duro para conseguir o que tem. Apenas soube administrar a fortuna e a fazenda deixadas pelo pai. Por isso, o narrador inicia a história fazendo uma síntese do passado e presente de Joaquim, que, como dissemos anteriormente, nesse caso, vai ter um significado relevante no contexto da narrativa.

Conforme foi mencionado anteriormente, o narrador de “O poço” é heterodiegético, pois ele não participa da diegese, apenas observa, podendo, algumas vezes, mostrar sua opinião perante os fatos ou ações das personagens, como no trecho em que diz que Joaquim é “[...] mais cioso de mando que de justiça [...]” (ANDRADE, 1993, p. 61). Também notamos que a narração é ulterior, ou seja, os fatos narrados já aconteceram, como o tempo verbal mostra: “Ali pelas onze horas da manhã o velho Joaquim Prestes *chegou* no pesqueiro” (ANDRADE, 1993, p. 61, grifo nosso).

Não satisfeito com suas aquisições, o fazendeiro se cansa de tomar água da geladeira e decide abrir um poço. Quem iria trabalhar no poço era gente da fazenda mesmo, quatro dos seis operários que mantinha homens que sabiam de tudo um pouco. “E todos muito descontentes, rapazes de zona rica e bem servida de progresso, jogados ali na ceva da maleita. Obedeceram, mandados, mas corroídos de irritação” (ANDRADE, 1993, p. 62). A construção do poço acontece no mês de julho, que é um mês com dias bem secos e claros, mas esse julho fora diferente dos outros, pois está um tempo frio e chuvoso.

O espaço já está delimitado, tudo acontece na fazenda de Joaquim, mais precisamente no pesqueiro e no poço que estava sendo construído. O narrador apresenta os operários da fazenda como homens tristes, “jogados ali”, naquela fazenda, a qual ele considera um atraso de vida, pois o progresso encontra-se na região de onde vieram, provavelmente a cidade.

No pesqueiro, o frio era feroz, tanto que não havia como os operários continuarem a perfuração do poço, então eles resolveram não trabalhar nele por esse dia. Fato que deixou Joaquim pouco satisfeito, não aceitando, de modo algum, a “desculpa” da impossibilidade de trabalhar na perfuração com o frio que fazia. Um operário que era “[...] o

mais calmo, mulato desempenado, fortíssimo, bem escuro na cor. Ainda nem falara. Mas foi esse que acabou inventando um jeito humilhante de disfarçar a culpa inexistente, botando um pouco de felicidade no dono” (ANDRADE, 1993, p. 63). A desculpa foi que o trabalho estava mais penoso porque já estava minando água, o que deixou Joaquim satisfeito e fez todos suspirarem de alívio.

Nesse momento, pode-se notar aquilo que fora dito logo no início: Joaquim é um homem “mais cioso de mando do que de justiça”. Ou seja, para ele, pouco importa o tempo ou as condições de trabalho, ele só precisa que o poço fique pronto o mais rápido possível, para seu deleite pessoal. Até o momento, a estrutura do conto é a mesma dos contos tradicionais: a ação está focada em um acontecimento, há um recorte preciso no tempo e no espaço, nas personagens, usando o passado apenas como “[...] preparativo daquele instante [...]” (MOISÉS, 2003, p. 42).

José é o nome do mulato que inventou a desculpa, ele tinha um irmão que também trabalhava na perfuração, o Albino. Após a desculpa, o narrador faz uma breve síntese da vida dos irmãos, e conta que um era filho de uma “[...] preta do litoral [...]” (ANDRADE, 1993, p. 64) e outro de uma branca que morava na zona Paulista. Ambas morreram e o pai, por fim, rendera-se à cachaça, até que desapareceu um dia, deixando os meninos órfãos. José, o mais velho e forte, cuidava com muito carinho do irmão, que era frágil e vivia doente.

Mais uma vez o narrador apresenta o passado das personagens a fim de esclarecer por que dois, dos seis operários, estavam “jogados ali”, eles não tinham para onde ir e, provavelmente, precisavam muito desse emprego para o próprio sustento. Não só Albino e José precisavam do emprego para o sustento, mas, talvez, todos os outros funcionários que suportavam o mando de Joaquim naquela fazenda.

Logo após, o narrador volta ao caso do poço e ao tempo frio e úmido, que impossibilitava o trabalho:

O frio estava por demais. O café queimando, servido pela mulher do vigia, não reconfortava nada, a umidade corroía os ossos. O ar sombrio fechava os corações. Nenhum passarinho voava, quando muito algum pio magoado vinha botar mais tristeza no dia. Mal se enxergava o aclive da barranca, o rio não se enxergava. Era aquele arminho sujo da névoa, que assim de longe parecia intransponível. (ANDRADE, 1993, p. 65).

No trecho anterior, podemos notar que o narrador manipula a história de tal forma que, ao caracterizar o espaço/ambiente, ele vai criando a atmosfera opressiva do conto, como se o ambiente fosse um reflexo da situação em que os personagens se encontram.

O patrão, por fim, concordara que estava difícil trabalhar no poço nesse dia, mas gostaria de ir vê-lo e, como era o Albino quem descia para perfurar, chamou-o para mostrar como andava a obra no poço. Ao chegar lá, o mano de José tira as tábuas que cobriam a abertura do poço, as quais foram postas a pedido de Joaquim Prestes, pois “[...] nem mesmo durante a construção, queria que caíssem “coisas” na água futura que ele iria beber” (ANDRADE, 1993, p. 65).

O fazendeiro se aproxima demais do poço e Albino grita, assustado, para que ele não chegue muito perto pois a borda poderia ceder, mas, mesmo assim, Joaquim avançou o corpo para espiar. “As tábuas abaularam. Só viram fazer o movimento angustiado [...]” (ANDRADE, 1993, p. 66) e, nesse momento, a caneta-tinteiro de Joaquim cai no poço. O dono, indignado com a perda da caneta, pede para Albino chamar os outros e descer no poço para pegá-la antes que ela afundasse no barro revolvido. É nesse instante que se inicia a complicação do conto, que irá resultar no conflito interno de José mais adiante.

Como foi dito anteriormente, o próprio tempo (ambiente) é crucial para os acontecimentos: devido ao tempo chuvoso, as bordas do poço estão instáveis e podem ceder, caso alguma coisa as pressione. Além do frio que fazia, os operários corriam o risco de serem enterrados vivos dentro do poço, mesmo vendo o perigo que seus operários podiam correr, ao ver sua caneta-tinteiro cair, Joaquim Prestes pede que os funcionários venham depressa e procurem sua caneta dentro do poço:

- Essa é boa!... Eu é que não posso ficar sem a minha caneta-tinteiro! Agora vocês não têm paciência, mas ficar sem a minha caneta é que eu não posso! têm que descer lá dentro buscar! Chame os outros Albino! e depressa! [...].
Albino foi correndo. Os camaradas vieram imediatamente, solícitos, ninguém sequer lembrava mais de fazer corpo mole nem nada. Para eles era evidente que a caneta-tinteiro do dono não podia ficar lá dentro [...] (ANDRADE, 1993, p. 66).

Num instante, os homens ficaram prontos e Albino preparado para descer, já que era ele que tinha o corpo mais leve. O irmão de José ficou um bom tempo procurando a caneta, enquanto Joaquim não aguentava mais esperar e se aproximava do buraco, esquecendo

que o rebordo podia esbarrondar, o mulato então grita: “Por favor, nhô Joaquim Prestes, sai daí, terra tá solta” (ANDRADE, 1993, p. 67).

Alguns minutos mais e José decidiu que precisava secar o poço para poder achar a caneta, então grita para o irmão subir e, sem esperar a ajuda de outro operário, com toda a sua força e amor, puxa o irmão de volta. Albino surge todo cheio de lama e se agita para se livrar dela, que caía “[...] pesada aos ploques no chão” (ANDRADE, 1993, p. 68). Resolvidos alguns problemas, os homens voltaram a procurar a caneta, mas, antes, tentavam tirar a lama do poço, enquanto

Joaquim Prestes estava árido. Dera nele aquela decisão primária, absoluta de reaver a caneta-tinteiro hoje mesmo. Pra ele, honra, dignidade, autoridade não tinha gradação, era uma só: tanto estava no custear mulher da gente como em reaver a caneta-tinteiro. [...] Estava uma cólera desesperada. Botando a culpa nos operários [...] (ANDRADE, 1993, p. 68).

Chegamos a um ponto crucial da narrativa e em uma das características principais dos contos de Mário: a tensão interior. Ao longo da leitura, podemos notar que José quer defender o irmão e os amigos operários, porém, ao mesmo tempo que deseja isso, não pode nem tem vontade de se erguer contra as injustiças (mandos) do fazendeiro, como no trecho a seguir:

O mulato sacudiu a cabeça, desesperado, engolindo a raiva. A caçamba chegava e todos se atiraram aos preparativos novos. O velho Joaquim Prestes ali, mudo, imóvel. Apenas de vez em quando aquele jeito lento de tirar o relógio e consultar a claridade do dia, que era feito censura tirânica, pondo vergonha, quase remorso naqueles homens (ANDRADE, 1993, p. 69).

A tensão aqui se torna tão forte que cria uma expectativa no leitor em relação ao desfecho trágico possível: a morte do(s) trabalhador(es) e/ou a explosão de Joaquim Prestes. Mas não há ação externa, o que explica a diferença desses *Contos novos* com os contos tradicionais, a ação é interiorizada, o conflito principal se passa na tensão interna entre o(s) operário(s) e o fazendeiro.

José não queria que o irmão descesse mais, porém Albino insistia em ir. Vendo a angústia do mulato, outro operário, um magruço, resolveu revezar com Albino, mas, depois da primeira descida, se tomou de tanto medo que se demorava de propósito e ainda fazia exigências: “Já por duas vezes falara em cachaça” (ANDRADE, 1993, p. 70). Nesse

momento, Joaquim interpreta como “má vontade” dos trabalhadores, principalmente quando Albino sobe irritado por encontrar o poço do mesmo jeito que deixara antes do magruço descer. Para evitar brigas, o vigia lembrou que o japonês da outra margem sempre tinha cachaça para vender. Mas a reação do fazendeiro não foi nem um pouco otimista: “Joaquim Prestes berrava, fulo de raiva. O vigia que fosse tratar das vacas, deixasse de inconvecionice! Não pagava cachaça pra ninguém não, seus emprestáveis!” (ANDRADE, 1993, p. 70).

Os funcionários se concentraram de tal forma em achar a caneta do patrão que nem lembravam mais do frio que fazia. Contudo, após ver um pedaço de terra se desprender do rebordo, o magruço não queria descer mais e começou a discutir com o fazendeiro, de tal modo que, num ato de desespero, o operário se demite antes que Joaquim o demitisse. O fato tomou o fazendeiro de raiva. “Nunca imaginara que num caso qualquer o adversário se arrogasse a iniciativa de decidir por si. Ficara assombrado. [...] A sensação do insulto estourara nele feito uma bofetada” (ANDRADE, 1993, p. 71).

Depois da demissão do magruço, sobra para Albino descer sozinho, de novo. Mas, dessa vez, ele chega à superfície tremendo tanto que não consegue falar. O mano, então, lhe dá um pouco de cachaça, segurando a cabeça do irmão com cuidado e carinho. É agora que o irmão toma uma atitude drástica e decide que o Albino não descera mais, deixando Joaquim irritado, contudo, o mulato insistiu com um “[...] esforço moral [...] excessivo. Que o irmão não descia estava decidido, mas tudo mais era tristeza em José, uma desolação vazia, uma semiconsciência de culpa lavrada pelos séculos” (ANDRADE, 1993, p. 73). Finalmente, Joaquim assume uma vibração humana e resolve parar a procura pela caneta, dizendo que não valia a pena.

A tensão do conto culmina, nesse instante, no enfrentamento de José com o fazendeiro e, de certo, no enfrentamento consigo mesmo já que a ação em si é quase banal no conto, o que de fato é crucial na história é a tensão interna que José e Joaquim Prestes vivem, principalmente nesse ponto.

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 o olhar puro, tão calmo, do mulato. Ficaram assim. Batia agora uma primeira escuridão do entardecer. José, o corpo dele oscilou milímetros, o esforço moral foi excessivo (ANDRADE, 1993, p. 72-73).

Por meio desse excerto podemos notar que tanto José quanto Joaquim se surpreenderam com os acontecimentos, o mulato por ser submisso ao fazendeiro sente culpa

por defender e, até mesmo, ajudar o irmão. Seu esforço moral é tamanho que ele, José tem que se esforçar moralmente para dizer que o irmão não vai mais descer ao fundo do poço e, depois, ainda se sente culpado por desobedecer Joaquim. Parece que o narrador está reafirmando a ideia de que os operários não conseguem ir contra o fazendeiro, mesmo que estejam certos, ainda assim obedecem ao fazendeiro, como se não fossem capazes de pensar por si próprios.

E Joaquim, por outro lado, não esperava que seus operários o enfrentassem um dia, ficara indignado com os acontecimentos. Assim como o súbito pedido de demissão do magruço lhe dera uma bofetada, o enfrentamento de José deixara o fazendeiro “[...] ferido desse jeito, ficou que era a imagem descomposta do furor” (ANDRADE, 1993, p. 72). Dessa forma, podemos notar que a escolha de um narrador heterodiegético é decisiva, pois, devido a sua onisciência, ele pode nos mostrar as duas forças que se “enfrentam” no conto: de um lado o oprimido que sente culpa por ir contra seu patrão e, de outro, o opressor que já nascera acostumado a mandar, “[...] dono de fazenda desde o nascer, reconhecido como chefe, novo ainda” (ANDRADE, 1993, p. 61).

No fim desse trecho, o narrador diz que Joaquim voltou a ter uma vibração humana, o que conduz o leitor a pensar que, anteriormente, o fazendeiro que estava mandando nos operários não era humano. Porém, o fato do narrador usar “vibração humana” e não “voltou a ser humano”, ou algo parecido, nos faz pensar que Joaquim é incapaz de ser totalmente humanizado, que mesmo tendo cedido aos pedidos dos operários, ainda assim não era totalmente humano.

Mas, como ainda havia uns restos de superioridade machucada em Joaquim Prestes, ele diz que amanhã, fazendo frio ou não, todos iriam trabalhar no poço. E, virando-se para José, diz: “–... doutra vez veja como fala com seu patrão” (ANDRADE, 1993, p. 73). E, ainda pensou que não era nenhum desalmado, apesar de continuar agitado com o acontecido.

Podemos notar que, nesse trecho, a vibração humana de Joaquim vai se deixando tomar por aquele fazendeiro desumano novamente. Surge o porquê de Joaquim Prestes não ser totalmente humano, como sugeriram os trechos anteriores, quando ele deixa os trabalhadores descansarem. A condição em que nascera, o seu lugar de patrão (opressor) desde o nascimento, desumanizam Joaquim.

Nesse conto podemos dizer que o foco gira em torno do opressor (a figura do fazendeiro) e do oprimido (os funcionários). Porém, a trama é traçada de tal forma que os funcionários, apesar de serem tristes e oprimidos, talvez por necessidade, permanecem como funcionários de um fazendeiro que não tem noção de justiça, apenas de mando, posto que o

conceito de justiça, para o fazendeiro, era fazer aquilo que ele mandava, ao ponto de obrigar seus funcionários a descerem num poço, correndo o perigo de serem soterrados devido à umidade da terra, para pegarem a caneta que ele, Joaquim, deixou cair.

Alguns dias depois, os camaradas acharam a caneta-tinteiro e devolveram-na ao patrão, toda limpa, num embrulho. “Se via que os homens tinham tratado com carinho aquele objeto [...]” (ANDRADE, 1993, p. 73-74). Mas a caneta não escrevia. Joaquim abriu para ver se descobria o porquê e notou uma rachadura, ficou bravo com os operários por terem pisado na caneta dele e, depois, jogou-a no lixo. Em seguida, abriu uma gaveta e tirou uma caixinha de lá, na qual havia lapiseiras e três canetas-tinteiro, sendo uma de ouro.

O conto termina aqui, mostrando o materialismo de Joaquim que, apesar de ter mais canetas, nada falara aos operários que a procuraram com tanto furor e carinho. O fazendeiro agia como se aquela caneta que caiu no poço fosse única, insubstituível. A busca pela caneta é pretexto para criar a tensão entre opressor e oprimido, representando uma discussão em torno da autoridade e do autoritarismo, o primeiro que já nascera com Joaquim e acabara se transformando em despotismo, ao ponto do fazendeiro “confundir” justiça com mandar.

Nesse conto se desenvolve, talvez, uma das piores formas de opressão: aquela em que o indivíduo não tem noção do que está sofrendo. Como no caso de José, que se sentiu mal ao defender a vida do próprio irmão, porque ia contra os mandos do patrão. Isso acontece de tal forma que o momento de tensão, no conto, se dá quando José resolve enfrentar o patrão e a si mesmo, numa luta interna, achando que era errado ir contra Joaquim, mas, caso não fosse, o irmão correria risco de vida. Dessa forma, apesar da atmosfera de expectativa criada pelo narrador, o qual se encontra distanciado dos fatos, é quebrada quando não acontece nenhuma ação e, é aqui que se mostra um dos aspectos novos em seus *Contos novos* (1947): o clímax está em não acontecer nada, como foi dito anteriormente, na luta interna do protagonista. Assim, o grande acontecimento é o enfrentamento que os dois empregados realizam, embora marcado, no caso de José, pela culpa.

A frase “mais cioso de mando do que de justiça” parece ecoar nos acontecimentos do conto. Notamos que Joaquim pouco se importava com o que poderia acontecer com seus operários, os quais vieram solícitos para pegar sua caneta que caíra no fundo do poço. Para o fazendeiro, só importava reaver a caneta. E, ainda, Joaquim jamais poderia pensar que o fato da caneta ter caído no poço era culpa dele, pois foi ele quem se aproximou demais da borda, mesmo depois do Albino tê-lo advertido. Um homem como ele, fazendeiro “caprichosíssimo”, nunca poderia ser culpado de algo, mas os funcionários sim,

eles eram preguiçosos e não faziam o serviço direito, por mais esforçados que fossem, eles não teriam o crédito que mereciam. E o eco do homem cioso de mando continua, até o ponto de subjugar ao máximo aqueles que são incapazes de levantar-se contra ele.

Em vários trechos do conto, o narrador deixa claro que Joaquim não via possibilidade nenhuma de seus operários serem capazes de pensar por si mesmos, para ele os funcionários eram quase irracionais, serviam apenas para serem mandados e obedecerem. O espanto do fazendeiro foi tão grande quando um dos homens pede demissão, que o narrador o compara com uma bofetada, tamanha a indignação e raiva que Joaquim sente, e esta reação é ainda reforçada pela atitude de José.

E, por fim, podemos associar a imagem do nome do conto “O poço”, com a repressão que os operários sofrem nessa história. Quando pensamos em um poço, na maioria das vezes, temos a sensação se um lugar fechado, profundo, no qual, se cairmos, dificilmente poderemos escapar. Se pensarmos que o poço desse conto ainda estava em construção, ainda temos a imagem da lama, a qual nos deixaria pesados e quase que incapacitados de sair.

Considerações finais

Os contos “Primeiro de Maio” e “O poço” que compõem a obra *Contos Novos* (1947) de Mário de Andrade são narrativas que descrevem situações relacionadas ao mundo do trabalho, à vida do homem simples e do proletariado em contraponto à opressão, representadas pelo governo (no caso de “Primeiro de maio”) ou pelo patrão (no caso de “O poço”).

Os contos retratam a alienação e submissão do trabalhador brasileiro e o modo como ele é oprimido e manipulado, refletem ainda traços de como a política influenciou na vida do proletariado e, conseqüentemente, no modo como os intelectuais criticavam esse sistema.

Dessa forma, encontramos em “Primeiro de maio” o discurso indireto livre, o qual deixa transparecer a visão de 35 sobre aquele dia do trabalhador, contando a história a partir de seu ponto de vista, o que é possível devido à onisciência do narrador heterodiegético. Podemos dizer que a tensão do conto está em mostrar a opressão “calada” do governo para com a classe trabalhadora, usando a imagem dos policiais para representarem a situação de opressão, o que notamos através do medo e raiva que 35 sente ao ver tantos policiais nas ruas, preparados para qualquer motim dos proletariados.

Já em “O poço”, temos uma narrativa que tenta se aproximar da objetividade, por meio de um narrador heterodiegético onisciente e distanciado no tempo. Assim, ele, o

narrador, pode mostrar as duas polaridades que se confrontam nesse conto: o opressor (o fazendeiro) e o oprimido (os funcionários da fazenda), traduzindo o conflito interno vivido pelas personagens de Joaquim Prestes e José, criando um clima de expectativa e tensão existentes no conto, como na parte em que o funcionário resolve enfrentar o patrão e depois se sente culpado por ter feito isso, ou quando o fazendeiro se espanta ao receber o pedido de demissão de magruço, como se ele, Joaquim, fosse o único que pudesse demitir o funcionário, pois a autoridade ali era ele, autoridade a qual o fazendeiro transforma em autoritarismo. Mas que, devido à ótica da narrativa, podemos entender o porquê de Joaquim se portar dessa maneira: ele nascera patrão, não sabia senão mandar.

Podemos, assim, amarrar a epígrafe que escolhemos para este trabalho a essas considerações, visto que os contos escolhidos para o *corpus* deste trabalho, assim como a obra a qual pertencem, trazem tanto características novas como a linguagem coloquial, a ação interiorizada, o “não acontecer”, personagens com uma consciência contraditória, entre outros aspectos; como, também, possuem características comuns aos contos tradicionais, como a narrativa curta, poucas personagens, curto período de tempo e espaço.

Enfim, ao optar por um narrador distanciado e demiúrgico, toda tensão interna transforma-se numa expectativa de ação que nunca acontece. O narrador manipula toda a narrativa para uma introspecção das personagens, suas lutas internas que são ao mesmo tempo coletivas, como se as personagens fossem uma metonímia do proletariado brasileiro. Os contos escolhidos para *corpus* desta pesquisa mostram, por meio de perspectivas diferentes, o cotidiano de uma classe oprimida que, apesar da diferença de espaço, pois “Primeiro de Maio” se passa na cidade e “O poço” na zona rural, e dos distintos opressores (o patrão e o governo), a opressão é a mesma e, em ambos os protagonistas, há uma busca de consciência em relação a isso. Apesar de alguns momentos de lucidez do 35, quando, por exemplo, ele fala dos policiais por todo lado, no fim acaba conformado com sua situação de proletariado e volta ao trabalho. E, embora José enfrente Joaquim para “salvar” o irmão, o narrador deixa claro que a culpa que o operário sente por ir contra uma ordem do patrão é tão grande que ele se sente triste por ter cometido tal ação.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. Contos e Contistas. In: _____. *Empalhador de passarinhos*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

GLOBO. *Dicionário de sociologia*. Porto Alegre: Globo, 1967.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

HELENA, Lucia. Sobre a história de 22. In: _____. *História da literatura: Ensaios*. Campinas: Unicamp. 2.ed., 1995.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2004.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um contista bem contado. In: _____ (Org.). *Mário de Andrade*. 7.ed. São Paulo: Global, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa I: formas em prosa; o conto; a novela; o romance*. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAULILLO, Maria Célia de Almeida. Contos da plenitude. In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. São Paulo: Villa Rica, 1983.

REIS; Carlos, LOPES; Ana Cristina. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 2002.