

## ORALIDADE, NARRATIVA E MITO: UMA PROPOSTA DE LEITURA DIALÓGICA

*Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos*<sup>22</sup>

### RESUMO

O artigo versa sobre algumas possibilidades de diálogo entre imagens míticas e sua reelaboração pelas vozes do narrador oral tradicional e do narrador moderno. Para tanto, iniciamos com uma discussão acerca da figura do narrador primordial, na qual intentamos problematizar certos lugares-comuns relativos a sua conceituação. Sob o amparo teórico dos estudos de Walter Benjamin, propomos uma reflexão focada nos elos entre narração, experiência e modernidade, com a intenção de pensar as configurações dialéticas instauradas pelo Modernismo brasileiro, voltando-nos, especificamente, para o conto “o Besouro e a Rosa”, de Mário de Andrade. Por fim, a partir de uma leitura comparativa entre narrativas míticas que partilham a imagem da virgem fertilizada, pensaremos a construção da protagonista, Rosa, a tessitura das vozes narrativas embaralhadas e a desconstrução das estruturas narrativas tradicionais, em um processo sofisticado de hibridismo entre o popular e o erudito, capaz de dessacralizar e reinventar tanto os mitos pagãos, quanto os religiosos e os burgueses, em um enfrentamento simbólico de um mundo em desencanto.

**Palavras-chave:** Oralidade. Narrativa. Mito. Leitura.

### *1. Narração e oralidade*

A imagem do narrador oral arcaico não pode ser compreendida fora da sua condição sagrada, sob os olhos da sociedade grega antiga. Narrar era uma condição aliada à magia: o detentor da

---

<sup>22</sup> Doutora em literatura comparada na Universidade Federal Fluminense e professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: dcmendes28@gmail.com

palavra partilha de seu poder sacro de criação e é considerado como alguém capaz de reconhecer o passado, o presente e o futuro. Ele é um bardo, uma figura confiável, pois narra o mito e imprime sentido à vida coletiva, às expectativas, aos sonhos e aos temores presentes em sua sociedade.

A força do narrador oral não é sua, mas constrói-se como derivada de uma causa externa. Ela vem de uma inspiração divina, da qual ele se alimenta. Uma musa o escolhe e o sustenta nessa condição especial dele. Por sua vez, as musas são apoiadas por sua mãe, Mnemosyne, a deusa da memória: a relação entre a narrativa e a memória é essencial e já aparece no mito da experiência de maternidade desta titânide.

Diz esse mito que Zeus, após alcançar a glória, ainda não estava satisfeito. Faltava-lhe a conquista de Mnemosyne, com quem gostaria de dormir. Ele se disfarçou de camponês e obteve o seu intento. Após nove noites juntos, Mnemosyne concebeu e, após nove meses, passou nove dias dando à luz suas nove filhas, as musas da Arte.

Não é difícil ler o mito como uma metáfora das relações entre a arte e a memória. Até mesmo o mais poderoso dos mortais, Zeus, precisa da memória para preservar a sua lembrança e, assim, manter o seu poder. De nada adiantariam os seus feitos grandiosos se caíssem no esquecimento. A memória é um modo de sobreviver e narrar uma forma de driblar a morte; em laços de simbiose, lembrar e contar são estratégias para refutar o silêncio e afirmar o desejo de vida e de continuidade. Nesse sentido, Tzvetan Todorov lembra-nos: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (2006).

Segundo Nelly Novaes Coelho (1993), o narrador primordial caracteriza-se por ser uma figura

que se transformou em contador de estórias, (alguém que não se apresenta como autor, não inventou os fatos narrados, mas presenciou-os

ou soube deles por alguém, guardou-os na memória e os conta para outros).

Embora entendamos a perspectiva da confiabilidade em relação ao narrador primordial, gostaríamos de pontuar que nos parece essencial distingui-lo de um portador neutro da verdade. Em primeiro lugar, pela ausência de distinção entre ficção e verdade no período arcaico. De fato, a própria categoria de ficção é muito recente, do fim do século XVIII (Cf. EAGLETON, 2003). Portanto, soa-nos como anacrônica e um pouco ingênua a percepção do narrador primordial como um elemento detentor de uma verdade absoluta, no lugar de percebê-lo como um articulador complexo de narrativas reelaboradas a partir de seu potencial criativo, em um mosaico de citações, invenções e diálogos. Não acreditamos ser esse o sentido postulado por Coelho para o conceito de narrador primordial, entretanto cabe aqui a observação por termos nos deparado algumas vezes com essa compreensão em alguns trabalhos alusivos a este conceito.

Assim, gostaríamos de aqui derivar a partir da conceituação de Coelho a condição do narrador primordial como um elemento de autopoiese, isto é, como uma máscara ficcional assumida pelo sujeito portador da voz, que toma para si a função de mediador de um desejo de verdade; no espaço do desejo cabem o sonho, a imaginação, a esperança e até mesmo os medos e os receios. Como marcadores capazes de delinear esse perfil, aparecem referências ao testemunhal, seja ao testemunho vivido por ele ou por outra pessoa que o confia uma história vivida. Entretanto, não caberia a assunção dessa perspectiva como verdadeira, pois a organização da narrativa primordial não se constrói como verdade ou falsidade, mas como confiável, em torno de uma convenção partilhada e reconhecida tanto pelo narrador quanto pelos seus ouvintes. Pensar essa confiança como convenção e entender a labilidade entre fato e ficção no período arcaico permite-nos sair de uma compreensão literal e equivocada da função assumida por este tipo de narrador.

A narrativa do século XIX retoma a convenção do narrador mediador e confiável, em um momento de consolidação dos Estados nacionais, em alinhamento ao movimento romântico e a sua valorização da cultura popular. Em meio a tal quadro, surgem autores que tomam para si a tarefa de coletar e difundir as narrativas orais, especialmente os contos de fadas transmitidos geralmente pelos camponeses ágrafos, de geração a geração<sup>23</sup>. O seu processo de escrita não é o de mera transferência e registro, obviamente: ela é manipulada, adequada, recortada, acrescentada, distorcida e a manutenção da figura do narrador confiável permeia esta mediação, dotando-a de uma aura de verossimilhança – mas não de verdade ou falsidade, como dissemos<sup>24</sup>.

Entretanto, aqui não temos um sujeito que toma para si a função de ser narrador oral, um contador de histórias que se assume na convenção como mediador de algo não inventado, mas vivido, por ele ou por outro, recusando em meio a esse jogo simbólico a autoria. Ao contrário: há um autor que inventa uma voz narrativa, por isto já distante dele como eu-biográfico. O movimento do eu-autor que cria o outro-narrador, como instância do jogo ficcional a assumir o seu papel de mediador confiável, de ponte entre a tradição oral e a escrita, ao contrário do eu que se quer um narrador distante da autoria como prova de sua confiabilidade. Logo, são construções ficcionais com peças diferentes em estratégias diversas, pois na obra escrita o narrador como contador de histórias

---

<sup>23</sup> Não estamos com isso crendo na condição pura e essencial das narrativas camponesas; antes concordamos com a perspectiva teórica desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1993), a qual aponta para a circularidade cultural presente nas relações entre a alta e a baixa cultura.

<sup>24</sup> Não é apenas nos contos de fadas que encontramos um narrador mediador; este foi um artifício narrativo empregado recorrentemente nos romances românticos; aqui no Brasil, por exemplo, em *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; e em *Lucíola* e *O Guarani*, de José de Alencar, para citarmos alguns.

desdobrar-se-ia como reminiscência de uma operação intelectual que não pode sobreviver, senão como nostalgia.

É neste sentido que Walter Benjamin (1994) refere-se à figura do narrador romanesco, em um tom ambigualmente melancólico e esperançoso. Leitor de Georg Lukács, o qual identificava o romance como “a epopeia de um mundo que saiu dos trilhos” (2000), Benjamin arquiteta a sua compreensão sobre a figura do narrador do romance a partir de sua tensão com o contador de histórias (o narrador oral)<sup>25</sup> e analisa como parâmetros para essa fricção as formas de produção e de experiência das sociedades artesanais e capitalistas, ligando a contação de histórias à primeira e o romance à segunda.

Em um mundo pré-capitalista, a produção artesanal modularia condições para a partilha do tempo e da experiência coletiva (*erfahrung*). Benjamin afirma: “O tédio<sup>26</sup> é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. Sem o tédio, isto é, o tempo ocioso, não podemos sonhar e usufruir da *erfahrung*, da teia de laços na qual o ser constrói-se e é construído em solidariedade comunitária, com seus esteios fundados na tradição, na forma de trabalho e no modo de comunicação. O filósofo escreve a partir de um contexto no qual assistia à decadência dessa solidariedade e percebe no romance um traço destacado da contraposição entre a vivência individual (*erlebnis*) e a experiência que se esgotava.

---

<sup>25</sup> A edição brasileira emprega o título “O narrador”. O artigo original chama-se “Der Erzähler”, isto é, o contador de histórias. Há edições em inglês que traduzem o termo do título como “storyteller”, o que denota uma maior proximidade com o termo em alemão.

<sup>26</sup> Tédio aqui deve ser compreendido como um momento duplo de distensão e apreensão do ser, como um estágio em que estaríamos, ao mesmo tempo, atentos e imersos em nosso eu; é a fusão da pulsão de ser com a liberdade do tempo ocioso. Ou, se remetemo-nos à excelente leitura de Susana Kampff Lages, “é a atenção simultaneamente concentrada e distensa de quem ouve uma história” (2002).

Era preciso recuperar dentro do romance um modo de narrar fundado na oralidade, mas como fazê-lo fora de uma interdição que anuncia a tarefa como fadada à ruminância da reminiscência de um *modus vivendi* em profunda crise? Benjamin, sabiamente, não oferece uma resposta, mas indica como um traço para reflexão a narrativa do escritor russo Nicolai Leskov, considerada pelo pensador alemão como fortemente influenciada pelas formas de narrar artesanais/orais.

O trabalho artesanal das sociedades anteriores ao capitalismo<sup>27</sup> disponibilizaria o tempo ocioso fundamental para ouvir e ser ouvido, dentro da coletividade. O sujeito está mergulhado em uma dimensão temporal cíclica, marcada pela natureza; nela emerge a imagem do velho, com a sua experiência de vida que urge ser repartida assim como a experimentada pelo marinheiro e pelo viajante, que saíram da aldeia para conhecerem o mundo. A reunião da comunidade tece um universo no qual o ato de narrar instaura-se como a concretização de uma experiência solidária de troca de saberes. A narrativa não pertence ao narrador: ela o extrapola e só faz sentido se assim o for; joga-se na roda e permite-se ser manipulada, de modo a diluir a vivência individual e a se ressignificar no grupo.

“E se o fim fosse diferente?” é pergunta bem-vinda e abre-se para um movimento de *mise-en-abyme* presente e importante neste processo de trocas simbólicas orquestradas pela narrativa oral e conduzidos (embora não dominados) por contadores que narram não apenas com palavras, mas com gestos, olhares, timbres

---

<sup>27</sup> Embora a perspectiva benjaminiana perceba uma cisão binária entre o tempo de um mundo artesanal e o tempo de um mundo industrial, ela não pode ser compreendida de uma forma rígida. Podemos perceber grupos que se mantêm de algum jeito, no século XXI, orientados por uma perspectiva de experiência relativamente próxima a das sociedades pré-capitalistas, como indígenas e pessoas interioranas, dentro de países capitalistas e, agora, globalizados. É possível perceber a heterogeneidade temporal e tecnológica em recortes espaciais distintos em nosso país, por exemplo.

de vozes. Ele doa a si, íntegro, para fazer-se, e aos outros, parte de um todo. Por isto, Benjamin estabelece uma feliz analogia entre o narrador oral e o oleiro: assim como o artesão imprime no objeto de barro as suas digitais, aquele imprimiria no que narra a sua marca. “Forma artesanal de comunicação”, a narrativa oral “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1994).

Em seu caráter aberto e sensível, a narrativa oral postula-se como uma latência; eis a sua força e a sua oportunidade de sobrevivência. Benjamin ilustra o poder da contação de histórias quando compara uma parábola egípcia a uma semente trancada em uma pirâmide:

essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (BENJAMIN, 1994).

Para Benjamin, será a forma romanesca a portadora de outro tipo de experiência narrativa, consolidada em meio ao caos e à degradação deixados como rastros pela consolidação do capitalismo como forma de produção. Fora da *erfahrung*, depara-se com o desconexo, a informação abundante e fragmentada, em um quadro de tal modo radicalizado que o leva a uma vivência de choque, na qual a memória encontra-se frágil, invertebrada e o sujeito não consegue mais a reflexão profunda e tampouco a fruição estética.

O controle do tempo levaria ao esfacelamento dos laços de coletividade e ao empobrecimento da experiência coletiva, imergindo o sujeito no que ele conceitua como a *erlebnis*, a vivência individual do ser. Aniquilado no que toca à partilha de suas experiências e às trocas simbólicas coletivas, o ser instaurado em um mundo capitalista encontra uma nova forma de narrar, fora da oralidade, presente no romance.

A leitura do romance é vista como a experiência mais solitária dentre todas, pois:

quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional) (BENJAMIN, 1994).

Quem lê o romance não partilha da tessitura de elos e diálogos presentes na narração oral. A performance da leitura romanesca é singular em seu isolamento. Forma-se um paradoxo: o *telos* do romance situa-se no desafio de simbolizar o sentido da vida, mas ao aceitar o convite para a leitura, o indivíduo experimenta a perplexidade e o limite, pois as perguntas suscitadas pela narrativa ficariam sem resposta aparente.

O romance poderia falar, portanto, não sobre a experiência ampla e plena que imprimiria significação à vivência, o que seria possível na narração oral, prenhe de rituais, tradições e significados coletivos. Na forma romanesca, a própria instauração de um FIM, escrito em letras garrafais para emoldurar-se como limite virtual, atenta para o fato do romance falar não sobre os sentidos da vida, mas “sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1994). Fora da troca, o leitor fecha-se em sua reflexão e encontra no romance um destino alheio capaz de lhe dar “o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 1994).

A pluralidade da experiência desejada pelo pensamento benjaminiano nas narrativas escritas encontraria uma possibilidade de esteio ao buscar tecer-se em torno de elementos presentes nas narrativas orais, como ele compreende acontecer na obra de Leskov, em um mundo onde o narrador oral não estaria mais presente senão como nostalgia. Aqui, o alento está em um modo de narrar que primária por cultivar a latência de sentidos, como uma semente milenar preservada em uma pirâmide egípcia e que, após atravessar o deserto dos anos, seria ainda fértil; assim, uma história



cujo final não estivesse cristalizado poderia ser análoga “a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”<sup>28</sup> (BENJAMIN, 1994). Provocar “espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1994) é a sua força, o seu encanto e a sua potência de sobrevida.

Levar o leitor ao espanto e à reflexão, retirando-o de sua experiência pobre, é um traço desse novo modo de narrar desejado por Benjamin. Gostaríamos, neste ponto, de pensar alguns modos, em seus limites e possibilidades, pelos quais podemos compreender as articulações entre a narrativa oral e a narrativa moderna escrita. Como objeto para essa reflexão, escolhemos o conto “O Besouro e a Rosa”, de Mário de Andrade. Nele, desejamos explorar possíveis elos dialógicos com algumas narrativas míticas, tendo como ponto de convergência a tematização da virgem fecundada e o modo como o olhar modernista de Mário reinventa o *topos* em tela.

## **2. A voz narrativa em Mário de Andrade**

Para tanto, cabe discorrer, ainda que brevemente, sobre a chamada primeira fase do Modernismo brasileiro, na década de 20, que se caracterizou de modo geral pelo alinhamento às vanguardas artísticas europeias e, conseqüentemente, à experimentação estética bem como à reflexão aguda sobre a identidade brasileira, sobretudo em seus aspectos culturais, linguísticos e sociais, em uma percepção ampla.

Em consonância ao desejo de pensar respostas para a indagação “O que é o Brasil?”, muitos modernistas aliaram a experi-

---

<sup>28</sup> Aqui, Benjamin tomou como exemplo a narrativa de Heródoto sobre o rei egípcio Psammenit. O historiador seria um narrador exemplar para Benjamin justamente por sua narrativa ter a força de provocar leituras múltiplas sobre os seus significados.

mentação ao pensamento sobre as feições do nacional na opção por escreverem de um modo próximo à oralidade, mimetizando uma linguagem popular e afastada da gramática normativa, como o fizera alguns anos antes Lima Barreto, referência para muitos autores do movimento. A recuperação de um modo de narrar potente, com traços profundos da contação popular de história, aparece em várias narrativas pertencentes a todas as fases modernistas – primeira, segunda e terceira – nas obras de autores como Mário de Andrade, José Lins do Rêgo e Guimarães Rosa (este em suas alquimias mitopoéticas).

Mário de Andrade, pois, segue assim uma senda anunciada como uma possível passagem para a descoberta dupla de aspectos da brasilidade e dos processos experimentais literários. A adoção em seus contos, sobretudo nos compilados posteriormente em *Os Contos de Belazarte*<sup>29</sup>, de um narrador que se assume como depositário de uma história apresentada literariamente como uma confissão, como o relato de alguém ou fruto de sua própria experiência, aproxima-o da figura do narrador primordial – embora também esta apresente as suas especificidades, como veremos.

A escrita literária de Mário e as suas opções estéticas nela reverberadas apoiam-se em um projeto complexo de reflexão sobre o nacional e as suas possíveis vertentes, no qual se empenhou por toda a vida, baseado em questionamentos e discussões incessantes. Descobrir nuances da cultura brasileira significava trazer à tona possibilidades de marcar a identidade estética do país e vice-versa, em um processo de retroalimentação. Afasta-se de uma noção essencialista e exótica do nacional, duvida de quaisquer meios tranquilos para fixá-lo e organiza o seu trabalho de investigação como um modo de operação mental e estética no qual são abertos vasos comunicantes para o diálogo entre o popular e o erudito, a fim de valorizar a primeira e imprimir novas possibilidades à últi-

---

<sup>29</sup> Escritos entre 1923 e 1925. O conto “O Besouro e a Rosa”, foi escrito em 1923.

ma, fora do engessamento deixado pelo verniz europeu, tomado à época como referência artística e de comportamento, tantas vezes criticado por ele.

Podemos, portanto, apontar um processo de práxis na obra de Andrade, em um movimento incessante de reorganização, vital para a provocação e a transformação por ele desejadas em meio ao quadro cultural periférico em que se encontrava inscrito. Assim, *Os Contos de Belazarte* é um dos muitos legados artísticos deixados pelo autor em sua visão literária que abraçava os contextos históricos e culturais como essenciais para se pensar e produzir literatura, jamais como um modo de simples referência, mas, principalmente, de transformação. Podemos traçar um paralelo entre esse olhar e a proposta cubofuturista de Vladimir Maiakovski: “A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”.

### 3. *Virgens em mosaico de vozes*

Enfileiram-se, n*Os Contos de Belazarte*, marcas anunciadoras da problematização de formas narrativas tradicionais. A partir do espaço simbólico do subúrbio da cidade de São Paulo são organizados elementos de linguagem que potencializam imagens de decadência, incerteza, ilogismo, fragilidade e desconexão nas quais deslizam os sujeitos ficcionais em contos unidos pela voz narrativa dupla – do narrador e de Belazarte, o qual confiou ao primeiro as histórias narradas<sup>30</sup>.

A voz narrativa de Belazarte e o narrador primordial possuem como traço de convergência, como dito, a condição de mediador, o fato de não assumir a autoria dos contos. Ao contrário, Belazarte afirma a sua transmissão pela apreensão da circularidade

---

<sup>30</sup> Não podemos deixar de nos lembrar da presença do narrador mediador também em *Macunaíma*.

oral de histórias testemunhadas por ele ou por outros. A figura do narrador a quem Belazarte as confia instaura-se como um duplo que se revela e oculta ao mesmo tempo, apoiado na sentença inicial dos contos: “Belazarte me contou”. A fala/escrita de Belazarte é a de uma voz suburbana e amoral, em confronto com as normas de polidez e de belas-letras, obsoletas para o pensamento sobre um contexto tão anfracto.

Embora este seja um tópico presente em boa parte da crítica literária, compreender Belazarte como um *alter ego* de Mário de Andrade é reduzir a profundidade do jogo de máscaras dos narradores tecido pelo escritor. Várias vezes, o autor foi confrontado por essa perspectiva e sublinhou Belazarte como ser autônomo. Essa autonomia há que ser pensada em sua condição ficcional:

Eu estou achando que o defeito de certas histórias de Belazarte é que estão um pouco pesadonas de tão compridas porém contra isso não posso nada. É estilo de Belazarte e não meu. Por mais que considere artisticamente esses casos não posso diminuí-los! Não são meus e palavra que não estou fazendo blague. São de Belazarte figura imodificável.<sup>31</sup>

Ao dar voz a Belazarte, o narrador mergulha em seu universo desestruturado e em sua linguagem áspera e híbrida tanto no que tange à mescla da oralidade e dos padrões da escrita quanto no enfrentamento de signos da tradição e da modernidade, na cidade representada em um processo transformador profundo, no qual emergem novos modos de comportamento, sotaques, códigos e tecnologias. Nessa orquestra urbana e precária, o processo de modernização gera novos significados para as formas de viver e os espaços. Aponta o subúrbio como uma potência simbólica no qual as contradições da modernidade expõem-se, em um microcosmo

---

<sup>31</sup> ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade, de 23 de novembro de 1926, *apud* MARQUES, Aline. Uma história que Belazarte não contou. In: *Os Contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

onde se situam laivos de miséria e conservadorismo, no limite da experiência humana.

A fala pessimista e cética de Belazarte tem como matéria-prima as circunstâncias desse mundo. Dentro dele, “O Besouro e a Rosa” foi o seu primeiro conto, segundo depoimento de Mário de Andrade. Além disso, o livro reúne contos diversos, escritos em momentos distintos, com o alinhavo da voz narrativa e da marcação de sua situação de mediador (“Belazarte me contou”).

O jogo narrativo inserido na mediação e a presença de marcas profundas da oralidade (parágrafos grandes, períodos curtos, ausência de pontuação em certos momentos, ritmo oscilante entre a fluência e a dispersão, em alguns poucos momentos) permeiam o texto como traços distintivos a aproximar-lhe do narrador primordial (até mesmo do narrador sonhado por Benjamin, a partir da obra de Leskov). Todavia, há elementos que impõe a sua diferença, sobretudo o fato de Belazarte não ser um narrador confiável. Marcas como o emprego do “ou”, “mas não sei não”, “não sei quantas vezes”, “Hmm, me esquecia” (ANDRADE, 2008) estão presentes em todos os contos e revelam um foco narrativo do qual também participam a limitação e a dúvida. Muitas vezes, o narrador apresenta uma possível verdade imersa em tranquilidade, para expô-la em seu avesso sinuoso, como na passagem abaixo, revelando os desvãos do comportamento humano: “Rosa viera para a companhia delas aos sete anos quando lhe morreu a mãe. Morreu ou deu a filha que é a mesma coisa que morrer” (ANDRADE, 2008).

Destarte, o pessimismo é um traço forte da narrativa e inverte a tradição das histórias primordiais, com os seus finais nos quais as personagens tornam-se “felizes para sempre”. N’Os *Contos de Belazarte*, Rosa foi “muito infeliz” (ANDRADE, 2008) e como ela Carmela, Teresinha... A felicidade só é possível aos loucos e aos inconscientes no universo de Belazarte, assim como na

tragédia a *hybris* (o excesso, a falta do herói) apresentar-se-ia somente na brecha da loucura e do erro inconsciente (Cf. LUKÁCS, 2000). Na contramão da tragédia, a inconsciência é o único suporte para uma vida feliz; qualquer consciência alerta para a condição trágica inerente à vida. Assim, a alegria, na voz de Belazarte, é cerzida pelo avesso: em suas histórias, a felicidade é trágica<sup>32</sup>; ele “não sabe conceber o que seja a felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável”, como disse o autor no prefácio não publicado de *Os Contos de Belazarte* (ANDRADE, 2008).

Não se trata aqui de uma “felicidade elegíaca” como a afirmada por Benjamin em “A imagem de Proust” (1994), ou seja, da tristeza contida pela consciência do limite presente na condição de ser feliz. A referência nas narrativas de Belazarte é a de que fora da inconsciência, não há magia possível, pois o mundo revela-se como um espaço de incompreensão de si, do outro, da vida. Se há um momento inicial de crença da personagem em algum rastro do maravilhoso ele se dá como alienação prontamente desconstruída pela mordacidade da voz narrativa (FLORES, 2011). Do mesmo modo, mitos modernos da ideologia burguesa – o elogio da pobreza e da simplicidade, o recato feminino, a gratidão afetuosa – são dissolvidos, sem piedade, pelo narrador. Faltam a felicidade e as recompensas em um movimento no qual a moral da história inverte-se em desespero latente.

Há a presença nos contos, apesar do caráter circunstancial da narrativa, de um começo semelhante ao pontuado por Vladimir Propp em relação à morfologia dos contos populares, através de situações de dano, proibição e carência. Porém, a estrutura binária

---

<sup>32</sup> Importa aqui retomar a figura de Malazarte, que surge par e passo com a de Belazarte. Como forças que se opõem, Malazarte, oriundo do imaginário popular brasileiro (especialmente, em torno da personagem folclórica Pedro Malasartes) e Belazarte assumem, respectivamente, o otimismo e o pessimismo frente à vida.

percebida pelo estudioso em tais contos - isto é: dano/reparação; proibição/desobediência que gerará um conflito a ser resolvido; e carência/restituição – é dissoluta em uma teia narrativa que desfaz quaisquer vias para a redenção da moralidade; a reparação é impossível, a não ser como promessa tênue e logo desfeita, ainda que a revelação sobre o despedaçar do sonho da personagem ocorra em outro conto, como no caso da personagem João, de “O besouro e a Rosa”.

Em “O Besouro e a Rosa”, encontramos elementos residuais de um arquétipo presente em mitos arcaicos de várias culturas, como a bíblica, a egípcia e a grega: o da virgem fecundada. Campbell (2008) aponta para a recorrência em múltiplas culturas de narrativas míticas e populares alusivas à figura da virgem como mediadora de um poder transformador, o de ser mãe do mundo ou de seus ícones sagrados, com a capacidade de restaurar a esperança em momentos de angústia, violência e medo.

Nos mitos de Europa, Leda e Dânae, Zeus toma a forma de animais – respectivamente, um touro, um cisne – e de chuva de ouro para fecundar as virgens. A força da natureza atua como dinamizadora do cosmo e a mulher é a catalisadora dessa continuidade; a mudança não a atinge, senão como eventual modo de colocá-la em uma situação de dificuldades e conflitos, geralmente junto ao seio familiar, que será, todavia, resolvida.

O mito mais conhecido da virgem fecundada no ocidente talvez seja o de Maria de Nazaré, na narrativa do Novo Testamento. Em um mundo desastroso e repleto de erros, “as pessoas clamam por alguma personalidade que em um mundo de corpos e almas confusas representará de novo as faces da encarnação” (CAMPBELL, 2008). Herodes seria um símbolo extremo de violência, egoísmo e desgoverno em face do qual a virgem fertilizaria o poder capaz de domá-lo e restabelecer o equilíbrio.

No conto de Mário de Andrade, Rosa é uma virgem inconsciente sobre a sua vida e o seu corpo; vive de modo reificado em uma família da qual não participa senão como objeto utilitário concreto e emocional para as duas mulheres que a compõem. A comparação de Rosa com uma virgem santa aparece no começo da narrativa por várias vezes. O narrador a representa como pura e inocente, tal qual “uma freirinha”, uma “santinha”.

Entretanto, o olhar narrativo a vê como “santinha representativa que está no altar, feita de massa pintada. A outra, a representada, você bem sabe: está lá no céu não intercedendo pela gente... Rosa si carecesse intercedia. Porém sem saber porquê”. A “santidade” de Rosa, portanto, é fruto de sua alienação; seu caráter não é bondoso, mas flácido. Como a santa de massa pintada, a protagonista do conto é moldada em sua ignorância. E em confronto à tradição religiosa, o narrador apresenta a santa do céu como incapaz de interceder. Rosa intercede justamente por ignorar sua subjetividade e seu papel no mundo. São “a pureza, a infantilidade, a pobreza de espírito” que a confinam em uma “redoma que a separava da vida”. Sua santidade não é virtuosa. Não há transcendência, mas alienação em seu papel de santa, derivada da pobreza de sua experiência.

O confinamento material e existencial de Rosa será abalado por um evento que catalisa uma transformação radical na personagem. À noite, em seu cotidiano e automático ato de deitar-se, a moça esquece a janela aberta, por onde entra um besouro. Sem querer, ela descobre a sexualidade e o seu corpo como potência de prazer com o inseto. A reação de Rosa ao ato sexual grotesco é um misto de nojo e gozo, de desespero e de ruptura com a inconsciência que a dominava. Em uma onda de espasmos e reações físicas assustadoras, ela liberta-se da redoma metafórica em que se encontrava, sendo encontrada por Dona Ana e Dona Carlotinha “espasmódica com a espuma escorrendo pelo canto da boca. Olhos



esgazeados relampejando que nem brasa. (...) Rosa não falava se contorcendo”. (ANDRADE, 2008)

Como nos mitos de Leda e Europa, o elemento masculino que desvirgina a moça é um animal. Porém, Rosa não é fecundada, apenas desvirginada. O animal que a possui não é belo e delicado como o cisne e muito menos forte, como um touro. Um besouro é pequeno, nojento, reles, mas é com ele que Rosa descobre-se como ser e goza o seu corpo, rompendo com a redoma da santidade. Por essa via, a simbiose entre humano/animalesco e o grotesco revelam um movimento próximo à perspectiva do Naturalismo. Rosa instaura-se em uma espécie de entre lugar intertextual de representação, do qual pode dialogar tanto com as virgens fecundadas, em especial com Maria, como com Pombinha, de *O Cortiço*, desvirginada simbolicamente por um elemento natural como Rosa, no caso pela força do sol, em uma transformação que a leva à degradação.

No caso de Rosa, a perda da virgindade também a leva à ruína psíquica e moral, tal e qual Pombinha, porém por uma via mais sofisticada do que a descrição de um processo de ruína progressivo, como ocorre com a personagem de Azevedo. Para Rosa, a violação da virgindade gera o fim da inconsciência e o conseqüente mergulho na lucidez trágica. Em um movimento de tensão entre força e fragilidade internas, Rosa não suporta a consciência e entra em uma espiral de pulsão que a conduz a um novo momento de desequilíbrio e desespero.

Por outro lado, a relação de Rosa com o mito bíblico de Maria não está somente nas alusões à ingenuidade de Rosa no começo da história. Ela se liga, também, à empoderação da personagem, após perder simbolicamente a sua condição de intocada. No mito mariano, a virgem fecundada não é tocada, mas transforma-se fisicamente com a gravidez e obtém um poder que não é para si, mas para ser dado ao mundo. No conto, a jovem é tocada pelo besouro

em um ato sexual grotesco, que a transforma existencialmente. Ela toma o poder legado pelo ato para si. Rosa torna-se outra, na visão de suas tias/patroas, que assumem o papel metafórico de Herodes, ou seja, da representação do domínio, do egoísmo e da violência simbólica, tão mais fortes, porque veladas, na relação entre ela e as “tias/donas”. A protagonista deixa de ser uma metonímia, alguém que só usa os “pedaços de corpo” úteis para o serviço doméstico. Aqui, a violação da virgem catalisa a mudança do seu eu e o desespero da lucidez diante de um mundo miserável como ela.

Na trilha de um desejo simbiótico, Rosa anseia casar-se com o besouro que a possuía. Na impossibilidade, reage com descontrole e casa-se, literalmente, com o primeiro homem com quem se depara após o episódio do inseto: Pedro Mulatão, bêbado e desempregado. O destino de Rosa se casa com a ideia de fatalidade: ela é tomada por uma pulsão pelo casamento, não importava com quem. Ela precisava cumprir aquele destino. Não há recompensa alguma pelos danos sofridos pela personagem e relatados desde o início da narrativa, como nos contos populares, o que contraria a expectativa do leitor que espere encontrar nas histórias de Belazarte o equilíbrio binário presente nos contos tradicionais. A protagonista sofre desde a infância, quando é abandonada pela mãe e começa a trabalhar em um regime servil travestido de relação familiar; em dado momento, aparece João, moço bom, belo e trabalhador que se apaixona por Rosa, alimentando as expectativas de um final feliz, em consonância aos contos tradicionais. A teia narrativa de Belazarte enreda o leitor ingênuo e retira sem piedade a sua esperança: não apenas Rosa continua a sofrer, como o seu príncipe encantado será desprezado, em um desenho narrativo que se repetirá nos finais infelizes para sempre da maioria de seus contos.

O sofrimento de Rosa continua e, embora a personagem oscile por três fases de percepção – a alienação inicial; a consciência do corpo e da miséria; e a pulsão enlouquecida, que a empurra para a semiconsciência –, ele nunca a abandona, e se instaura como

condição de sua vivência, como se a pobreza espiritual e material não tivesse condições de enfrentar os meandros da complexidade amorosa, reduzindo o amor à experiência física. Sem príncipes encantados e filhos salvadores, a virgem modernista de Mário tem na ingenuidade um defeito e no desespero um fado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma*. São Paulo: Klick, 1999.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Edunb, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

*BÍBLIA sagrada*. Petrópolis: Vozes, [s.d.].

BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Califórnia: New World Library, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Ática, 1993.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLORES JR., Wilson J. Belazarte e os engodos da modernização brasileira. *Revista Garrafa*, n. 23, jan.-abr. 2011.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARQUES, Aline. Uma história que Belazarte não contou. In: ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

OLIVEIRA, Irenísia Torres. Subúrbio e modernização: os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade. *XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.