

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS – INGLÊS

LEONARDO RODRIGUES COELHO

**O TRADUTOR COMO MEDIADOR CULTURAL: DESAFIOS E ESCOLHAS NA
TRADUÇÃO DE TRÊS CONTOS DE BELAZARTE, DE MÁRIO DE ANDRADE,
PARA LÍNGUA INGLESA**

GOIÂNIA
2026

LEONARDO RODRIGUES COELHO

**O TRADUTOR COMO MEDIADOR CULTURAL: DESAFIOS E ESCOLHAS NA
TRADUÇÃO DE TRÊS CONTOS DE BELAZARTE, DE MÁRIO DE ANDRADE,
PARA LÍNGUA INGLESA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português - Inglês da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientador(a): Prof. Dr. Vitor Fernando Perilo Vitoy

GOIÂNIA

2026

LEONARDO RODRIGUES COELHO

**O TRADUTOR COMO MEDIADOR CULTURAL: DESAFIOS E ESCOLHAS NA
TRADUÇÃO DE TRÊS CONTOS DE BELAZARTE, DE MÁRIO DE ANDRADE,
PARA LÍNGUA INGLESA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português - Inglês da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientador(a): Prof. Dr. Vitor Fernando Perilo Vitoy

BANCA:

Dr. Vitor Fernando Perilo Vitoy

Orientador

Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Dr. Divino José Pinto

Leitor

Pontifícia Universidade Católica de Goiás

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, primeiramente, aos meus pais, que sempre foram meu alicerce seguro, oferecendo paciência e o suporte necessário para que eu pudesse trilhar o caminho do conhecimento.

Aos meus professores, que não apenas transmitiram conteúdos, mas compartilharam sua paixão pelo saber, pela literatura e pela língua.

Aos meus amigos, obrigado pela escuta atenta, pelo incentivo constante e por tornarem a caminhada acadêmica muito mais leve e significativa.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Vitor Fernando Perilo Vitoy, meu orientador, pela paciência, pela generosidade e pela condução brilhante ao longo de todo este processo. Suas provocações intelectuais, leituras críticas e incentivo constante foram fundamentais para que eu pudesse decifrar os complexos caminhos da Estética Modernista andradiana e transformá-los em reflexão tradutória.

À Professora Helen, que é como uma mãe para mim na universidade, seu amor pelos alunos e pela educação são extremamente inspiradores e me marcarão pelo resto de minha vida. Ao Professor Divino e à Professora Edilene, pelo apoio institucional, pelas palavras de incentivo nos momentos de dúvida e pelas ricas contribuições que, de forma direta ou indireta, iluminaram a construção e o amadurecimento desta pesquisa.

Aos meus pais, pelo suporte incondicional, tanto emocional quanto material. Obrigado por acreditarem no valor da minha educação. Este trabalho é o fruto colhido de um solo que vocês prepararam com infinito amor e dedicação.

A todos que, com um gesto, uma palavra ou um silêncio respeitoso, tornaram possível a realização deste sonho.

“A hospitalidade linguística, portanto, é o modelo de toda hospitalidade, na medida em que ela se define como o prazer de habitar a palavra do outro, sustentado pelo prazer de receber a palavra do estrangeiro na própria casa...” — Paul Ricoeur

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso analisa a tradução de três contos de *Os Contos de Belazarte* (1934), de Mário de Andrade, para a língua inglesa, enfocando o papel do tradutor como mediador cultural. A pesquisa articula fundamentos do Modernismo brasileiro, destacando a oralidade, a linguagem popular e a crítica social presentes na obra, que enfatizam a experiência de sujeitos marginalizados da periferia paulistana. Examina-se como a construção narrativa e a estética literária exigem escolhas tradutórias complexas, que preservem o léxico regional, os arcaísmos, os “realia” culturais e a oralidade estilizada. O estudo utiliza referências teóricas de equivalência formal e dinâmica (Nida), procedimentos técnicos de tradução (Barbosa), e abordagens funcionais e de Skopos (Reiss, Vermeer, Nord), propondo estratégias de domesticação e estrangeirização para garantir a compreensão e o impacto estético do texto no leitor anglófono. O trabalho evidencia a necessidade de notas de rodapé, tabela e adaptações culturais, respeitando simultaneamente a fidelidade ao autor original e a inteligibilidade no contexto de chegada. Conclui-se que a tradução literária, nesse caso, configura-se como um processo de transcriação, em que o tradutor deve equilibrar ética, lealdade e criatividade, garantindo que as nuances sociais, psicológicas e culturais do texto original sejam transferidas sem perder seu efeito literário e comunicativo.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária; Mário de Andrade; Mediação cultural; Modernismo brasileiro; Oralidade.

ABSTRACT:

This undergraduate thesis analyzes the translation of three stories from *Os Contos de Belazarte* (1934) by Mário de Andrade into English, focusing on the translator's role as a cultural mediator. The study situates the work within Brazilian Modernism, highlighting the oral language, popular expressions, and social critique that emphasize the experiences of marginalized subjects in São Paulo's periphery. It examines how Andrade's narrative construction and literary aesthetics demand complex translational choices that preserve regional lexicon, archaisms, cultural realia, and stylized oral discourse. The research draws on theories of formal and dynamic equivalence (Nida), technical translation procedures (Barbosa), and functional and Skopos approaches (Reiss, Vermeer, Nord), proposing strategies of domestication and foreignization to ensure both comprehension and aesthetic impact for the Anglophone reader. The study underscores the necessity of footnotes, glossaries, and cultural adaptations, maintaining fidelity to the original author while ensuring intelligibility in the target context. It concludes that literary translation in this case functions as transcreation, requiring the translator to balance ethics, loyalty, and creativity, ensuring that the social, psychological, and cultural nuances of the original text are conveyed without losing literary and communicative effects.

KEYWORDS: Literary translation; Mário de Andrade; Cultural mediation; Brazilian Modernism; Orality.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: COMO SERÁ, BELAZARTE?	9
CAPÍTULO 1 – NARRATIVA, CULTURA E IDENTIDADE EM MÁRIO DE ANDRADE	12
1.1. Modernismo, estética e renovação da literatura brasileira	12
1.2. A construção do universo narrativo em Contos de Belazarte	19
1.3 Entre a obra e o leitor estrangeiro: pressupostos iniciais sobre o processo tradutório	22
CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS E O TRADUTOR COMO MEDIADOR CULTURAL EM <i>OS CONTOS DE BELAZARTE</i>	28
2.1. Tradução literária e equivalência: tensões entre fidelidade e recriação.....	28
2.2. Funcionalismo e Skopos: finalidade, público-alvo e projeto tradutório.....	37
2.3. Hermenêutica da tradução e mediação cultural: reflexões entre a hospitalidade linguística e o espetáculo ilusionista	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE REALMENTE BELAZARTE ME CONTOU...	45
REFERÊNCIAS	48
APÊNDICES – TRADUÇÃO DOS TRÊS CONTOS DE BELAZARTE: “O BESOURO E A ROSA”, “CAIM, CAIM E O RESTO” E “PIÁ NÃO SOFRE. SOFRE?”	50

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: COMO SERÁ, BELAZARTE?

A tradução literária, quando se volta para uma obra marcada por forte densidade estética, social e cultural, não se limita à substituição de palavras entre dois sistemas linguísticos, exige a leitura atenta dos modos pelos quais a linguagem organiza uma visão de mundo, produz efeitos sensíveis e preserva marcas históricas que não podem ser deslocadas sem perdas significativas. É a partir dessa compreensão que o presente trabalho toma como objeto a tradução de três contos de *Os Contos de Belazarte* (1934), de Mário de Andrade (1893-1945), para a língua inglesa, investigando o papel do tradutor como mediador cultural diante de uma escrita profundamente vinculada ao Modernismo brasileiro, à oralidade popular e às tensões sociais da São Paulo das primeiras décadas do século XX.

A escolha da obra se justifica pela singularidade do projeto estético de Mário de Andrade. Nas narrativas, o autor, além de representar personagens pobres, trabalhadores, mulheres vulnerabilizadas, crianças abandonadas e sujeitos marginalizados pela modernização urbana, também deixa escapar essas experiências por meio de uma linguagem marcada por ritmos orais, vocabulário coloquial, italianismos, arcaísmos, diminutivos, repetições e comentários digressivos. O narrador Belazarte, situado entre a escuta popular e a elaboração literária, organiza os acontecimentos como quem transmite histórias recebidas, vistas ou ouvidas, fazendo da fórmula “Belazarte me contou:” um dispositivo de mediação entre voz, memória e escrita.

A gênese desse narrador e o percurso textual da obra revelam uma criação em constante movimento, essencial para que o tradutor compreenda o peso da historicidade do texto. Belazarte nasceu originalmente nas Crônicas de Malazarte, publicadas por Mário na revista carioca *América Brasileira* entre outubro de 1923 e julho de 1924. Foi nesse espaço que surgiram, como “intermédios”, as primeiras versões de dois dos contos analisados nesta pesquisa: “O Besouro e a Rosa” (fevereiro de 1924) e “Caim, Caim e o Resto” (julho de 1924).

A partir de “exemplares de trabalho” — textos impressos que o autor rasurava a mão para propor novas versões —, essas narrativas foram retrabalhadas exaustivamente. “O Besouro e a Rosa” migrou para o livro *Primeiro andar* (1926), enquanto a coletânea específica Belazarte só foi impressa em 30 de dezembro de 1933 (com data de 1934 na capa) pela Editora Piratininga, financiada em prestações pelo próprio escritor. Compreender que o livro impresso em 1934 omitia “O Besouro e a Rosa” por razões editoriais e incluía o “Caso em que entra bugre” — arranjo que só seria corrigido na edição de 1944 — evidencia a instabilidade e a riqueza do corpus literário andradiano.

Diante do exposto, traduzir Mário de Andrade para o inglês impõe uma pergunta central: como transpor uma obra tão ligada à experiência linguística e cultural brasileira sem neutralizar sua força estética, sua historicidade e sua estranheza? A dificuldade não reside apenas em encontrar equivalentes lexicais para termos específicos, mas em preservar o modo como a língua literária dramatiza desigualdades, afetos, violências e formas de sociabilidade. O tradutor precisa decidir quando aproximar o texto do leitor estrangeiro, quando conservar a opacidade da cultura de partida e quando recorrer a estratégias de explicitação, como notas de rodapé, glossários ou adaptações contextuais, para impedir que o sentido se perca na travessia entre culturas.

A problemática desta pesquisa nasce, portanto, da tensão entre fidelidade e recriação. A primeira não entendida apenas como obediência mecânica à superfície verbal do texto de partida, mas como compromisso com sua complexidade formal, histórica e simbólica. Do mesmo modo, a segunda não significa liberdade arbitrária, mas a busca de soluções capazes de produzir, na língua de chegada, efeitos literários compatíveis com aqueles articulados no original. A tradução de expressões populares, referências culturais, marcas de oralidade e elementos do cotidiano suburbano paulistano exige uma postura interpretativa que reconheça o texto traduzido como resultado de escolhas conscientes e teoricamente justificadas.

O objetivo geral deste trabalho consiste em analisar os desafios e as escolhas envolvidos na tradução de três contos de *Os Contos de Belazarte* — “O Besouro e a Rosa”, “Caim, Caim e o Resto” e “Piá não sofre? Sofre?” — para a língua inglesa, evidenciando como o tradutor atua como mediador cultural entre o universo modernista brasileiro e o leitor anglófono. Como objetivos específicos, busca-se: Contextualizar a obra no âmbito do Modernismo brasileiro e reconstruir sua complexa trajetória editorial e genética; Examinar a construção narrativa e a função da oralidade na prosa de Mário de Andrade, compreendendo-a como um “estilo falado e não escrito”; Discutir os fundamentos teóricos da equivalência, do funcionalismo, do *Skopos* e da mediação cultural; E justificar os procedimentos tradutórios empregados diante de termos, imagens, estruturas e referências que resistem à equivalência imediata.

Metodologicamente, a pesquisa possui caráter qualitativo, bibliográfico e analítico-comparativo. Parte-se da leitura crítica dos contos selecionados e de sua inserção no projeto literário de Mário de Andrade, articulando esse percurso a contribuições dos estudos da tradução e da crítica literária. A análise privilegia ocorrências concretas do texto, observando termos culturalmente marcados, estruturas de oralidade, referências históricas, nomes próprios, expressões idiomáticas, elementos botânicos e zoológicos, além de marcas afetivas ou irônicas que participam da composição estética das narrativas. Essas ocorrências são examinadas a partir

de suas possíveis soluções em inglês e das implicações de cada escolha para a recepção do texto traduzido.

A estrutura do trabalho acompanha o seguinte percurso: o primeiro capítulo apresenta o contexto literário, cultural e estético da obra, relacionando Modernismo, identidade nacional, oralidade e construção narrativa. Nele, discute-se como Mário de Andrade transforma a fala popular e a experiência dos sujeitos periféricos em matéria artística, sem reduzir tais elementos a simples registro documental ou folclórico. O segundo capítulo concentra-se nos fundamentos teóricos da tradução literária e na figura do tradutor como mediador cultural, mobilizando noções de equivalência formal e dinâmica, procedimentos técnicos, funcionalismo, Skopos, hospitalidade linguística e estratégias de domesticação e estrangeirização. Ao final, os apêndices apresentam as traduções dos três contos, acompanhadas de notas e justificativas que materializam o projeto tradutório desenvolvido.

CAPÍTULO 1 – NARRATIVA, CULTURA E IDENTIDADE EM MÁRIO DE ANDRADE

1.1. Modernismo, estética e renovação da literatura brasileira

Este primeiro capítulo apresenta o fio condutor teórico e cultural que sustenta a análise proposta de *Os Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, situando a obra no âmbito do movimento literário ao qual pertence — contextualização indispensável tanto para o leitor de língua portuguesa quanto para o de língua inglesa não familiarizados com o período em tela. O Modernismo brasileiro, longe de constituir um movimento homogêneo, atravessou fases distintas e frequentemente tensionadas entre si, nas quais as preocupações formais e as demandas sociais disputavam espaço na agenda dos escritores.

Em *1930: A Crítica e o Modernismo*, João Luiz Lafetá desenvolve uma reflexão sobre esse contexto e sua relevância para a renovação estética e ideológica das letras nacionais. Ao analisar as transformações ocorridas entre as décadas de 1920 e 1930, o autor reitera o processo de reformulação da consciência cultural brasileira, cujo eixo central reside no movimento pendular entre “projeto estético” e “projeto ideológico”¹ — distinção por meio da qual se evidencia o modo como a produção literária transitou da experimentação formal para um engajamento mais efetivo com os problemas sociais e históricos do país.

Qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (Lafetá, 2000, p. 19-20)

A primeira fase do Modernismo brasileiro — comumente associada a acontecimentos como a exposição de Anita Malfatti em 1917 e à Semana de Arte Moderna de 1922 — teve como um dos objetivos promover a renovação estética das artes nacionais. No caso dos escritores, estes buscaram romper com os padrões tradicionais herdados do Parnasianismo e do Simbolismo, correntes consideradas excessivamente acadêmicas e distantes da realidade brasileira. Assim, a linguagem literária se volta para a oralidade, a liberdade formal – incluindo

¹ A leitura de João Luiz Lafetá atua como uma voz complementar à análise de Antonio Candido — seu antigo professor —, reforçando e dialogando com as posições previamente estabelecidas por este. Ver: *Formação da Literatura Brasileira* (1959), vol. 2. Embora o foco do livro seja anterior ao período modernista, Candido traça ali a linha de desenvolvimento da consciência literária nacional que desemboca no modernismo – o que confere contexto histórico ao argumento que trouxemos. A célebre formulação sobre literatura como “sistema” (obras, autores e público) pode ser mobilizada para mostrar que o Modernismo não se pauta apenas pelas rupturas estéticas, mas na consolidação de um sistema literário verdadeiramente nacional.

o verso livre, o experimentalismo e a incorporação de elementos populares e cotidianos. A ruptura com a linguagem beletrista e a instauração de uma nova concepção de arte literária — mais dinâmica e vinculada à experiência brasileira — não representava apenas uma inovação de ordem formal, mas também uma tentativa de construção de uma identidade cultural autenticamente nacional.

Essa ruptura com a norma culta tradicional e a busca por um “estilo falado” operam como o cerne estrutural de *Os Contos de Belazarte*. Mário de Andrade recusa a separação rígida entre a cultura letrada e a popular, conferindo dignidade estética a solecismos e barbarismos suburbanos, como o leitor pode observar na fala de Prima Rufina em “Nízia Figueira, sua criada”: “Mundo tá rúim, cachaça dexa mundo bunito pra nós” (Andrade, 2009, p. 129). Ademais, a preocupação com a sonoridade do texto manifesta-se no uso intencional de onomatopeias para ditar o ritmo do cotidiano periférico, artifício evidente na descrição da carroça do padeiro (“tlim... tlrintintim”), ou no estrépito do anúncio circense (“Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pampampam!...”) em “Jaburu Malandro” (Andrade, 2009, p. 51;40).

João Luiz Lafetá continua a pontuar que a década de 1930 marca uma transformação significativa no interior do próprio Modernismo. Se os anos 1920 privilegiaram a experimentação formal, os anos 1930 passaram a enfatizar a dimensão mais ideológica da literatura. O crítico sintetiza essa transformação ao identificar a passagem diretamente relacionada ao contexto histórico do período, marcado pela crise econômica mundial, pela Revolução de 1930 e pelo acirramento das tensões sociais no Brasil.

Enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita. (Lafetá, 2000, p. 28-9)

A passagem a qual se refere o crítico encontra vazão na escolha do cenário e dos sujeitos que protagonizam as histórias de Belazarte. Afastando-se da elite paulistana, o narrador estabelece seu foco na periferia operária e imigrante de bairros como a Lapa e o Brás. Em “Caim, Caim e o resto”, por exemplo, o operariado urbano ganha corpo nos irmãos Aldo e Tino, seres moldados pelo “trabalho vivo de pedreiro”, imersos em uma paisagem hostil delimitada pelo “muro da fábrica” e pelas “chaminés” (Andrade, 2009, p. 58-9). Essa focalização ratifica o programa de denúncia das contradições inerentes à modernização tardia do país, inserindo aqueles historicamente marginalizados como os verdadeiros eixos da matéria ficcional.

Cumprir reiterar que o Modernismo Brasileiro não pode ser atribuído a uma causa isolada, mas resulta da confluência de múltiplos fatores históricos, culturais, sociais e artísticos, inclusive porque os artistas brasileiros dialogaram com os movimentos de renovação estética emergentes na Europa — tais como o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo e o Dadaísmo —, ao passo que o país vivenciava um processo de modernização econômica, particularmente evidente em polos urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. O crescimento das cidades, a industrialização e a consolidação da burguesia propiciaram condições favoráveis ao surgimento de novas formas de expressão artística.

Os autores buscaram desenvolver uma produção artística que se configurasse como representação e adaptação da realidade local, valorizando a cultura popular, o folclore e as tradições indígenas e africanas. Paralelamente, empenharam-se em ampliar a liberdade criativa, aproximar a linguagem da oralidade cotidiana e realizar investigações formais inovadoras. A intenção de ampliar o público leitor interessado na cultura nacional mostrou-se determinante para esses objetivos, como sustenta o crítico literário Antonio Candido em “O escritor e o público” ao dizer que a literatura brasileira superou o complexo de inferioridade colonial, afirmando uma dicção autônoma e articulando formas de expressão locais às demandas da modernidade estética.

A partir de 1922 o escritor desafogou; e embora arriscando a posição tradicionalmente definida de “ornamento da sociedade” e as consequentes retribuições, pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando na maioria dos casos do esquema traçado anteriormente — de participação na vida e aspiração nacionais (Candido, 2006 p. 97).

Observa-se que, até o século XX, os escritores frequentemente ocupavam uma posição associada ao prestígio social e à função de ornamentação cultural das elites, sendo-lhes exigida, para a obtenção de reconhecimento, a conformidade de sua produção aos valores hegemônicos. Com o modernismo, essa relação torna-se um pouco mais flexível, ampliando-se o espaço de autonomia do autor para experimentar novas formas linguísticas, questionar padrões estéticos e desenvolver uma leitura crítica da realidade brasileira. Tal contexto favoreceu as “aventuras intelectuais” dos modernistas e pós-modernistas, cujas produções passaram a expressar um inconformismo explícito em relação às normas literárias, sociais e culturais estabelecidas (Candido, 2006, p. 97). Para João Luiz Lafetá (2000, p. 32), esse movimento se evidencia de modo abrangente “na prosa de ficção, o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, o ponto alto atingido por Graciliano Ramos, a direção diferente de Cyro dos

Anjos; no ensaio, os estudos históricos e sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Mário de Andrade”.

Compreendidos alguns pressupostos do movimento modernista, ainda que de forma breve, impõe-se, para a análise subsequente, a seguinte questão: de que modo a oralidade — valor privilegiado por Mário de Andrade — se configura como categoria estética e cultural em *Contos de Belazarte*? A resposta a esse problema exige, preliminarmente, a compreensão da estética literária como sistema cultural que ultrapassa a mera dimensão da linguagem falada. Na seção seguinte, desenvolver-se-á esse instrumental conceitual, de modo a viabilizar sua aplicação à obra de Mário de Andrade.

No âmbito literário, a “estética” designa o conjunto de elementos formais, expressivos e sensoriais que estruturam a obra enquanto manifestação artística. Não se limita ao conteúdo transmitido, mas refere-se, sobretudo, ao modo como o texto é construído — sua linguagem, ritmo, estilo, imagens, metáforas, organização narrativa e os efeitos produzidos no leitor. Se, em termos tradicionais, correntes teóricas como a de Friedrich Schiller, na Carta XXII de *A educação estética do homem*, defendiam a primazia da forma sobre o conteúdo como via privilegiada para a autonomia e emancipação do espírito, a práxis modernista de Mário de Andrade reconfigura esse pressuposto. Na formulação schilleriana, a forma assume estatuto central na mediação estética entre sensibilidade e razão, orientando o processo de formação do sujeito.

Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética (Schiller, 1989, p. 111).

Mário de Andrade reconfigura esse pressuposto schilleriano porque desloca o eixo normativo da estética clássica — centrada na primazia da forma como mediação universalizante entre sensibilidade e razão — para uma prática artística marcada pela historicidade, pela cultura nacional e pela experimentação formal vinculada ao contexto brasileiro do modernismo. Em Schiller, a forma estética possui um estatuto quase transcendental: ela harmoniza impulsos sensíveis e racionais e conduz o sujeito à autonomia moral. Trata-se de uma concepção universalista da arte, na qual a forma opera como princípio de elevação do humano. Em relação ao projeto modernista pós-1922, a forma deixa de ser um princípio universal abstrato e passa a ser um campo de intervenção cultural.

O conteúdo, por mais profundo que seja, limita a experiência estética ao focalizar aspectos particulares, enquanto a forma cria uma liberdade que permite ao espírito experimentar a obra de maneira plena, sem restrições conceituais. Quando correlacionamos isso com *Os contos de Belazarte*, a conexão fica mais clara: Mário de Andrade não adota a forma purista ou o isolamento da linguagem em uma “torre de marfim”. Pelo contrário, o autor subverte a dicotomia clássica: em sua prosa, o refinamento da forma — materializado na estilização da oralidade — serve justamente como o veículo necessário para potencializar o conteúdo dramático e social. A experiência sensível gerada no leitor não decorre de um distanciamento do real, mas sim da mobilização profunda diante da angústia do homem preso a um cotidiano sem perspectivas.

O autor de *Pauliceia Desvairada* (1922) desconstrói qualquer idealização romântica das classes subalternas ao amarrar o destino de suas personagens a um pessimismo tristonho e incontornável. Essa assinatura trágica se consolida no refrão estrutural que encerra as narrativas, como o fatalismo em “O Besouro e a Rosa” – “Rosa foi muito infeliz.” e em “Caim, Caim e o resto” – “Teresinha era muito infeliz.” (Andrade, 2009, p. 64), ou natureza da negligência e da fome que acometem a infância em “Piá não sofre? Sofre.”, onde o menino Paulino “sobrava naquela casa” (Andrade, 2009, p. 101) e crescia tendo a própria fome como único alimento. A emoção forte gerada no leitor decorre, portanto, da exposição artisticamente moldada de vidas desarticuladas pela miséria, provando que a sofisticação da forma e a crueza da realidade social coexistem na mesma engrenagem estética.

Afrânio Coutinho em defesa de que o valor de um texto está em seus elementos formais, como linguagem, estrutura, metáforas e estilo, assim, afirma-se que “o estético somente pode ser encontrado na própria obra”, uma vez que a literatura possui valor em si mesma e não tem por finalidade “veicular outras mensagens, senão a própria mensagem estética” (Coutinho, 1987, p. 424). No entanto, ao aplicarmos essa premissa à obra marioandradina, essa busca pela autonomia imanente precisa ser lida de forma dialética. O procedimento formal aqui não anula o compromisso social; antes, é o conjunto de procedimentos que transforma a linguagem comum em linguagem artística o responsável por conferir à denúncia das margens urbanas a sua singularidade, intensidade simbólica e abertura para múltiplas interpretações.

Para o tradutor, a compreensão desses procedimentos formais implica a identificação das fontes que estruturam a estética do texto. Em *Os Contos de Belazarte*, essa engrenagem interna é fortemente marcada pela oralidade, elemento que se coloca como central ao desafio tradutório. Nesse sentido, torna-se necessário situá-lo no âmbito da cultura popular brasileira. A obra *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, fornece um arcabouço teórico

consistente para a análise das manifestações culturais de base oral. Publicado originalmente em 1952, o estudo sistematiza a investigação das tradições populares, evidenciando como contos, lendas e cantigas compõem a formação cultural do país, constituindo um repertório vivo que Mário de Andrade incorporou de modo estruturante em sua produção literária e musicológica.

Câmara Cascudo — que manteve correspondência e contato intelectual com Mário de Andrade — demonstra que a literatura oral possui valor artístico, histórico e social, contrariando a visão elitista que a reduzia a uma forma “inferior” de cultura. Para ele, as narrativas transmitidas pela fala preservam a memória coletiva e expressam a identidade do povo brasileiro, perspectiva que encontra ressonância direta no projeto estético e nacional de Mário de Andrade, o qual buscou incorporar, à linguagem literária erudita, as formas, os ritmos e os saberes da cultura oral. Desse modo, os autores convergem na valorização dos saberes populares que circulam fora da cultura escrita, compreendendo a oralidade não como ausência de escrita, mas como um sistema cultural dinâmico, transmitido de geração em geração pela memória e pela voz.

O folclorista demonstra como elementos indígenas, africanos e europeus se articularam na constituição da literatura oral brasileira, de modo que os contos e as tradições populares revelam não apenas uma função de entretenimento, mas também os processos históricos de mestiçagem cultural que os engendram. Sublinha-se, ademais, o caráter coletivo e dinâmico da oralidade: diferentemente da literatura escrita, os textos orais transformam-se ao longo do tempo, adaptando-se aos contextos sociais e regionais em que circulam, sem que exista uma versão definitiva, visto que cada narrador recria parcialmente a história que transmite.

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, histórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poemas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar (Cascudo, 1984, p. 29).

Câmara Cascudo destaca, ainda, a força da memória popular, argumentando que a oralidade foi responsável pela preservação de conhecimentos em períodos nos quais os livros eram escassos e o acesso à escrita, restrito — função exercida pela transmissão oral de lendas, contos, poesias e autos, que constituíam o principal instrumento de continuidade cultural antes da ampla difusão da cultura letrada. Merece destaque, ainda, o método de pesquisa adotado, que combina investigação acadêmica, observação etnográfica e experiência pessoal. Tendo vivido parte da juventude no sertão nordestino, recolheu histórias diretamente da fala popular, junto a cantadores, narradores e moradores do interior do país, o que confere à sua escrita uma

singular articulação entre erudição e proximidade com a cultura popular. Uma das formulações mais expressivas da obra descreve as tradições populares como “ondulantes na imaginação coletiva” — imagem que condensa a concepção de literatura oral como fenômeno em constante circulação e transformação no interior da sociedade (Cascudo, 1984, p. 52).

A obra de Câmara Cascudo oferece um referencial cultural para a compreensão da transformação da oralidade popular em matéria literária. Em *Os Contos de Belazarte*, esse fenômeno pode ser evidenciado, sobretudo, na configuração da linguagem narrativa e na representação de personagens na sociedade urbana paulista, por meio de um narrador que prioriza uma sintaxe mais flexível, vocabulário coloquial e ritmo que evocam a dinâmica das narrativas. Desse modo, a representação de ser percebida como desvio ou deficiência linguística, constituindo-se, antes, em um recurso estético legítimo da literatura moderna, em consonância com a perspectiva do folclorista de que os saberes populares permanecem vivos na memória coletiva e na circulação oral das histórias.

Nesse contexto, os contos evidenciam a construção de uma voz literária que confere visibilidade a sujeitos historicamente silenciados pela tradição canônica, deslocando para o centro da narrativa personagens como pobres, trabalhadores, imigrantes e moradores das periferias urbanas. Tanto Câmara Cascudo quanto Mário de Andrade concebem a cultura brasileira como resultado da confluência de distintas matrizes culturais, incorporando essa diversidade como princípio estruturante de suas propostas estéticas. Nesse sentido, a linguagem híbrida mobilizada por Mário de Andrade expressa um Brasil plural e socialmente heterogêneo, reforçando a articulação entre diversidade cultural e criação literária, ao transformar tais elementos em matéria de elaboração artística e, simultaneamente, universalizá-los pelo viés literário. Nesse processo, a cultura oral deixa de ser compreendida como mero objeto folclórico e passa a integrar a estética modernista brasileira, movimento viabilizado, em grande medida, pela recusa deliberada do autor em estabelecer uma separação rígida entre “cultura erudita” e “cultura popular”.

No conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, a relação entre Belazarte – narrador e observador, que relata os acontecimentos por meio de uma oralidade popular – e seu criado negro, Ellis, ilustra essa assimetria de forma contundente. O abismo social se manifesta inclusive no leito de morte do jovem, quando o narrador observa que o criado “me obedecia ainda com esse olhar. Fosse por amizade, fosse por servilismo, obedeceu” (Andrade, 2009, p. 96). Nesse contexto, a estetização da oralidade popular assume, em última análise, a função formal de revelar a violência silenciosa das divisões sociais na metrópole em expansão.

1.2.A construção do universo narrativo em *Contos de Belazarte*

A construção do universo narrativo da obra *Os Contos de Belazarte* representa um dos momentos mais significativos da prosa modernista brasileira, pois articula experimentação formal, investigação da fala cotidiana e crítica das desigualdades urbanas. Não se trata apenas de inserir personagens pobres, trabalhadores, imigrantes e moradores da periferia paulistana no centro da narrativa, mas de converter essa matéria social em princípio de organização estética. Nessa perspectiva, a obra pode ser lida à luz da formulação de Antonio Candido, para quem a análise literária deve considerar o modo como o dado social deixa de ser elemento “externo” e passa a integrar a própria estrutura da obra (Candido, 2006, p. 14). Essa chave crítica é importante porque espaço urbano, posição de classe, oralidade, imigração e fracasso individual interferem diretamente na forma narrativa: determinam o tipo de narrador, a escolha vocabular, o ritmo sincopado da frase, a presença de comentários digressivos e a recorrência de desfechos abruptos. A dimensão social, portanto, não aparece como ilustração sociológica, mas como força interna da composição literária.

Mário de Andrade procura aproximar a escrita literária da fala cotidiana brasileira, incorporando hesitações, comentários laterais, interrupções e expressões coloquiais ao discurso narrativo. Conforme observa Gabriela Mattos Cardoso em *Os contos de Belazarte: um narrador e um projeto estético*,

[...] o esforço de Mário de Andrade de escrever em brasileiro era um esforço de traduzir a fala das ruas de sua cidade para a escrita dos contos. Por isso um narrador externo se coloca na condição de ouvinte, o que leva o leitor a se colocar também na condição de quem procura a voz viva que se esconde na letra do texto” (Cardoso, 2013, p. 17).

Sob esse prisma o universo narrativo da obra organiza-se por uma dupla mediação. De um lado Belazarte aparece como contador oral, aquele que teria ouvido ou testemunhado histórias do povo e as transmite por meio da fórmula recorrente “Belazarte me contou”. De outro, há uma instância escrita que seleciona, estiliza e reorganiza essa matéria oral, produzindo o efeito de uma fala viva dentro do texto literário. Essa mediação permite aproximar a obra da reflexão de Jeanne Marie Gagnebin a respeito da obra de Walter Benjamin sobre a “narrativa tradicional”, cuja autoridade deriva da experiência comunicável e da transmissão de histórias entre sujeitos (Gagnebin in: Benjamin, 1987, p.11). Em Mário de Andrade, porém, essa tradição

já surge tensionada pela modernidade urbana, pela desigualdade social e pela fragmentação da experiência.

O universo dos contos revela, assim, uma ambivalência estrutural em relação à figura do narrador. Belazarte ocupa uma posição paradoxal: embora manifeste empatia pelas personagens pobres e marginalizadas, mantém certa distância social e intelectual em relação a elas. Como observa Cardoso (2013, p. 31), “o lugar-comum de quem conta, em todos os contos, é sua condição de classe, mais elevada do que a de seus objetos narrados”. Essa tensão configura um narrador instável, dividido entre solidariedade e julgamento, proximidade e afastamento, o que inviabiliza qualquer idealização simplista da pobreza ou da cultura popular.

Do ponto de vista teórico, essa instabilidade pode ser compreendida também a partir da noção bakhtiniana de linguagem como campo socialmente atravessado por uma “variedade de vozes sociais” (Bakhtin, 2002, p.75). A fala narrativa de Belazarte não é homogênea: nela se cruzam a dicção popular, a sintaxe oralizada, o olhar letrado, a ironia de classe e os registros linguísticos da São Paulo imigrante. Outro aspecto relevante refere-se à interlocução do narrador com um destinatário imaginário. Frequentemente, ele realiza comentários digressivos, interrompe a narrativa principal e estabelece relações de cumplicidade com o ouvinte ou leitor, recorrendo a expressões típicas da fala cotidiana, tais como “parece incrível, não?” (Andrade, 2009, p. 27) em “O Besouro e a Rosa” ou “você se lembra do João?”, em “Jaburu Malandro” (Andrade, 2009, p. 39). Esses recursos aproximam a narrativa da performance oral, conceito desenvolvido por Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*. Segundo o teórico, a performance envolve a presença da voz, do corpo e da situação comunicativa na transmissão poética (Zumthor, 2014, p. 29). Embora os contos sejam textos escritos, Mário de Andrade busca criar a ilusão de uma narração em andamento, fazendo com que o leitor assuma a posição de ouvinte.

A construção do espaço urbano desempenha papel central nessa arquitetura narrativa. Diferentemente de obras regionalistas voltadas ao sertão ou ao interior, *Os Contos de Belazarte* concentram-se na periferia paulistana em processo de modernização, com ênfase nos bairros operários e nas populações pobres, muitas vezes marcadas pela presença italiana. Valdemar Valente Junior em seu artigo “Belazarte me contou: aspectos do conto de Mário de Andrade” observa que a obra busca aproximar-se da crise social e econômica do Brasil em transformação, evidenciando as contradições da exploração do trabalho em uma sociedade em formação. “Desse modo, o parque industrial em São Paulo traz consigo todos os conflitos do que a exploração desigual do trabalho pode significar, a partir das formas que se agudizam como expressões da abundância e da escassez” (Valente Junior, 2016, p.181).

Mário de Andrade mapeia bairros como a Lapa e a Barra Funda para capturar o cotidiano da pequena burguesia, de operários e de imigrantes. Contudo, esse espaço urbano não é idealizado; surge como palco de precariedade material, violência simbólica, frustração afetiva e confinamento social. Como se observa no conto *Piá não sofre? Sofre*, o autor escreve que “a vida mudou de misérias pra Paulino, mas continuou a ser sempre miserável. Bóia melhorou muito e não faltava mais, porém Paulino estava sendo perseguido pelos vícios do matinho” (Andrade, 2009, p.58). A passagem revela que a melhora material mínima não elimina as marcas subjetivas da exclusão, deslocando a narrativa para uma crítica mais profunda da modernização desigual.

Essa representação deve ser lida com cautela: não se trata de reduzir as personagens a um determinismo social absoluto, mas de mostrar como suas possibilidades de ação são estreitadas por estruturas de classe, trabalho, moradia e dependência econômica. Nesse sentido, os contos transformam o cotidiano aparentemente banal em matéria estética e crítica. A vida miúda, os domingos de futebol, as pensões, os cortiços, as padarias e os empregos subalternos compõem uma cartografia moral da cidade, na qual a modernização não produz integração plena, mas aprofunda separações entre centro e periferia, burguesia e trabalhadores, “superiores” e “desinfelizes”.

Essa engenharia social ganha densidade por meio do dispositivo da máscara narrativa. Belazarte desponta como narrador-mediador e como máscara ficcional que permite a Mário de Andrade observar as histórias do povo e recontá-las a partir de um distanciamento irônico e ambivalente. No conto Nízia Figueira, sua criada, o narrador pontua que “foi um ridículo oprimente para nós os superiores, e deprimente para eles os desinfelizes. Estavam esqueléticos, cheios de mãos, não sabendo pegar a xícra” (Andrade, 2009, p.92). A oposição entre “superiores” e “desinfelizes” evidencia que a narrativa não oculta a assimetria de classe; ao contrário, transforma essa assimetria em matéria de desconforto estético.

Observa-se, ainda, um contraste significativo entre Belazarte e a figura folclórica de Pedro Malasartes, personagem lendário associado à astúcia popular e à vitória simbólica do pobre sobre os poderosos. Em *Os Contos de Belazarte*, essa lógica é deslocada: em vez do triunfo do fraco pela esperteza, predominam a derrota, a infelicidade e a exclusão. Como explica Cardoso (2013, p. 24), “de forma contrária à tradição oral, os pobres e desvalidos encontram a derrota em Belazarte”. Mário de Andrade moderniza a tradição popular ao retirar dela a solução conciliadora e convertê-la em instrumento de crítica social.

O ponto culminante da literariedade da obra reside no tratamento da linguagem. Mário de Andrade não realiza simples transcrição folclórica nem registro naturalista da fala, mas uma

estilização literária da oralidade. A pesquisa de uma “língua brasileira”, livre do purismo lusitano, aproxima-se do esforço modernista de legitimar formas expressivas locais e populares sem abandonar o trabalho formal rigoroso. No conto “O Besouro e a Rosa”, essa pesquisa aparece em construções como: “João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente. E talvez por causa dos vinte anos... De deveras chegara nessa idade sem contato de mulher, porém os sonhos o atiçavam, viva mordido de impaciências curtas” (Andrade, 2009, p.30). Expressões como “de deveras” e “viva mordido” não funcionam apenas como marcas de cor local; elas instauram uma rítmica própria, em que sintaxe, oralidade e subjetividade se confundem. A linguagem, portanto, é o lugar em que a experiência social se torna forma.

Outro recurso importante é o uso de refrões e fórmulas narrativas inspiradas na tradição oral. Expressões como “Belazarte me contou” e os encerramentos repetitivos, muitas vezes marcados pela infelicidade das personagens, funcionam como estruturas de moldura narrativa. Entretanto, Mário subverte os finais felizes e a recompensa moral tradicional. Cardoso observa que Mário propõe bordões a serem repetidos por seu narrador de modo semelhante aos da tradição, mas não para reproduzi-la mecanicamente; trata-se de uma reinvenção crítica (Cardoso, 2013, p. 21).

Essa reinvenção também afeta a estrutura do conto. Em vez de conduzir a narrativa para uma resolução harmonizadora, Mário de Andrade privilegia desfechos secos, melancólicos ou desconcertantes. O fracasso das personagens não resulta de incapacidade moral individual, mas de uma rede de limitações históricas e sociais. Assim, a forma breve deixa de ser apenas anedótica e passa a funcionar como condensação de uma experiência urbana marcada pela fratura. Desse modo, a narrativa funciona como um sismógrafo das tensões sociais e estéticas do Brasil das décadas de 1920 e 1930. Ao fazer com que a crise social e a crise da linguagem caminhem juntas, Mário de Andrade demonstra que o Modernismo paulista, ao se debruçar sobre sujeitos periféricos, precisou reinventar a própria estrutura do fazer literário. A obra se consolida, portanto, não apenas como retrato da São Paulo operária e imigrante, mas como experiência formal em que oralidade, fragmentação urbana, desigualdade e invenção linguística tornam-se fundamentos de uma nova dignidade literária nacional.

1.3 Entre a obra e o leitor estrangeiro: pressupostos iniciais sobre o processo tradutório

O primeiro grande desafio da tradução de *Os Contos de Belazarte* reside na apreensão do léxico popular e regional, bem como da oralidade que estrutura as narrativas. Conforme Luís da Câmara Cascudo em *Literatura Oral no Brasil*, as produções situadas à margem da cultura

letrada oficial preservam a memória coletiva e a identidade de um povo por meio de um sistema dinâmico e “ondulante na imaginação coletiva” (Casculo, 1984, p. 52), em constante reconfiguração. Mário de Andrade incorpora essa força expressiva da fala cotidiana, convertendo-a em recurso estético legitimado no âmbito literário. Nesse sentido, o tradutor se depara com referências densamente enraizadas no cotidiano paulistano das décadas de 1920 e 1930, que vão desde manifestações festivas de caráter comunitário, como a “quermesse”, até elementos específicos da paisagem urbana, como o “largo”, além dos *realia* da cultura material brasileira, a exemplo da antiga moeda “réis” e de itens como a “jaboticaba” e o “guaraná”, que evocam práticas alimentares e simbólicas próprias do contexto sociocultural retratado.

Convém distinguir, nesse ponto, três camadas de dificuldade tradutória que se sobrepõem na obra: os *realia* culturais, a oralidade literariamente trabalhada e a inscrição social das personagens. A tradição oral, tal como discutida por Casculo, não se reduz à conservação estática de costumes, pois depende de circulação, memória e adaptação; por isso, quando Mário de Andrade incorpora estruturas da fala e da narrativa contada, ele registra um uso linguístico e transforma esse uso em procedimento composicional. No caso específico de *Os contos de Belazarte*, o próprio bordão narrativo “Belazarte me contou” reforça a impressão de uma história transmitida de memória, aproximando o texto escrito de uma performance oral recriada diante do leitor.

As marcas identitárias, longe de operarem apenas no campo semântico do exotismo ou da “cor local” de caráter descritivo, constituem eixos estruturantes do impacto emocional e social da obra. A resistência do texto a uma transposição mecânica decorre do fato de que tais elementos linguísticos estão profundamente amalgamados a uma experiência histórica singular, que lhes confere densidade semântica e cultural própria. Nesse sentido, como observa Antônio Candido ao analisar a posição de Mário de Andrade na literatura nacional, há uma produção localizada + sistema coletivo de formas e comunicação.

Com efeito, entendemos por literatura, neste contexto, fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos.” (Candido, 2006, p. 147).

Dessa forma, o léxico impõe ao tradutor literário o desafio de não diluir a espessura cultural da linguagem em favor de uma homogeneização asséptica, mas de reconhecer cada marcador de oralidade e de espacialidade como uma encruzilhada de significações históricas e culturais, cuja preservação é essencial para a integridade estética e interpretativa da obra. Essa

perspectiva impede que o regionalismo e a oralidade sejam tratados apenas como ornamentos folclóricos. A força do Modernismo brasileiro está justamente na passagem do localismo pitoresco para uma operação crítica mais complexa, capaz de converter elementos antes considerados marginais — a fala popular, o imigrante, o trabalhador urbano, o gosto cotidiano e as formas não escolarizadas de expressão — em matéria legítima de elaboração estética. Assim, no texto marioandradino, o “local” não é obstáculo à universalidade: é o caminho concreto pelo qual a obra organiza sua percepção da modernidade brasileira.

A transposição de *Os Contos de Belazarte* para uma língua estrangeira, em especial para o contexto linguístico e cultural anglófono, demanda a identificação e a problematização da figura do leitor implícito na cultura de chegada, situando-o em um horizonte de expectativas substancialmente distinto daquele partilhado pelo público brasileiro. Trata-se de um grupo que, em sua maioria, não dispõe da familiaridade com o Modernismo brasileiro, tampouco com o processo de urbanização e industrialização aceleradas da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, e menos ainda com as complexas hierarquias e clivagens sociais que atravessam e condicionam a experiência das personagens retratadas.

O leitor estrangeiro, nesse contexto, deve ser entendido menos como destinatário abstrato e mais como construção metodológica do projeto tradutório. Antecipá-lo não significa submeter o texto de partida a uma simplificação didática, mas prever quais zonas de opacidade exigirão mediação para que o efeito estético e social da narrativa permaneça inteligível. A recepção anglófona, por exemplo, tende a reconhecer com facilidade marcas genéricas de “literatura latino-americana”, mas pode não reconhecer as especificidades históricas da São Paulo operária, imigrante e pré-industrializada que atravessa *Belazarte*. Por isso, a tradução pressupõe “ação”, isto é “uma meta, um propósito. Isso faz parte da própria definição de ação” (Vermeer, 1989, p. 221- tradução nossa). Ela deve produzir um estranhamento orientado: suficiente para abandonar “a *tradução literal* para preservar o sentido da mensagem” (Barbosa, 2020, p.30).

Essa distância cultural obriga o tradutor a tomar decisões éticas e metodológicas drásticas sobre o manejo da alteridade textual. É nesse cenário que se inserem, de forma panorâmica, os conceitos de *domesticação* e *estrangeirização* formulados por Lawrence Venuti, cuja discussão teórica será ampliada no capítulo subsequente. Se o tradutor optar por um projeto puramente domesticador, correrá o risco de apagar a “estranheza” identitária e a força histórica da obra de Mário de Andrade, submetendo o texto a uma fluidez etnocêntrica que minimiza as clivagens e particularidades da periferia paulistana. Por outro lado, a opção pela estrangeirização busca manter a visibilidade do texto de partida, forçando o “leitor de chegada

– target reader” a mover-se em direção à cultura do outro, retendo marcas da sua singularidade histórica e linguística (Venuti, 2000- adaptação nossa).

A oposição entre domesticação e estrangeirização, contudo, não deve ser aplicada como dicotomia rígida. Em uma obra marcada por léxico popular, ironia social e oralidade estilizada, a estrangeirização não implica simplesmente manter todos os termos em português, assim como a domesticação não equivale necessariamente a apagar a cultura de partida. O ponto decisivo é a hierarquia funcional de cada marca: há termos cuja manutenção sustenta a identidade histórica do texto, enquanto outros podem receber compensações sintáticas, rítmicas ou paratextuais sem prejuízo do efeito literário. A própria teoria do skopos permite essa calibragem, desde que a finalidade da tradução seja explicitada e não reduza o original a um produto de fluência neutra (Venuti, 2000, Vermeer, 1989- adaptação nossa).

Diante do horizonte vislumbrando a respeito desse leitor estrangeiro, as escolhas sobre o que explicar, o que adaptar e o que preservar de modo intocável tornam-se o cerne da mediação cultural. Como destaca Paulo Henriques Britto em *A Tradução Literária* ao discutir o fazer do tradutor, as tomadas de decisão são orientadas pela consciência de que o texto traduzido operará em um novo sistema literário. “De fato, muitas vezes o tradutor toma tantas liberdades em seu trabalho que a obra resultante pode e deve ser considerada um novo original” (Britto, 2012, p. 33).

Para mitigar o abismo cognitivo do leitor estrangeiro diante de passagens históricas e elementos culturais sem correspondência direta — tais como referências à “Batalha de Riachuelo” ou aos alimentos e moedas de época —, o projeto tradutório precisa mobilizar estratégias complementares de mediação. A inclusão de notas de rodapé explicativas e glossário surge como uma ferramenta legítima de visibilidade que permite a transferência cultural de termos sem que a legibilidade e o pacto de recepção estética sejam rompidos de maneira traumática para o público-alvo.

Operacionalizando essa mediação, o projeto tradutório se organiza a partir da sistematização dos procedimentos em três grupos. Primeiro, a preservação lexical de termos culturalmente densos, quando a substituição apagaria a referência brasileira; segundo a explicitação discreta, por notas, glossário ou pequenas inserções contextuais, quando o leitor estrangeiro necessita de apoio para compreender uma referência histórica ou material; terceiro, a compensação estilística, quando uma marca de oralidade ou afetividade não encontra equivalente direto na língua de chegada. Essa gradação evita tanto o excesso de notas, que pode interromper a experiência literária, quanto a tradução assimiladora, que transforma a diferença cultural em familiaridade artificial.

O ponto fulcral que permite compreender a própria obra de Mário de Andrade como uma antecipação do ato tradutório reside na natureza de sua linguagem. O escritor paulistano não se limita a uma transcrição fonética nem a um registro documental e passivo da fala das ruas; ao contrário, constrói uma língua literária — uma amálgama sofisticada e deliberada — que tensiona as fronteiras entre a norma culta de matriz europeia e a oralidade genuinamente brasileira. Essas “marcas de oralidade” (Britto, 2012, p. 87) manifesta-se de modo sistemático na sintaxe, na subversão da colocação pronominal (como o uso de pronomes oblíquos em posição inicial de frase), no ritmo sincopado produzido por uma pontuação expressiva e no emprego recorrente de diminutivos afetivos (“bonitinho”, “coitadinho”), bem como em ironias corrosivas que frequentemente encobrem ou intensificam a percepção de tragédias sociais profundas.

Na prática, essa “oralidade construída” desaconselha a simples substituição do falar paulistano por um dialeto anglófono específico, como um inglês rural, operário ou marcado por determinada região dos Estados Unidos ou do Reino Unido, por exemplo. Tal escolha poderia deslocar indevidamente as personagens para outra geografia social e produzir associações inexistentes no original. Uma solução mais consistente é trabalhar com marcas graduais de informalidade, ritmo frasal, escolhas lexicais menos livrescas, repetições, partículas discursivas e pontuação expressiva, preservando topônimos e elementos culturais quando estes forem estruturantes. Para Roman Jakobson em seu texto “Aspectos Linguísticos da Tradução”, “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente.” Caso haja uma dificuldade para esse procedimento, “a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios (Jakobson, 2007, p. 67).

Tendo essas concepções de Jakobson no horizonte de análise, compreendemos que a tradução envolve a reconfiguração de mensagens a partir de códigos culturais radicalmente distintos, o que evidencia a intraduzibilidade absoluta no plano estritamente linguístico. É justamente diante desse impasse que a concepção de Eugene Nida em *Toward a Science of Translating* a respeito das equivalências formal e dinâmica se mostra esclarecedora: buscar uma “correspondência” puramente lexical imediata pode resultar em um texto artificial e sem força poética; ao passo que a “equivalência” dinâmica visa reproduzir no leitor da língua de chegada um impacto emocional, estético e cognitivo semelhante àquele gerado pelo texto de partida. (Nida, 1964, p. 04-08).

Como assinala Haroldo de Campos ao teorizar sobre a tradução de textos com altíssima densidade estética, a tradução de obras com esse nível de fratura e experimentalismo linguístico

não pode ser um mero decalque. Para o autor, a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (Campos, 2013, p. 5). Diante dessa complexidade estética e cultural, torna-se evidente que a tradução de *Os Contos de Belazarte* não pode se desenvolver de forma intuitiva, episódica ou assistemática. Ela exige a formulação de um projeto tradutório consciente — ou seja, uma tomada de posição metodológica, ética e política clara por parte do tradutor face à integridade da obra original, às demandas do novo público receptor e às assimetrias que governam as culturas de partida e de chegada.

A noção de transcrição, nesse cenário, não autoriza uma liberdade ilimitada do tradutor, mas desloca o centro da fidelidade para a reconstituição crítica da energia formal do texto. Em termos metodológicos, isso significa tratar a tradução como uma leitura intensiva: antes de escolher equivalentes lexicais, o tradutor precisa identificar quais efeitos sustentam a singularidade da obra — seja a oscilação entre comicidade e tragédia, a sintaxe oralizada, a ironia narrativa, a permanência de marcas brasileiras ou a materialidade social dos objetos nomeados. A fidelidade, portanto, não se restringe ao conteúdo informativo; ela inclui a tentativa de produzir, na língua de chegada, uma nova configuração estética capaz de responder à densidade do original, o que pressupõe, como aponta Campos (2013, p. 14), “uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido”.

A articulação entre funcionalismo e transcrição permite formular um critério de trabalho mais preciso: a finalidade da tradução deve ser compatível com o gênero literário do texto e com sua função estética. Se o objetivo for apresentar *Belazarte* a leitores estrangeiros em contexto acadêmico ou editorial, o projeto não pode privilegiar apenas a fluência; deve construir uma legibilidade crítica, capaz de manter a diferença cultural como parte do sentido. Desse modo, o skopos não elimina a responsabilidade perante o original, mas torna explícita a negociação entre efeito pretendido, perfil do leitor, aparato paratextual e grau de preservação das marcas brasileiras.

CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS E O TRADUTOR COMO MEDIADOR CULTURAL EM *OS CONTOS DE BELAZARTE*

2.1. Tradução literária e equivalência: tensões entre fidelidade e recriação

Este capítulo examina a relação entre tradução literária e equivalência a partir da tensão entre fidelidade e recriação na tradução de três contos de Mário de Andrade: “O Besouro e a Rosa”, “Caim, Caim e o Resto” e “Piá não sofre? Sofre?”, integrantes de *Os Contos de Belazarte*, obra escrita originalmente na década de 1920 e publicada em 1934. Parte-se da seguinte questão: em que medida é possível produzir uma tradução que preserve, simultaneamente, a intencionalidade poética, a historicidade e a “estranheza” cultural dessas narrativas? A reflexão apoia-se nas noções de equivalência formal e dinâmica de Eugene Nida, nos procedimentos técnicos sistematizados por Heloísa Barbosa e, em diálogo posterior, nas contribuições funcionalistas e hermenêuticas sobre o papel do tradutor como mediador cultural.

O enredo de “O Besouro e a Rosa” situa-se no universo urbano e periférico de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, com destaque para o bairro da Lapa, espaço atravessado pela presença de trabalhadores, famílias pobres, ruas simples e formas de sociabilidade próprias dos subúrbios paulistanos. A narrativa acompanha Rosa, jovem agregada à residência de duas mulheres solteiras — Dona Ana e Dona Carlotinha —, cuja existência se organiza em torno de uma rotina doméstica restrita, repetitiva e sem perspectivas concretas de transformação.

Nesse cenário, João, o padeiro, representa a possibilidade de casamento e de inserção em uma ordem social convencional. A recusa de Rosa ao pedido de casamento, contudo, revela seu desconforto diante de um destino que, a seus olhos, apenas reproduziria a pobreza, a limitação e a monotonia observadas nas mulheres ao seu redor. Sua rejeição, portanto, não se restringe à figura de João; expressa resistência mais ampla a um modelo de vida previamente determinado pelas condições sociais e pelo papel feminino tradicional.

O episódio do besouro assume, por sua vez, forte valor simbólico e metafórico. O inseto funciona como elemento de perturbação e despertar, associado à passagem de Rosa de uma condição de ingenuidade para uma vivência mais intensa de si mesma, de seu corpo e de seus desejos. Nesse sentido, a imagem da “rosa” articula juventude, feminilidade e amadurecimento, reforçando a dimensão simbólica do conto e evidenciando o conflito entre desejo individual, convenções sociais e limites impostos pelo meio em que a personagem está inserida.

A tradução de “O Besouro e a Rosa” para o inglês exige atenção simultânea à linguagem coloquial e aos aspectos culturais brasileiros que atravessam a narrativa. A estrutura linguística aproxima-se do falar popular paulistano da época; por isso, o texto de chegada deve buscar uma equivalência capaz de preservar o registro informal sem comprometer a inteligibilidade do público anglófono. A escolha vocabular, as estruturas gramaticais e os efeitos de oralidade precisam, assim, ser avaliados de modo criterioso, para que o leitor de língua inglesa reconheça as nuances da fala das personagens sem que o texto se torne artificial ou excessivamente domesticado.

A preservação do contexto cultural brasileiro — perceptível nas referências à vida suburbana paulistana e nas relações estabelecidas entre as personagens — demanda soluções tradutórias precisas e, quando necessário, o uso de notas de rodapé no texto de chegada. A adaptação criteriosa desses elementos é fundamental para que o leitor de língua inglesa compreenda a densidade simbólica da narrativa sem que se dilua o vínculo com a cultura brasileira. Cabe ao tradutor, portanto, equilibrar a fidelidade ao sentido do texto de partida com as exigências da mediação cultural, preservando tanto o impacto emocional quanto a densidade intelectual da obra.

A análise considera não apenas a linguagem e a estrutura dos contos, mas também a estética de Mário de Andrade e suas características expressivas. Preservar, sempre que possível, expressões, gírias e particularidades linguísticas próprias da língua original constitui condição importante para respeitar a autenticidade da obra e o estilo do autor. Nessa perspectiva, torna-se necessária uma tradução capaz de articular intencionalidade poética, historicidade e “estranheza” cultural. As teorias de equivalência formal e dinâmica de Eugene Nida, em “Principles of Correspondence”, contribuem para essa discussão ao indicar que a tradução literária deve buscar correspondência entre estrutura, conteúdo e efeito comunicativo. “Nesse tipo de tradução, busca-se que a mensagem na língua receptora corresponda o mais próximo possível com os diferentes elementos da língua fonte” (Nida, 1964, p. 129, tradução nossa).

Ao longo da análise, cada ocorrência será examinada a partir do termo original, do contexto narrativo, das opções de tradução, dos procedimentos adotados, das justificativas teóricas e dos efeitos produzidos no receptor. Entre os desafios centrais, destacam-se a preservação dos nomes das personagens, mantidos em sua forma original sempre que possível, e as adaptações pontuais em casos como “Dona Carlotinha”, vertido para “Miss Carlota”, e “Dona Ana”, traduzido como “Miss Anne”. Também se impõem desafios relacionados a referências históricas e culturais, como a Batalha de Riachuelo. Para essa referência, vinculada

à Guerra do Paraguai, optou-se pela inclusão de nota de rodapé explicativa, a fim de esclarecer sua relevância a leitores não familiarizados com a história do Brasil.

Eugene Nida propõe que a equivalência dinâmica não se limite à reprodução exata da forma do texto original, mas privilegie a equivalência dos efeitos produzidos pela tradução. O objetivo central é provocar no leitor de chegada uma reação emocional e cognitiva semelhante àquela experimentada pelo leitor do texto de partida. Para tanto, o tradutor deve considerar não apenas o significado literal das palavras, mas também as emoções, os impactos e as reações culturais que determinados termos podem suscitar no público-alvo. Desse modo, a tradução pode exigir adaptações culturais e escolhas lexicais específicas, desde que tais procedimentos preservem os efeitos comunicativos e estéticos do texto original (Nida, 2000, p. 136- tradução nossa).

Com base nessa perspectiva, a tradução de termos do conto “O Besouro e a Rosa”, como “maligno” e “sucedeu”, exige soluções que, embora se afastem de equivalentes mais diretos na língua-alvo, mostram-se mais adequadas à coerência literária da obra e ao estilo do autor. Exemplo disso é a tradução de “lembrança” por *remembrance*, em vez de “memory”, escolha que conserva o tom mais literário e expressivo presente no texto original. Essa decisão evidencia que a tradução não se limita à correspondência lexical imediata: ela envolve a seleção de termos capazes de reproduzir, na língua de chegada, nuances estilísticas, culturais e afetivas do texto de partida. Nesse sentido, Paulo Ronai, em *Escola de Tradutores*, afirma que:

A ideia da impossibilidade da tradução não é nova. Herder — que era, ele mesmo, um grande tradutor — assinala que “ninguém pensa além do idioma”, isto é, que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido. Em outras palavras: há certas ideias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua (Ronai, 1952, p. 4).

A reflexão de Herder sobre a impossibilidade da tradução, ao afirmar que “ninguém pensa além do idioma”, indica que o próprio pensamento se vincula, em grande medida, à língua em que se forma. Isso implica reconhecer que certas ideias e expressões estão intimamente associadas às particularidades de um idioma e não se reproduzem integralmente em outra língua. No campo da tradução, essa constatação desafia o tradutor a buscar equivalências que mantenham não apenas o conteúdo, mas também as nuances culturais e as intenções subjacentes ao texto original. É precisamente essa busca por fidelidade à intenção do autor e ao impacto produzido no leitor que fundamenta determinadas adaptações linguísticas e culturais.

No contexto de “O Besouro e a Rosa”, a expressão “velhucas e solteironas”, marcada por crítica social implícita, requer tratamento atento para que se preserve o tom irônico e

depreciativo mobilizado por Mário de Andrade. A tradução por “over-the-hill” e “spinsters”, em vez de “old single women”, evita a neutralização do sarcasmo. Enquanto esta apenas informa a condição civil e etária das personagens, aquelas incorporam carga avaliativa e socialmente marcada. “Over-the-hill”, portanto, sugere alguém que ultrapassou a idade considerada socialmente valorizada; “spinster”, por sua história semântica, passou a designar de modo pejorativo a mulher solteira mais velha. A escolha desses termos, portanto, não se baseia apenas na equivalência semântica, mas na tentativa de conservar o escárnio, a crítica social e a densidade literária da expressão original.

Segundo John Cunnison Catford, em “Uma Teoria Linguística da Tradução”, a intraduzibilidade cultural ocorre quando um elemento situacional presente no texto da língua-fonte (LF) não possui equivalente na cultura da língua-alvo (LA). Em *Contos de Belazarte*, a opção por over-the-hill exemplifica uma equivalência que, além de mais literária, carrega intensidade semântica superior à de old. Quanto ao termo “mocetona”, sua tradução exige adaptação cuidadosa em razão do jogo expressivo próprio do português. A opção por adult lass procura transmitir a ideia de uma jovem em transição para a vida adulta, mantendo o tom de oralidade e informalidade característico do autor.

Conforme o dicionário Merriam-Webster, o vocábulo “lass” designa uma “mulher jovem” e possui registro desde o século XIV, com raízes no inglês medieval. A tradução direta por young woman seria possível, mas excessivamente literal, pois não recupera o efeito expressivo do termo no contexto em que aparece. Esse impasse ilustra a perspectiva de Catford, para quem o ato tradutório consiste na “substituição de material textual numa língua-fonte (LF) por material textual equivalente em outra língua-alvo (LA)”. Ao tratar dos “desvios” (shifts), o teórico se refere justamente aos afastamentos necessários em relação à correspondência estritamente formal entre sistemas linguísticos (Catford, (1965) 2000, p. 141). Esse posicionamento aproxima-se das reflexões de Paulo Rónai em “Escola de Tradutores”, sobretudo quanto à relevância da transposição e da equivalência cultural no processo de tradução.

Daí decorre outra necessidade, muitas vezes subestimada. Ao tradutor — o qual, como acabamos de ver, deve estar profundamente integrado no espírito da língua para a qual traduz — não lhe basta um conhecimento aproximativo da língua do autor que está vertendo. Por melhor que maneje o seu próprio instrumento, não pode deixar de conhecer a fundo o instrumento do autor (Ronai, 1952, p. 12).

Mário de Andrade, por meio de *Belazarte*, constrói uma máscara narrativa que lhe permite afastar-se do academicismo de suas pesquisas e abordar questões sociais de maneira

mais intimista. Essa estratégia confere liberdade para manipular a técnica narrativa e, ao mesmo tempo, organizar a expressão das emoções de forma controlada. Diferentemente do Realismo e do Naturalismo do século XIX, que frequentemente tratavam a fala popular como desvio ou curiosidade exótica, Mário pratica uma oralidade construída: não se trata de transcrição fonética fiel, mas de estilização literária do falar popular. O autor privilegia traços do português do Brasil, como a colocação pronominal corrente na oralidade e o uso de partículas de realce e conectivos típicos da fala, reafirmando uma linguagem marcada pela fusão entre registro popular e elaboração estética.

A pontuação é empregada para simular o ritmo de uma conversa informal, incorporando pausas, hesitações e exclamações que conferem ao texto uma feição performática. O vocabulário assume função política e psicológica: não se limita a descrever o cotidiano operário, mas qualifica a representação desse universo e demarca o território social da narrativa. O léxico popular acentua a identidade das personagens e aproxima o leitor de suas experiências. O uso de diminutivos acrescenta uma camada de ternura que humaniza sujeitos marginalizados; em outros momentos, o vocabulário aparentemente ingênuo de Belazarte disfarça uma ironia profunda. Ao narrar situações trágicas por meio de expressões coloquiais, o contraste entre a simplicidade da linguagem e a gravidade dos acontecimentos produz um efeito crítico, revelando a banalização da violência e da pobreza.

Há, por parte do escritor, um rompimento com a dependência da norma europeia, o que evidencia que o português praticado no Brasil possui autonomia para sustentar uma criação literária própria. Esse movimento expressa uma forma de emancipação linguística. Em suas narrativas curtas, o léxico deixa de evocar apenas um país rural e idealizado e passa a refletir uma realidade urbana, imigrante e proletária, marcada por forte teor crítico. Ao legitimar expressões brasileiras, o autor reafirma a singularidade mestiça e urbana que despontava nos grandes centros.

A discussão sobre equivalência e mediação cultural permite avançar para “Caim, Caim e o Resto”, conto em que a tensão entre fidelidade e adaptação se manifesta já no título. Optou-se por traduzir o nome do protagonista como “Cain”, preservando a carga semântica vinculada à figura bíblica. Essa decisão dialoga com a teoria de Roman Jakobson acerca da impossibilidade de equivalência absoluta na tradução, segundo a qual “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (Jakobson, 2007, p. 64). O enredo do conto apresenta conflitos familiares, ressentimentos e interesses materiais. A referência a Caim, personagem bíblico associado ao ciúme e à violência fraterna, articula-se ao universo de inveja, egoísmo e rivalidade que atravessa a narrativa. As conversas e atitudes das personagens revelam

hipocrisia, competição e carência de afeto autêntico. Em vez de acontecimentos grandiosos, o conto concentra-se nos pequenos gestos e nos conflitos psicológicos, expondo como sentimentos negativos podem contaminar as relações humanas.

A narrativa acompanha a trajetória de Tino e Aldo, dois irmãos que, desde a infância, mantinham uma relação de cumplicidade e partilha, mas que começa a se fragmentar após uma noite de festividades locais. Sem motivo evidente, instala-se entre eles um sentimento de aversão mútua e competição, inicialmente manifestado em pequenas rusgas e hostilidades cotidianas. Com o tempo, a convivência se deteriora e se converte em rancor. Incapazes de conter a agressividade, os irmãos passam a se enfrentar fisicamente com frequência, até que a escalada de violência culmina em um embate trágico: durante uma luta corporal extrema, Aldo tenta sufocar Tino, que, no desespero da defesa, acaba provocando a morte do irmão.

Após a tragédia, restam o vazio, a culpa e a destruição do vínculo fraterno, elementos que ajudam a compreender o sentido de “resto” no título. O conto, contudo, não se limita ao acontecimento trágico; constitui também um retrato crítico da convivência humana. Por meio da ironia e da observação psicológica, Mário de Andrade evidencia a degradação moral das personagens e denuncia comportamentos mesquinhos presentes na sociedade. O “resto” sugere justamente aquilo que sobra depois dos conflitos: mágoas, ressentimentos e fragmentos de relações destruídas pelo egoísmo e pela inveja. As descrições físicas da fome, do suor, do cheiro e da doença também são relevantes, pois aproximam a narrativa de um corpo que sofre e recolocam temas naturalistas sob uma ótica crítica e moderna.

Para situar o enredo diante dos leitores de língua inglesa, é importante observar que, sob a imagem faustosa da “capital cafeeira” e do progresso urbano, consolidavam-se núcleos de penúria e cortiços insalubres, realidade que passa a ocupar a atenção de Mário de Andrade. Enquanto em *Pauliceia Desvairada* (1922) o poeta explorava a metrópole por meio de uma ótica irônica e fascinada, em *Contos de Belazarte* ele concede centralidade aos marginalizados: trabalhadores fabris, costureiras e desamparados. O autor constrói, assim, um percurso que parte da privação material e alcança a degradação biológica e comunitária, deslocando o Modernismo de uma experimentação formal isolada para uma representação socialmente crítica.

Heloísa Barbosa, em *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*, categoriza procedimentos que auxiliam o tradutor na tomada de decisão. Ao analisar termos como “quermesse”, traduzido por kermis, e “largo”, vertido por plaza, observa-se a aplicação de estratégias de equivalência e adaptação. A escolha de kermis busca uma aproximação cultural por analogia, enquanto plaza preserva a ideia de praça pública sem reduzir excessivamente a atmosfera de época convocada pelo conto. Se “largo” fosse traduzido apenas por square, parte

dessa nuance espacial e estética poderia ser atenuada. Nas expressões idiomáticas, como “dar o braço a torcer”, a tradução por *eat humble pie* exemplifica equivalência cultural: o sentido figurado é mantido, ainda que a imagem metafórica seja distinta. Essa solução mostra-se mais expressiva do que alternativas literais ou neutras, como “give in ou admit defeat”.

A tradução de arcaísmos ou termos obsoletos utilizados pelo autor paulistano, como “dantes”, apresenta complexidade adicional. A escolha de termos como *precedently* ou *heretofore* visa preservar o registro formal e o tom histórico da narrativa, exigindo do tradutor uma decisão cuidadosa sobre o grau de arcaísmo que o texto de chegada pode suportar sem perder clareza. Nesse contexto, o tradutor atua como mediador entre línguas e temporalidades, ajustando suas escolhas às expectativas culturais e históricas do público-alvo. Quanto aos elementos específicos da cultura brasileira, os chamados *realia* — como “réis”, “jaboticaba” e “guaraná” —, a decisão de mantê-los no original, acompanhados de notas de rodapé, está em conformidade com as estratégias de visibilidade do tradutor.

À luz das contribuições de Heloísa Barbosa, este estudo compreende a tradução dos três contos de Mário de Andrade a partir do pressuposto de que a transferência, enquanto procedimento tradutório, ultrapassa a simples manutenção de vocábulos ou especificidades culturais da obra original. Para que esse recurso alcance êxito, é necessário que o público-alvo apreenda o sentido do elemento transposto a partir do contexto em que ele se inscreve. Quando essa apreensão é prejudicada, o emprego isolado da técnica pode comprometer a legibilidade do texto de chegada, exigindo mecanismos complementares de orientação ao leitor.

Em “Caim, Caim e o Resto”, a construção narrativa depende da forma como Mário de Andrade instrumentaliza a linguagem coloquial e popular para representar a deterioração do vínculo fraterno. A repetição presente no título intensifica a associação com o mito bíblico e antecipa o núcleo temático do conto: a transformação da proximidade familiar em rivalidade e violência. Desse modo, a tradução do título e dos marcadores culturais não pode limitar-se à equivalência lexical; deve considerar o efeito simbólico, o ritmo da oralidade e a função crítica que a linguagem exerce na composição da narrativa.

O quadro a seguir sistematiza exemplos de soluções tradutórias discutidas ao longo do da primeira parte deste capítulo, articulando procedimentos como equivalência, adaptação, empréstimo e compensação conforme o grau de resistência cultural apresentado por cada termo. Sua função deve, portanto, ser compreendida como etapa de síntese, que poderá ser retomada nas seções subsequentes à luz da finalidade do projeto tradutório, do perfil do leitor de chegada e do papel do tradutor como mediador cultural.

Termo Original	Tradução Proposta	Procedimento	Justificativa Teórica
Caim	<i>Cain</i>	Transliteração/Equivalência	Reconhecimento do mito bíblico (Jakobson).
Mano	<i>Bro</i>	Equivalência Funcional	Manutenção do registro coloquial (Nida).
Quermesse	<i>Kermis</i>	Adaptação Cultural	Aproximação por analogia cultural.
Largo	<i>Plaza</i>	Equivalência	Busca por precisão semântica e estética literária.
Réis	<i>Réis</i>	Empréstimo + Nota	Preservação do nome local e exotismo.
Jaboticaba	<i>Jaboticaba</i>	Empréstimo + Nota	Preservação do nome local e exotismo.
Guaraná	<i>Guaraná</i>	Empréstimo + Nota	Preservação do nome local e exotismo.

Termo Original	Tradução Proposta	Procedimento	Justificativa Teórica
Dar o braço a torcer	<i>Eat the humble pie</i>	Equivalência Idiomática	Substituição de imagem mantendo o sentido.
Lembrança	<i>Remembrance</i>	Equivalência + Adaptação cultural	Busca por precisão semântica, analogia cultural e estética literária.
botar água na bacia	<i>put water in the tub</i>	Tradução Semântica	Respeita fielmente o cenário de pobreza retratado no conto e a rotina de lavadeira da personagem.
picão	<i>beggar's ticks</i>	Método Comunicativo (Newmark)	Busca o equivalente natural botânico/zoológico na cultura de chegada para que o leitor de língua inglesa visualize imediatamente a planta que gruda na roupa.

Termo Original	Tradução Proposta	Procedimento	Justificativa Teórica
saúva	<i>leafcutter ant</i>	Método Comunicativo (Newmark)	Substituição pelo correspondente zoológico exato na cultura de chegada, permitindo a visualização imediata da formiga cortadeira sem alienar o leitor.
corpinho / boca branca e pequenina / doreszinhas	<i>little body / little white lips / little pains</i>	Tradução Semântica / Adaptação	Resolve a rigidez do inglês com diminutivos adicionando o adjetivo "little" exaustivamente, transpondo a atmosfera asfixiante e a fragilidade física do personagem.

2.2. Funcionalismo e Skopos: finalidade, público-alvo e projeto tradutório

A Escola Funcionalista Alemã promoveu, na segunda metade do século XX, um deslocamento importante nos estudos da tradução. O foco deixou de recair exclusivamente sobre a busca de equivalência palavra por palavra ou frase por frase com o texto original e passou a considerar a função do texto traduzido na cultura de chegada. Nessa perspectiva,

adotada nesta pesquisa, a tradução é compreendida como ação comunicativa intercultural, na qual a recepção do público-alvo orienta as escolhas do tradutor.

Katharina Reiss é reconhecida como uma das precursoras da abordagem funcionalista da tradução, ao propor um modelo que, embora mantenha relação estruturada com o texto de partida, subordina as estratégias tradutórias à função predominante que o texto desempenha na cultura de chegada. Nesse enquadramento teórico, o processo tradutório é orientado por duas questões centrais: a quem o texto se dirige e qual efeito comunicativo se pretende produzir no público receptor. A partir das funções da linguagem, Reiss estabelece uma tipologia textual composta por três categorias principais. O texto informativo é centrado no conteúdo e visa à transmissão objetiva de dados e fatos, como ocorre em relatórios e manuais técnicos, exigindo do tradutor precisão terminológica e clareza discursiva. O texto expressivo, por sua vez, privilegia a forma e a dimensão estética da linguagem, como em poemas e romances, demandando a preservação do efeito artístico e da expressividade no texto de chegada. Já os textos operativos, centrados na função apelativa, têm como objetivo persuadir o leitor ou provocar uma resposta comportamental específica, sendo típicos de propagandas e discursos políticos (Reiss, (1971) 2000, p. 163- tradução nossa).

Hans Vermeer aprofunda esse deslocamento teórico por meio da Teoria do Escopo (Skopos). Se Reiss ainda mantém atenção significativa ao texto de partida, Vermeer estabelece que a regra central de qualquer tradução é seu propósito (skopos, em grego), e não a reprodução formal do original. Para o autor, a tradução é um tipo de ação humana, e toda ação é orientada por um fim. Assim, o mesmo texto original pode ser traduzido de modos distintos, a depender do objetivo da tradução e das necessidades do público receptor. O conceito clássico de equivalência é, nesse contexto, relativizado pelo de adequação ao objetivo. O receptor da cultura de chegada torna-se figura central: o texto traduzido deve fazer sentido para quem o lê, em sua própria realidade cultural. Vermeer denomina essa exigência de coerência interna ou intratextual. Traduzir nomes para facilitar a recepção fonética ou optar por equivalentes culturais, como no caso supramencionado de “dar o braço a torcer” vertido por *eat humble pie*, são decisões que se justificam quando contribuem para o skopos do projeto.

Qualquer forma de ação tradutória, incluindo a própria tradução, pode ser concebida como uma ação [...]. Qualquer ação tem uma meta, um propósito. O texto de chegada, enquanto *translatum*, é orientado para a cultura-alvo, a qual define, em última instância, sua adequação (Vermeer, (1989) 2000, p. 221-2- tradução nossa).

Embora concorde com o foco de Vermeer no propósito, Christiane Nord aponta que a Teoria do Escopo, se aplicada de modo absoluto, pode conceder ao tradutor uma liberdade capaz

de distorcer as intenções do texto de partida. Para equilibrar função e responsabilidade, Nord propõe o modelo do Funcionalismo e Lealdade (Function plus Loyalty). O tradutor deve orientar-se pela função que o texto precisa desempenhar na cultura de chegada, mas deve manter uma postura ética de lealdade bidirecional: com o autor do texto original e com as expectativas do leitor final.

O princípio da lealdade impõe limites à liberdade do tradutor... O tradutor é responsável tanto perante os parceiros da comunicação (autor e receptor) quanto pelo resultado final da sua ação (Nord, 1997, p. 42- tradução nossa).

Nord também refina o processo de trabalho ao introduzir o conceito de Instrução de Tradução (Translation Brief). O tradutor não atua no vazio; ele recebe ou deduz um conjunto de parâmetros sobre quem lerá o texto, onde ele circulará, em que momento será recebido e com qual objetivo. Para Nord, o receptor define o perfil do texto de chegada, mas o tradutor não pode induzi-lo a acreditar que o autor original disse algo que não pretendia dizer. A recepção deve, portanto, harmonizar-se com o contrato de confiança implícito no ato tradutório. “A abordagem funcionalista sugere que pode ser útil perguntar se o produto de um processo de tradução atinge ou não a função comunicativa pretendida” (Nord, 1997, p. 78- tradução nossa).

2.3. Hermenêutica da tradução e mediação cultural: reflexões entre a hospitalidade linguística e o espetáculo ilusionista

A tradução literária, quando se debruça sobre a prosa de Mário de Andrade e, em particular, sobre a representação operária e polifônica de *Os Contos de Belazarte*, deixa de ser atividade de mera correspondência vocabular e passa a constituir ato hermenêutico e exercício complexo de mediação cultural. Traduzir o conto “Piá não sofre? Sofre?” impõe ao tradutor o desafio de penetrar não apenas na superfície linguística do texto, mas também nas camadas de silêncio, violência urbana e hibridismo social que o caracterizam. Para compreender a amplitude desse processo, mobilizam-se contribuições de Paul Ricoeur, acerca da hospitalidade linguística; de Paulo Henriques Britto, sobre os polos do ilusionismo e do anti-ilusionismo; e de Reynaldo Pagura, sobre o tradutor como mediador cultural. A atividade tradutória assume, assim, dupla dimensão: ética, ao acolher a alteridade do texto de partida, e técnica, ao decidir quando aproximar o texto do leitor e quando preservar a fratura cultural que o constitui.

A reflexão sobre a tradução a partir de Paul Ricoeur insere-se no campo da antropologia filosófica e da hermenêutica do si-mesmo. Em sua coletânea de ensaios intitulada Sobre a

Tradução, Ricoeur afasta-se das visões puramente linguísticas que buscam uma sistematização absoluta da equivalência e situa o ato tradutório no horizonte do desejo de comunicação. O filósofo ancora seu pensamento na superação de uma perda constitutiva: o luto pela “tradução perfeita”. A busca por correspondência absoluta entre línguas é uma utopia que ignora a historicidade e a opacidade próprias de cada idioma. O reconhecimento dessa impossibilidade, contudo, não conduz ao imobilismo ou à declaração de intraduzibilidade universal; ao contrário, abre espaço para a tradução como prática de generosidade, negociação e reconciliação. O conceito central que Paul Ricoeur propõe para iluminar esse processo é o de hospitalidade linguística. Ele o define de maneira poética e rigorosa:

A hospitalidade linguística, portanto, é o modelo de toda hospitalidade, na medida em que ela se define como o prazer de habitar a palavra do outro, sustentado pelo prazer de receber a palavra do estrangeiro na própria casa, no próprio tecido de sua língua (Ricoeur, 2011, p. 29).

Essa hospitalidade implica um duplo movimento. O tradutor deve aceitar o papel de anfitrião, abrindo as portas de sua língua para acolher o texto estrangeiro, mas também deve assumir a condição de hóspede, deixando-se afetar pelas estruturas, ritmos e peculiaridades da língua de partida. Trata-se de um convite a conviver com o outro, permitindo que a língua de chegada seja tensionada e transformada pela presença do estrangeiro.

No contexto da tradução de “Piá não sofre? Sofre?”, a hospitalidade linguística manifesta-se de forma aguda no tratamento das marcas identitárias e das fraturas sociais inscritas por Mário de Andrade. Termos como “Guaglione”, “figlia d’una cane” e “figliuolo mio” não funcionam como adornos exóticos, mas como índices de uma São Paulo híbrida e proletária. A partir da hermenêutica ricoeuriana, compreende-se que a tradução desses termos por equivalentes ingleses diretos e assépticos reduziria a alteridade do texto original. Praticar a hospitalidade linguística, nesse caso, significa manter tais termos italianos na versão em língua inglesa, como em “Be quiet, guaglione!” e “the figliuolo mio coming down over that sweetness”. A língua inglesa acolhe, assim, a estranheza e o multilinguismo da obra de partida. Não se trata de falha tradutória, mas de recusa à domesticação completa do outro. O leitor anglófono é convidado a experimentar estranhamento semelhante ao produzido pela prosa descolonizada e polifônica.

Se Paul Ricoeur estabelece bases éticas e filosóficas para o acolhimento do texto estrangeiro, Paulo Henriques Britto verte essas tensões para o plano das estratégias textuais e da recepção literária. Em *A Tradução Literária*, o autor aborda a tradução a partir de dois polos fundamentais e frequentemente antagônicos: o ilusionismo e o anti-ilusionismo. Esses

conceitos referem-se à postura que o tradutor assume diante da visibilidade de seu próprio trabalho e da manutenção da estranheza do texto-fonte na cultura de chegada. O polo do ilusionismo está associado à produção de um texto traduzido fluido, natural e transparente, capaz de oferecer ao leitor a impressão de estar diante de um original escrito em sua própria língua. O tradutor ilusionista reduz os vestígios da tradução, regulariza arestas sintáticas, substitui referências culturais obscuras por soluções mais próximas do leitor e preserva a fluidez do pacto de leitura. Conforme explica Britto:

A tradução ilusionista é aquela que procura disfarçar sua condição de tradução, apresentando-se ao leitor como se fosse um texto escrito originalmente na língua de chegada. Para que a ilusão funcione, é preciso que o texto traduzido flua com naturalidade, sem tropeços sintáticos ou escolhas lexicais que soem estranhas ao leitor (Britto, 2012, p. 45).

Em contrapartida, o polo do anti-ilusionismo, também associado a estratégias de estrangeirização, assume a condição traduzida do texto. O tradutor anti-ilusionista recusa a leitura plenamente confortável: preserva estruturas sintáticas menos familiares, mantém termos culturais específicos (realia) e faz a língua de chegada entrar em contato com as formas do original. O objetivo é que o leitor perceba a alteridade da obra, reconhecendo que ela foi produzida em outro tempo, espaço e sistema cultural. Na tradução de “Piá não sofre? Sofre?”, o tradutor não atua a partir de uma pureza metodológica rígida; realiza uma negociação constante entre ilusionismo e anti-ilusionismo, conforme as exigências formais e expressivas de cada trecho do conto. O ilusionismo torna-se legítimo quando a prioridade é preservar a oralidade, o ritmo conversacional e o impacto emocional direto sobre o leitor. Mário de Andrade constrói Belazarte como narrador oral, contador de histórias que estabelece cumplicidade com seu interlocutor por meio de gírias, hesitações e coloquialismos.

Para transpor essa atmosfera na língua de chegada, adota-se uma postura ilusionista ao verter a pergunta inicial de Belazarte — “Você inda está lembrando da Teresinha?” (Andrade, 2009, p. 99) — por “Do y’all still recall Teresinha?”. O uso da forma coloquial “y’all”, associada a variedades populares do inglês, não traduz a geografia de São Paulo, mas traduz o efeito de registro: confere ao narrador de língua inglesa um tom informal e comunitário próximo ao de Belazarte no português. Outro exemplo de ilusionismo estético aparece no tratamento das onomatopeias e dos recursos sonoros da narrativa. Quando Teresinha agride o filho na escuridão, o texto registra o impacto seco: “...atingindo onde atingisse, os olhos, a boca do estômago, pláa!...” (Andrade, 2009, p. 102). A manutenção de pláa!... e de expressões como ploque ploque opera em uma zona de fluidez sensorial que permite ao leitor estrangeiro reagir

imediatamente à violência física da cena, sem depender de explicação intelectualizada. Preserva-se, assim, a eficácia comunicativa de um texto de forte carga expressiva.

Por outro lado, o projeto tradutório rompe deliberadamente com o ilusionismo quando se depara com limites de comensurabilidade cultural. Converter “dez mil-réis” em dólares ou libras contemporâneas produziria estranhamento e enfraqueceria a especificidade histórica da São Paulo operária de 1920. A escolha por “ten thousand-réis”, acompanhada de nota explicativa, constitui estratégia anti-ilusionista: o leitor é levado a reconhecer a distância histórica e a particularidade econômica da narrativa. O título também evidencia a tensão entre os dois polos. A tradução de “Piá não sofre? Sofre?” por “Does a Kid Suffer? He Suffers.” equilibra aproximação e resistência. A substituição do termo regional “piá” por “kid” adota postura ilusionista, ao buscar uma palavra informal e de ampla circulação na língua de chegada. Ao mesmo tempo, a manutenção da estrutura seca, composta por pergunta e resposta assertiva, preserva o impacto anti-ilusionista do estilo andradiano. Em vez de diluir a frase em uma construção mais explicativa, como “Do children suffer? Yes, they do”, opta-se por forçar o inglês a mimetizar a concisão brutal do português brasileiro. Essa oscilação controlada demonstra que a tradução literária não se submete a dogmas totalizantes: o tradutor decide quando deve favorecer a fluidez e quando deve preservar a estranheza histórica e estética da obra.

Essa mediação cultural ganha contornos particulares quando o texto-fonte pertence a uma literatura de vanguarda periférica que procura afirmar sua soberania linguística, como ocorre com o Modernismo de Mário de Andrade diante dos modelos literários europeus e anglo-saxônicos. O autor não escrevia em português acadêmico e lusitano; empenhava-se em construir uma língua literária brasileira, amalgamando o falar das ruas, desvios gramaticais da população operária e o léxico da miscigenação e da imigração. O narrador Belazarte funciona como filtro dessa mediação interna. Quando o tradutor se propõe a verter essa obra para o inglês, assume o papel de mediador cultural de segunda instância. Ele precisa traduzir uma escrita que já é, em si mesma, uma estilização literária da oralidade popular. Pagura destaca que, diante de textos com densidade cultural e social complexa, o tradutor não deve se omitir; pode lançar mão de paratextos, notas de rodapé, prefácios e glossários para contextualizar a recepção do leitor estrangeiro.

Na tradução do conto em análise, a mediação cultural manifesta-se claramente na escolha dos termos “botânicos” e “zoológicos” que compõem o cenário de abandono do pequeno Paulino. O menino busca refúgio e distração de sua fome em um terreno baldio atrás da casa operária, povoado por picão e saúva. A transposição desses termos exige decisão

criteriosa. Mantê-los em português sem explicação criaria obstáculo considerável para o leitor estrangeiro; substituí-los por termos genéricos, como *weed* ou *ant*, esvaziaria a precisão descritiva e a cor local que Mário de Andrade utiliza para construir o ambiente.

A mediação cultural orienta, nesse caso, a busca por equivalentes naturais e científicos na cultura anglófona, por meio do método comunicativo de Newmark: “*beggar’s ticks*” para “picão” e “*leafcutter ant*” para saúva. O primeiro termo designa uma planta cujas sementes se prendem à roupa de quem passa; o segundo remete à formiga cortadeira. Ambas as soluções permitem que o leitor visualize o menino em meio a um ambiente agressivo e precário, reconstruindo imaginativamente a paisagem suburbana brasileira sem que o texto perca eficácia estética. Outro ponto relevante é a transposição dos diminutivos andradianos. O português do Brasil dispõe de sufixos diminutivos capazes de acumular funções psicológicas, como carinho, ironia, desprezo ou pequenez física. Mário de Andrade explora esse recurso ao descrever Paulino por meio de formas como “*corpinho*”, “*boca branca e pequenina*” e “*doreszinhas*”.

A língua inglesa é mais rígida nesse aspecto e não dispõe de flexão morfológica equivalente para os diminutivos. A mediação cultural e estilística exige, portanto, compensação por meio da repetição do adjetivo *little*: “*little body*”, “*little white lips*”, “*little pains*”. Longe de constituir pobreza vocabular, essa insistência reconstrói na língua de chegada a atmosfera de fragilidade biológica e ternura impotente que Belazarte projeta sobre a infância destruída da periferia paulistana. Trata-se de uma mediação coerente, pois o tradutor não se limita a traduzir palavras isoladas; procura traduzir o sistema de sensibilidades que sustenta a poética modernista da obra original.

A justificativa das escolhas tradutórias de “*Piá não sofre? Sofre?*” revela que as teorias de Paul Ricoeur, Paulo Henriques Britto e Reynaldo Pagura não se excluem; ao contrário, complementam-se no processo de tradução. Ricoeur oferece a orientação ética: a hospitalidade linguística lembra ao tradutor que sua tarefa é acolher a alteridade do texto estrangeiro, aceitando os limites e as perdas da tradução como parte de um compromisso de encontro com o outro. Britto, por sua vez, instrumentaliza essa ética no plano técnico e estilístico, por meio do manejo consciente dos polos do ilusionismo e do anti-ilusionismo. O tradutor de Mário de Andrade precisa produzir fluidez suficiente para que o inglês preserve o ritmo informal da oralidade paulistana, mas também deve manter a coragem anti-ilusionista de conservar a estranheza sintática e o léxico multicultural quando a identidade histórica da obra estiver em risco. A tradução permite evidenciar a força de uma literatura modernista que, ao mergulhar na miséria e na polifonia das periferias urbanas, alcança dimensão universal por meio da voz dos esquecidos. As escolhas analisadas — da manutenção dos termos de imigração italiana à

recriação da flora e da fauna locais, passando pelo tensionamento da sintaxe inglesa — justificam-se sob esse triplo referencial teórico. Elas fazem de “Does a Kid Suffer? He Suffers.” uma tradução orientada pela hospitalidade linguística, pela consciência estética e pela mediação cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE REALMENTE BELAZARTE ME CONTOU...

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender que a tradução de *Os Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, para a língua inglesa constitui uma operação literária, cultural e ética de alta complexidade. A obra não apresenta dificuldades apenas por reunir termos regionais, referências históricas e marcas populares de linguagem, mas porque esses elementos participam diretamente da forma narrativa e do efeito estético produzido pelos contos. A oralidade, os diminutivos, os italianismos, os arcaísmos, as onomatopeias, as imagens do cotidiano suburbano e a representação de sujeitos marginalizados não são aspectos acessórios: são componentes estruturais da poética andradiana.

Nesse percurso, confirmou-se que a figura do tradutor não pode ser reduzida à de um transmissor neutro de significados. Diante de uma obra como a de Mário de Andrade, o tradutor atua como leitor crítico, intérprete, organizador de escolhas e mediador entre sistemas culturais distintos. Cada decisão tradutória envolve avaliar a função de determinado elemento no texto de partida, o horizonte de compreensão do leitor de chegada e o efeito que se deseja produzir no novo contexto de recepção. Por isso, a tradução literária exige simultaneamente competência linguística, sensibilidade histórica e consciência estética.

O amparo na história genética do texto mostrou-se indispensável: a insistência de Mário de Andrade em grafar com “z” o nome Belazarte atua como uma deliberada ironia e provocação às “belas-artes” acadêmicas, que historicamente ignoraram a linguagem e o sofrimento do subúrbio. Além disso, a própria composição do nome desenha-se como uma transliteração da gramática do imigrante ítalo-paulistano que se descuida da concordância no plural. Essa consciência filológica reforça que os desvios normativos da obra são o alicerce de sua força crítica.

O estudo mostrou também que nenhuma estratégia isolada é suficiente para lidar com a multiplicidade de problemas apresentados pelos contos. A domesticação absoluta apagaria a singularidade brasileira da obra e poderia transformar o universo de Belazarte em uma narrativa genericamente familiar ao leitor anglófono. Por outro lado, a estrangeirização integral poderia gerar um texto opaco, excessivamente dependente de explicações externas e pouco eficaz como experiência literária. A solução mais produtiva encontra-se em uma combinação criteriosa de procedimentos: preservação de termos culturalmente densos, uso de notas explicativas quando necessário, busca de equivalentes funcionais para expressões idiomáticas, compensações estilísticas para marcas de oralidade e manutenção de certos estranhamentos quando estes sustentam a identidade da obra.

O tradutor atento deve espelhar o cuidado que a crítica filológica moderna teve ao preservar barbarismos, solecismos e grafias rítmicas originais de Mário (como si, quasi, melhor, guspe, de-tarde) , garantindo que a “linguagem do povo em dia de semana” ecoe na língua de chegada. Nos contos analisados, essa mediação assumiu formas distintas: em “O Besouro e a Rosa”, a tradução precisou considerar a delicadeza simbólica da passagem da ingenuidade ao desejo, bem como o tom irônico e socialmente marcado com que o narrador descreve as personagens, equilibrando o naturalismo que a crítica precoce já apontava na obra. Em “Caim, Caim e o Resto”, destacaram-se a força do título, a referência bíblica, o ambiente operário e a degradação dos vínculos familiares, exigindo extrema atenção ao registro coloquial e aos “realia” brasileiros encenados na periferia paulistana. Em “Piá não sofre? Sofre?”, a dificuldade tornou-se ainda mais aguda. Tratando-se de um dos contos prediletos do próprio autor, a narrativa concentra violência social, abandono infantil, multilinguismo e a brutalidade cotidiana, demandando uma tradução capaz de preservar a comoção e a crueza do texto sem suavizá-lo.

As escolhas examinadas evidenciam que a fidelidade tradutória deve ser entendida como fidelidade ao próprio funcionamento literário do original, e não como mera correspondência palavra por palavra. Em muitos casos, a solução mais fiel é justamente aquela que se afasta da literalidade para reconstruir, na língua de chegada, o ritmo, a ironia, a carga afetiva ou a função cultural do termo original. Esta pesquisa corrobora o argumento de Mário de Andrade em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, quando defendeu que o estilo longo e as marcas de oralidade pertenciam à personalidade imodificável do narrador Belazarte, e não ao Mário indivíduo.

Traduzir a obra é, portanto, respeitar a autonomia dessa voz delegada. Essa constatação reforça a importância das teorias de equivalência, do funcionalismo e da mediação cultural, pois elas oferecem instrumentos para justificar escolhas que, sem respaldo analítico, poderiam parecer arbitrárias ou excessivamente livres. A pesquisa permite concluir, ainda, que a tradução de Mário de Andrade para o inglês deve preservar a tensão entre legibilidade e diferença. O leitor estrangeiro precisa dispor de condições mínimas para compreender o universo social, histórico e cultural dos contos, mas essa compreensão não deve ser obtida à custa do apagamento da alteridade.

O estranhamento, quando controlado e funcional, torna-se parte do projeto tradutório, pois lembra ao leitor que ele está diante de uma obra produzida em outra língua, em outro tempo e em outro espaço cultural. Traduzir Belazarte, nesse sentido, é permitir que o leitor de língua inglês perceba marcas do português brasileiro, da imigração italiana, da periferia paulistana e

da estética modernista, sem dissolvê-las em uma fluência artificial. Também se reconhece que as traduções propostas não pretendem encerrar definitivamente as possibilidades de leitura da obra. Toda tradução literária é situada, provisória e aberta à revisão, sobretudo quando se trata de textos de forte densidade estética. Como demonstra a própria história do livro — cujo texto definitivo só se consolidou postumamente na edição da Livraria Martins (1947) após o resgate de um boneco gráfico rasurado —, a literatura de Mário é um organismo vivo e aberto.

Outras escolhas tradutórias seriam possíveis e poderiam enfatizar aspectos diferentes da oralidade, da historicidade ou da recepção anglófona. No entanto, o mérito do projeto desenvolvido está em explicitar critérios, justificar procedimentos e demonstrar que a tradução dos contos exige coerência interna entre teoria, análise textual e prática tradutória. Desse modo, o trabalho contribui para os estudos da tradução ao evidenciar que a circulação internacional de uma obra brasileira modernista depende de decisões que ultrapassam a dimensão puramente linguística.

Traduzir *Os Contos de Belazarte* é ao mesmo tempo traduzir uma experiência cultural marcada por desigualdades, deslocamentos, vozes populares e formas de sofrimento social que permanecem literariamente potentes. Ao atuar como mediador cultural, o tradutor não elimina a distância entre línguas; antes, transforma essa distância em espaço de encontro, negociação e criação. Por fim, se Belazarte me contou histórias de vidas pequenas, feridas e frequentemente esquecidas, a tradução permite que essas histórias dominadas por um “pessimismo tristonho” e marcadas pela infelicidade sejam novamente contadas a outros leitores. O desafio consiste em fazer com que cheguem à língua inglesa sem perder a aspereza, a ternura, a ironia e a força crítica que as constituem.

Conclui-se, portanto, que o tradutor, diante de Mário de Andrade, não apenas transporta significados: ele escuta, interpreta, recria e hospeda uma voz literária brasileira em outra língua, mantendo viva a tensão que faz da obra um testemunho estético e cultural de perene relevância.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Os Contos de Belazarte**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail (Valentin Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 31-48.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARDOSO, Gabriela Mattos. **Os contos de Belazarte: um narrador e um projeto estético**. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88316>. Acesso em: 14 jun. 2026.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CATFORD, J. C. Translation Shifts. In: VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000. p. 141-147.
- COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 63-72.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

- NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- REISS, Katharina. *in* VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.
- RICOEUR, Paul; LAVELLE, Patrícia. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RONÁI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952. (Os Cadernos de Cultura).
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- VALENTE JUNIOR, Valdemar. Belazarte me contou: aspectos do conto de Mário de Andrade. **Revista Porto das Letras**, Porto Nacional, v. 2, n. 2, p. 172-187, 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2514/9526>. Acesso em: 14 jun. 2026.
- VERMEER, Hans J. Skopos and commission in translational action. In: VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000. p. 221-232.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICES – TRADUÇÃO DOS TRÊS CONTOS DE BELAZARTE: “O BESOURO E A ROSA”, “CAIM, CAIM E O RESTO” E “PIÁ NÃO SOFRE. SOFRE?”

The Beetle and the Rose

Belazarte once told me:

I don't believe in a more maleficent² being, but beetles I don't know. Look what ensued³ with Rose... Eighteen years old. She wasn't aware of her own age. Nobody had noticed it. Nor Miss Carlotta nor Miss Anne⁴, two over-the-hill⁵ spinsters⁶ in their forties, nonetheless. Rose came to be under their care when she was seven after her mother died. Died or gave her own daughter away which is the same thing as dying. Rose grew up. Her adorable Portuguese language that was so unique to her, was slowly losing his infant features. Ten, fourteen, fifteen years old... Eighteen years old since last May after all. However, Rose was still seven, in regard to what makes our souls at least. She always served the two spinsters with the same whimsicality of the old little Rose. Sometimes cleaning the house well, sometimes badly. Sometimes she would forget to put the toothpick holder on the table at lunchtime. And in the bedroom, she would caress the same doll with the ignorance of a joke mother, I don't know how long! Miss Carlotta gave it to her with the intent of showing sympathy. Seems amazing, doesn't it? Nevertheless, our world is full of those amazing things: Rose, already an adult lass⁷, was childish and had infantile purity. Purities like moral ones are numerous and differentiable... They change with the times and with our age... It shouldn't be like this, but it is and we don't have what to argue. But when she was eighteen years old in 1923, Rose had the innocence of the children from there... around the Battle of Riachuelo⁸ more or less... That's it: of the children of 1865. Rose... what anachronism!

² O adjetivo “maleficent” foi escolhido ao invés de “malignant” ou “evil” por soar coerente com a temática de época do conto.

³ O verbo “ensue” foi escolhido ao invés da tradução direta “happened” por ser mais coerente com a palavra original “sucedeu”.

⁴ Os nomes: “dona Carlotinha” e “dona Ana” foram traduzidos para “Miss Carlotta” e “Miss Anne” para facilitar a leitura e compreensão para o leitor de língua inglesa.

⁵ A expressão “over-the-hill” na língua inglesa significa uma pessoa velha, que já passou da idade em que a sociedade considera útil.

⁶ A palavra “spinster” é um termo pejorativo que significa uma mulher solteira que está além da idade considerada normal para um casamento.

⁷ A expressão “adult lass” é usada como tradução para “mocetona” no original em vista do jogo de palavras usado ser intraduzível.

⁸ A Batalha do Riachuelo, traduzida como “Battle of Riachuelo” aconteceu em 11 de junho de 1865 às margens do arroio Riachuelo, um afluente do rio Paraná, na província de Corrientes, na Argentina. Foi evento decisivo e

In the little house the three lived in, on Lapa's road⁹, her adulthood¹⁰ developed only in body. Also, she seldom left her house, and for her, the city was the trip that we go once a year at most, nearing All's Souls Day¹¹. Then, Miss Anne and Miss Carlotta wore black silk dresses, yes sir! They wore noisy, black silky¹² dresses, what a waste! Rose accompanied her mistresses on the newest, thin fabric, carrying all the calla lilies and maidenhair ferns from the garden. They went to Araçá, where the remembrance of Captain Fragoso Vale, the father of her two aunts, rested. Miss Carlotta and Miss Anne wept beside the shallow marble. Rose wept too, to keep them company. She saw the others weeping, imagined she was in need to weep as well, and then, a good cry... she opened the little taps of her dark, black eyes, which shone even brighter. Afterwards, they visited the Sunday-decorated graves, discussing them. That smell... melted candles, families camping, the chaotic rush to catch the tram... what a bewildering experience, my God! The feeling, full of fear, was unpleasant. This, annually, was Rose's big trip. Moreover: they stopped by Lapa's church at some random Sunday, and in the Holy Week. Rose didn't dream nor mulled over. Always taking care of the orchard and Miss Carlotta. Making dinner and caring for Miss Anne. Everything with the same childlike equality that doesn't imply a lack of love. It wasn't indifference, it was not imagining the differences, indeed¹³. We put ten fingers to work making food, two arms to sweeping the house, a little bite¹⁴ of friendship for John Doe, three little bits of friendship for Jane Doe¹⁵ who is more likeable, a glance at the beautiful view to the side with the spire of Our Lady of Ó¹⁶ in a languid way in the distance, and suddenly, bam! we put everything into love like a camper to see if we can get a good hand. That's how we do it... Rose didn't do that. It was always the same bit of body that she put into everything: fingers, arms, sight, and mouth. She cried with it, and with the same "it" she dealt with Miss Carlotta. Indistinct and well swept. Empty. A little nun. The world didn't exist for... what nun! A little saint from a church lost in the outskirts of Évora. I'm talking about the representative little saint that's on the altar, made of painted paste. The other one, the one being represented, as you well know, is up in heaven not interceding for us... Rose, if she needed to, would intercede. But without knowing why. She interceded with the same piece of body,

vitorioso, o marco da vitória brasileira na guerra sendo considerada pelos historiadores militares como uma das mais importantes batalhas da Guerra do Paraguai.

⁹ Caminho da Lapa, um bairro no Rio de Janeiro.

¹⁰ A palavra "mocidade" no original foi traduzida como "adulthood" e não como "youth" por ter um sentido semântico mais adequado.

¹¹ Feriado equivalente ao de finados no Brasil.

¹² Foram usados vários adjetivos em sequência para emular a escrita e poética do texto original.

¹³ A palavra "indeed" é usada para fazer com que a frase assuma um tom enfático

¹⁴ A expressão "little bite" foi usado como tradução para "bocadinha" devido a falta de um termo equivalente.

¹⁵ John Doe e Jane Doe são os termos equivalentes na língua inglesa para as expressões "fulano" e "fulana".

¹⁶ Equivalente a "Nossa Senhora do Ó" na língua portuguesa.

fingers, arms, sight, and mouth, nothing more. Purity, childishness, poverty of spirit were glazed in a dome that separated her from life. Neighborhood? Only the little house beyond, on the same unpaved street, dark clay, green with free-growing grass. The alley was swallowed up in a rush by the civilized hubbub¹⁷ of the streetcar line. But just around the corner, Mr. Costa's little shop prevented Rosa from entering the streetcar line. And Mr. Costa was over fifty, a widower without children, taking a drag¹⁸ out of a smelly pipe. Rose stopped there. The shop fueled the entire sustenance of Miss Anne's, Miss Carlotta's, and her own existence. And this in the hurried hours of the morning, after boiling the milk that the milkman left very early at the gate. Rosa greeted the neighbors from the other house. Every now and then she stopped for a minute to chat with Ricardina. But she had nothing to talk about, what could she do? She left quickly. With such a carefree attitude towards life and enjoying it, how could she possibly notice her own youth! She couldn't. The only one who noticed it was João. First, he would wrap the two loaves of bread in grey paper and throw the package onto the porch. He'd knock to let them know and then he'd go off, “tlindliirim” “dlimdlrim”¹⁹, in his little cart. Only when the rain was windy would he wait with the package in his hand.

- “Good morning”.

- “Good morning”.

- “What a downpour!”

- “A horror!”

- “See you tomorrow.”

- “See you tomorrow.”

But one time, while wrapping the bread in the cart, he noticed Rose returning from the shop. He waited patiently, naturally; he wasn't ill-mannered (*escolhido para traduzir malcriado*). The sun beat down on her approaching body. It was then that João noticed Rosa's transformation; she was a different person. Completely womanly, with shapely legs and two sharp breasts, outlined by the smoothness of her blouse, like a ruby ring in a glove. That is... João didn't see any of that; I'm fantasizing the story. After the nineteenth century, storytellers seem to feel obligated to shamelessly scrutinize these things. Not even that clean, tanned apple color... Not even those eyes of solar splendor... João only noticed an inner unease and concluded that the unease came from Rose. It was Rose who was giving him that feeling, no doubt about

¹⁷ A onomatopeia “hubbub” foi escolhida por ser o mais próximo da palavra “chifrim”.

¹⁸ Expressão equivalente a “pitando”.

¹⁹ Foi escolhido manter esta onomatopeia sem mudanças pelo motivo do som ser representado da mesma forma nas duas línguas.

it. A lost smile spread across his face. He went away dazed, without even properly saying good morning. But from then on, he didn't throw the bread on the sidewalk anymore. He waited for Rose to come and get it from him.

— Good morning.

— Good morning. Why didn't you throw it?

— Well... It might get dirty.

— See you tomorrow.

— See you tomorrow, Rosa!

He felt that unease and left. João was almost a Rose too. Except he had a father and mother, that teaches you. And perhaps because of his twenty years... He had indeed reached that age without contact with a woman, but dreams stirred him, he lived bitten by short bursts of impatience. But he baked bread, delivered bread, and went to bed early. On Sundays he played football at Lapa Athletic Team²⁰. When he discovered he could no longer live without Rose, he confessed everything to his father. — Well, marry her, son. She's a good lass²¹ (X), isn't she? — Yes, father. — Well then, marry her! The bakery is yours... I don't have any more children... And if the lass is good... That afternoon, Miss Anne and Miss Carlotta received João's embarrassed visit. What a pain to say that! Finally, when they guessed that this fine young man, with a limp in his speech but serene in his gestures, was bringing them Rose, they were very touched. They were touched because they found the situation very beautiful, very moving. And in an instant, they also noticed that the little maid was already a young woman. She needed to get married. What a marvel, Rose was getting married! She would have children! They would be godmothers... They almost lost their virginity in the joy of being mothers to little Rose's children. They even felt embraced, squeezed, and heavens above! They committed such big sins in their unconsciousness...

— Rose!

— Madam?

— Come here!

— I'm coming, yes ma'am!

They still didn't know if João was good, but he seemed so. And they wanted to enjoy the infatuation²² of Rose and the young man, what a marvel! Pressed against the doorframe, eighteen fresh years gleamed.

²⁰ Equivalente a Lapa Atlético, se referindo ao time de futebol.

²¹ Foi escolhido “good lass” para se traduzir “rapariga” devido a falta de um termo mais adequado

²² Equivalente a “encafifamento”

— Rose, look here. The lad came to ask you to marry him.

— Ask what!...

— The lad says he wants to marry you.

Rose's mouth turned a red circle. Her regular teeth were very white. She wasn't ashamed. She didn't lower her eyes. Rose began to cry. She fled inside, sobbing. Miss Carlotta found her sitting on the tripod next to the stove. She was crying loudly, sobbing, shuddering her shoulders, helpless.

— Rose, what is this! So, this is how it's done!? If you don't want to, say so!

— No! Miss Carlotta, no! How can it be! I don't want to leave you!...

Miss Carlotta pondered, joked, advised... Rose didn't know where to go if she got married, Rose only knew how to deal with Miss Carlotta. Rose began to cry loudly. She had to cover her mouth, God forbid! so that the young man wouldn't hear, poor thing! Finally, Miss Anne came to find out what was happening, dying of curiosity. João was left alone in the room, he didn't know what had happened inside, but he guessed that it seemed to him that Rose didn't like him. Now, yes, he was truly bewildered. He felt ashamed of the room, of being alone, I don't know, he grabbed his hat and left with a slow, ox-drawn-cart step. He rounded his eyes in astonishment. Now he realized that he really did like Rose. The plank had hurt him, the poor thing! It was an afternoon of silence in his house. His father cursed, insulted the girl. Then, realizing that it was hurting his son, he fell silent. The next day, João threw the bread on the sidewalk and went away. Suddenly, a strange feeling came over him, rising from deep within his body, squeezing him, almost suffocating him, and the image of Rose would appear in his eyes, shuffling with the indifferent life of the street and the delivery of bread. Thank God he arrived home! But he was too uneducated and without a city to cultivate sadness. And Rose didn't appear to cultivate desire... On Sunday he was a stupendous defender. Because of him, the Lapa Athletic Team won. They won because suddenly she appeared in his body and gave him that urge, that is, two urges: the... already known one, and another, of forgetting and continuing to dominate life... Then he would see the ball, guess which way it would go, throw himself at it, what bothered him now was the fear of getting kicked in the face! breaking his spine! tearing everything apart! dying! But the ball wouldn't go into the goal. João naturally thought it was because of the ball.

Rose, seeing that she really wouldn't let Miss Anne and Miss Carlotta leave, was overjoyed. She sang. Now the beetle enters the scene... Rose felt immense calm. And she didn't think about João anymore.

— You forgot the toothpick holder again!

— Miss Anne, forgive me!

She continued cleaning the house, sometimes well, sometimes badly. She continued rocking the porcelain doll. She continued. That very hot night, she wanted to sleep with the window open. She happily rolled her naked body inside her nightgown and then fell asleep. A beetle entered. Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, slap! Sleeping Rose shuddered at the sensation of those metallic legs in her lap. She opened her eyes in the darkness. The beetle was slowly wandering. It found the hole in her nightgown and advanced through the burning valley between hills. Rose imagined the horrible bite on her chest, sat up with a jump, pressing her lap together. With the movement, the beetle detached itself from the smooth epidermis and tumbled onto her stomach, zzz tzzz... tz. Rose let out a piercing scream. She fell onto the bed writhing. The creature continued to descend, tzz... Finally, it became entangled, tzz-tzz, it was stuck. Rose stretched her legs with stiff, attacking movements. She rolled. She fell. Miss Anne and Miss Carlotta came to find her like that, spasmodic, with foam running from the corner of her mouth. Her eyes were wide and flashing like embers. But how could they know what it was! Rose didn't speak, writhing. However, Miss Anne, guided by the gesture the poor girl repeated, discovered the creature. She pulled it out roughly, roughly to free the girl quickly. And it was difficult to calm her down... She would gradually calm down... then suddenly it would all come back, just like an attack, throwing off the covers, growling, writhing, eyes rolling back, uhm... Unfounded terror, as you can see. More hard work. They washed her, Miss Carlotta even went to the trouble of lighting a fire to have warm water, which is supposedly calming. They changed her nightgown, lots of water with sugar...

— All because you left the window open, Rose...

Only about two hours later was everyone asleep in the house again. Well, not everyone. Two eyes fixed on the darkness, attentive to any stray glimmer of light and the silent figures of the shadows. Rose doesn't sleep all night. Finally, she hears the noises of the house waking up. Miss Anne comes to find out. Rose pretends to sleep, unreasonably angry. She hates that old woman! She's disgusted by Miss Carlotta... She hears the crackling of the firewood in the fire. She hears the sound of bread thrown against the doorway. Rose rubs her fingers vigorously over her body. She stretches. Finally, she gets up.

Now she walks more slowly. She carries a seriousness never seen before, in the corners of her lips. What darkness under her eyelids! She thinks she's going to work and she works. She cleans the whole house diligently, putting ten fingers to work making the food, putting two arms to sweeping, keeping her eyes on the table so as not to forget the toothpick holder. Miss Carlotta caught a cold. Because Rose gives her a lot of friendship. She prepares tea for her. She sits at

the head of the bed, watching closely, without speaking. The two old women look at her suspiciously. They no longer recognize her and are afraid of the stranger. Indeed, Rose has changed, she is another Rose. She is an open rose. Imperative, energetic. She asserts herself. Miss Carlotta is afraid to ask her if she slept well. Miss Anne is afraid to advise her to rest more. It's Saturday, but she could clean the house on Monday... Rose cleans the whole house as she never has before. She does a complete cleaning of her own room. The doll... Rosa unties the last curls from its head, a cold gesture. She sinks one eye into it, in a Portuguese way, like Camões. But she thinks that Miss Carlotta will feel it. One should never cause unnecessary grief to others, life is already so full of it!... she thinks. She sighs. She hides the doll at the bottom of the basket. When she went to sleep, she had a sudden dread: sleeping alone!... What if she stayed single! The thought jumped into her head like that, without reason. Rose had a painful fear of being single. An impatient fear, above all impatient, of being single. That's dreadful! IT'S A SHAME!

It's clear she had never suffered before, the poor thing! She didn't sleep all night. I don't know at what time the bed became unbearably lonely for her. She gets up. She throws open the window, enters the night with her chest, desperately fearful. Rose waits for the beetle. There are no beetles tonight. She remained tiring herself in that position, waiting. She didn't know what she was waiting for. We know, don't we? But the beetle didn't come. It was a hot night... Life throbbed in an ardor of motionless, popping stars. A silence!... The sleep of all men, sleeping indifferently, unbothered by her... The smell of scorched fields hardened the air that had stopped circulating, it didn't enter her chest! There was truly nothing in the empty night. Rose waits a little longer. Disillusioned, she lies down afterward. She falls asleep restlessly. She dreams impossible conundrums²³. She dreams that all the beetles in the world have disappeared and that a group of girls are mocking her, buzzing: Single! laughing. She cries in her dream.

The next day, Miss Anne thinks the girl needs to go out. They go to mass. Rose goes ahead and flirts with every man she meets. She must catch one. Any man. She must catch one so she doesn't stay single. At Mr. Costa's store, Pedro Mulatão²⁴ has already come to drink his first shot of cachaça²⁵ of the day. Rose pulls out a line for him that looks more like a prostitute's line. Pedro Mulatão feels an easy desire for that body and follows her. Rose knows this. Who is that man? She doesn't know. Even if she knew about the scoundrel²⁶ and drunkard, he's the

²³ Equivalente a “misturas impossíveis”.

²⁴ Foi decidido manter a expressão “Mulatão” usada para descrever pessoa com a pele negra, em vista de que não há uma expressão exata equivalente na língua inglesa.

²⁵ Bebida alcoólica típica do Brasil.

²⁶ Equivalente a “vagabundo”

first man she meets, she needs to grab him or she'll die single. Now she won't flirt with anyone else. She feigns innocence and virginity, riches he no longer possesses... Yet she is an artist and performs. From time to time, she turns to look. To look at Miss Anne. She laughs at her with that provocative laugh that fills bodies with desire.

On the way out of mass, another, even more wicked look. Pedro Mulatão stops at the store. He drinks more and plots ugly things. Rose imagines they're out of sugar, just to go to the store. It's Pedro who brings the package, chatting. He invites her for the evening. She refuses because that way she won't get married. That's indifferent to him: to marry or not to marry... He will ask.

This time the two aunts didn't even call Rose, what a repulsive man, right? How could they marry her off at thirty-five years old!... At least thirty-five going on forty. And a mulatto, pale yellow, already faded... from drinking, good heavens!... Excuse me, but Rose didn't want to get married. Then she shows up and says she wants to marry Pedro Mulatão. They can't advise him at all, they dismiss Pedro. They go to get information. Tell him to come back on Thursday. The information is what you'd imagine, terrible. A vagabond, a nuisance, a scoundrel, no good. Rose cries. She will marry Pedro Mulatão and if they don't let her, she'll run away. Miss Anne and Miss Carlotta give in with death in their souls. When João found out that Rosa was going to get married, he was with despair in his chest, went out dizzy, to clear his head. He found some companions and hit the bottle²⁷. They left him there, sitting on the curb, early in the morning, completely drunk. The patrolman made him get up. "Young man, you can't sleep in that place! Go home!" He left, crying loudly, saying it wasn't his fault. Then he lay down on the grass in a side street and fell asleep. The sun called to him. Headache, a bad taste in his mouth... And the shame. He doesn't even know how to enter his own home. His father's shouting is terrible. What insults! "Your son of this, your son of that," ugly words that send shivers down your spine... No one would imagine that such a good man could say those things. Well! Every man knows how to say such things, and they come out. Because João's father suffers greatly. As much as his mother, who only cries. Cries a lot. João is disgusted with himself. In the afternoon, when he returns from work, Carmela calls him to the fence. She tells him that João shouldn't drink like that anymore, because his mother cried so much. Carmela cries too. João realizes that if he drinks again, he'll hurt himself too much. He swears he won't fall into it again, and he and Carmela sigh, looking at each other. They stay there.

²⁷ Equivalente a "se meteu na caninha".

I almost forgot about Rose... I'll tell what happened with João another day. They hastily prepared her trousseau, in less than a month. Even on the eve of the wedding, Miss Carlotta insisted she send the groom away. Pedro Mulatão was infamous, even a thief, God forgive me! Rose didn't listen to anything. She stood her ground. She wanted to get married and she did. She felt half wrong, but she didn't want to think about it, and she didn't. The two spinsters cried a lot when she left, married and victorious, without a tear. Hard.

Rosa was very unhappy.

Cain, Cain, and the Rest

Belazarte once told me:

Perchance²⁸ no one noticed, not even they themselves, but it was indeed after that night that the two started fighting over nothing. Two bros²⁹ fighting like that, where had you ever seen such a thing! And precedently³⁰ such good friends... Well, it was that night. Sitting side by side, they watched the Kermis³¹. The auction was amusing. Sadresky had given three thousand réis³² for a carnation from Flora, what a clever little mulatta! And with those eyes like cracked jaboticaba³³ berries, black and white glistening with honey, seeing jaboticaba juice... where could she be now? Even with her doctor Cerquis³⁴!...

— Did you pay his bill, Aldo?

— Yes.

They contemplated the crowd mingling in the plaza³⁵. They followed one, then the other, thinking only with their eyes. They didn't even exchange a word, it wasn't necessary anymore: they knew each other well inside. Suddenly they turned to each other as if to see where their bro was looking. Aldo stared firmly³⁶ at Tino. Tino didn't want to take his eyes off first. An eye that doesn't blink gets tired quickly, burns like sand, and starts flashing like thunder. Four rifles, my dear, four rifles of rage. Not even rage, it was hatred already. Aldo made a face at his scrawny³⁷ brother and laughed with contempt. Tino bared his snout like an angry cat.

They separated. Aldo went to talk to some boys, Tino went to talk to others. At ten o'clock everything was over... they went back home. But each one came from a different sidewalk. Neither of them would eat the humble pie³⁸, you see! Inside the room they fought. Over nothing at all, a matter of clothes on the bed frame. Miss Maria came to see what it was all about, astonished. It was a terrible argument.

From the argument to the punches, it didn't take three days. And why? Nobody knew. The truth is that life changed for those three. It was useless for the mother to cry, to lament,

²⁸ Escolhido por expressar “talvez” de maneira formal.

²⁹ Equivalente a “mano”.

³⁰ Equivalente a “dantes”.

³¹ Feira para caridade feita nos Países Baixos, o mais próximo de quermesse

³² Moeda corrente da época.

³³ Fruta típica do Brasil.

³⁴ Renomeado de doutor Cerquinho para facilitar a pronúncia.

³⁵ Usado para descrever “largo”, um espaço público ou praça mais aberta, geralmente em bairros mais antigos.

³⁶ Escolhido por ser o mais próximo de “fixou o olhar”.

³⁷ Equivalente a “magricela”.

³⁸ Expressão semanticamente equivalente a “dar o braço a torcer”.

even to insult her children. What! Not even if her deceased husband was still alive!... Caught fire and the old life would never return.

And heretofore³⁹, they were such brothers!... Aldo even protected Tino, who was short-tempered, dark-skinned. He had inherited his father's Brazilian features, that pale complexion⁴⁰ that offered nothing of itself and muscles that not even the hard work of a bricklayer could fix. When he took off his shirt to wash it on Saturday, what a sight! Even with his shirt and jacket on, his shoulders rested on his curved back like two closed wings.

And Tino was truly an angel, so quiet! Humble, made for a sacristan. He sang with a very beautiful, weak voice, especially Mamma Mia in a dubious Neapolitan dialect from the Lapa neighborhood. When, after dinner, doing some little work inside, he sang, Aldo, by the window, felt proud if some passerby stopped to listen. If the guy wouldn't stop, Aldo would mull this thought over to himself: "That guy doesn't like music... stupid." Aldo couldn't bear the thought of anyone not appreciating Tino's voice, because he adored his brother.

He was quite strong; he took after his mother than his father. But his mother's fat transformed into muscles on his red body. So, realizing that others were taking advantage of Tino, he wouldn't let his brother work alone anymore; they were always together building the same house. They earned well.

In that little house in the Lapa neighborhood, life was paradise. Miss Maria washed what wasn't enough in a day. Her late husband, what a pity he died so young! He was such a good man... He was even a good man, because drinking on Saturdays, who doesn't drink!... Oh well, you earn money by washing too. Furthermore, soon the good-natured children started working. If Lina were alive... how beautiful she would be!... Fortunately, her children comforted her. They gave her all the money they earned.

Poor people like that are rare.

— My children, but you might need it... So, take it.

Those two ten thousand réis lasted almost the whole month. Smoking, they didn't. A 110-réis guaraná⁴¹ on Sundays, occasionally going to the Recreio or the recently opened Carlos Gomes cinema, on the days of the movies with lots of commercials.

But generally, the brothers spent their free time with their mother. In the summer they went to the door, those gentle, immense nights of Lapa... Top, thunk, thunk, thunk, thunk, thunk... the tram was passing by. And the silence. The house was a little isolated, without

³⁹ Outra expressão equivalente a “dantes”.

⁴⁰ Escolhido para traduzir “cor cainha”.

⁴¹ Bebida gaseificada típica do Brasil.

neighbors sharing walls. In front, on the other side of the street, was the factory wall, just like a leather belt separating the earth from the night whitened by the fog. Chimneys. Fifty meters away, other houses. The dog barked, woof, woof... woof...

— Pedro says he's going to quit his job. Silence.

— Are we going to the game on Sunday, Tino?

— It's not worth it, Palestra will lose. Bianco isn't playing.

— But Amílcar.

— You with your Amílcar! Silence. Tino didn't want to go.

— And so many people, Aldo...

— You want to go, we'll go early.

Silence. Aldo always ended up doing his brother's bidding.

Sometimes some fellow⁴² would come to talk too.

Now? It's even being talked about. Mother, you're going to yell, you're going to insult... She cries more than she yells, the poor thing! There they are, the two of them arguing, nobody knows why. Suddenly, slaps. And Tino doesn't get hit more than the other, don't think, it's an extraordinarily inventive perversity. The brother always ends up suffering more than him. Aldo is stronger and therefore a natural choice.

His brother always ends up suffering more than him. Aldo is stronger and therefore naturally angrier. But patience runs out one day, and when it ran out it was every beating of his brother! Tino's face was red from so many slaps. A little dizzy from the punches. Aldo, however, always had a bite, a pinprick, something like that with the risk of ruining it. The damage from the fight lasted longer on him.

They didn't speak anymore. And now each one had a different job. The funniest thing is that when one went to the cinema, the other went too. It was always Tino who watched Aldo leave and followed.

They never went to mass. Regarding religion, they only took off their hats when they passed through the church doors. They didn't know why they took it off, they had seen their father do it like that and a lot of people did it like that, they did it too, customary. That's even when they weren't with some companion who was fascist and anti-clerical because he had read it in Fanfulla. So, they passed by very indifferently, hands in their pockets perhaps. And they felt no remorse.

⁴² Escolhido por equivaler a “camarada”, gíria comum em português.

Well, that Sunday they went to N. S. da Lapa again. Now that they were bad sons, bad brothers, in short, bad men, they could go to mass! When the prayer ended, they remained there, in the churchyard of the half-built church, each on their own side, you know. Tino to the left of the door, Aldo to the right. Everyone left and finally everything ended. There were only a few boys left chatting.

Aldo returned home with one sadness, Tino with another that, you will see, was the same. They even felt more like brothers for a minute. Minute and a half. Desire to return to the old life... Everyone just had to get to the middle of the street, that's it: they hugged each other crying, "Fratello!...." What peace would come later! But what about despair, then? where does it take you? They reacted against the good feeling. Anger at his brother... An imminent anger at his brother. From there, they were just going to look for the first reason and now that they had more of this sadness to unload, we have a clear answer.

They got home and it was said and done they fought terribly. Porca la misery, it was scary! They fought silently. Aldo, the blood was rising in his face, his eyes were like a fire. He knocked the brother down, grabbed the other's body between his knees and wow! Tino straightened himself up, grinding his teeth, very pale, swallowing everything in one bead. The window was open... Miss Maria in the backyard, I don't know if she heard it, she definitely sensed it, poor thing! She was a mother... she was going to come in. However, he had to first greet the acquaintance who was passing by on the other side of the street. I even wanted to put a laugh in my mouth so the other wouldn't be suspicious.

— You know, Miss Maria, the acquaintance shouted from there, Teresinha is getting married! With Alfredo.

— Uh...

— Yeah. Suddenly. Well, see you later.

— See you soon.

The punch stopped in the air, useless, the two brothers looked at each other. They saw very well that there was no more reason for fighting now. There really wasn't, they must have been brothers again. Happiness was sure to return and that old peace... The punch continued on its trajectory, hitting Tino's forehead, peep! dry, dry. Tino quickly, hysterically, I don't know how, turned around between Aldo's legs. He managed to grab the other's wrist with his free hands. He curled up into a ball and bit wherever he could, what a bite! Aldo pulled his hand away in desperation, cry! He suffered from the blow of his finger that wasn't life. But it was because he saw blood that he went blind.

— Bite now, son of a bitch!

In the throat. Pressed. Miss Maria entered.

- My son!

— Bite now!

Tino desperately tried to use his hands to loosen that knot, suffocating. He found the other man's hand along the way and grabbed something dangling, half loose and wet. And in a last-ditch effort, he pulled to see if the tongs that were hanging him would open. Miss Maria couldn't separate anyone. Tino pulled, as I said, and suddenly his hand, no longer resisting, drew a semicircle in the air. It hit the open ground, covered in blood, throwing Aldo's torn finger away.

— Bite now!

Tino is getting upright⁴³. He let out a sideways laugh with his teeth, even blushing a little. Miss Maria only arrived at the little gate, shouting. She couldn't go any further, it gave him that loving curiosity, he entered again. Tino is getting upset. She left again:

— Help! My son dies!

My God, it was Sunday! came in again. He hit his head with his fists. Well, hit Aldo hard on the head with a stick! But who said she remembered to knock!

- Help! My son dies!

Entered. Exited. Sometimes he would turn around, it even looked like he was dancing...

Balancez, tour, it was horrible.

The first man who ran arrived was already late. And only three together finally managed to free the dead man from his brother's hands. Aldo had gone crazy, his eyes were fixed in the middle of his forehead, his mouth was open with breathless grunts.

They took him to prison. Miss Maria, I don't even know how she didn't really go crazy. She screamed, throwing herself over her son's corpse, but when the other son left in the ambulance, she even hit the soldiers. They were brutal with her. These Police soldiers are just like that, the most ordinary people there are! a mother... it is understandable that she had unconscious actions! so be patient with her! What patience, not even Job's patience! Instead, they kept shoving the poor woman...

— Be quiet, woman, or I'll take you too!

They closed the little gate, and the siren sang in a fermata of "Addio" heading towards the judicial inquiry.

Then followed all the wretchedness of the judicial apparatus. Solitude. Reasoning. The trial. Aldo was acquitted. What good is a lost finger? A case of self-defense complicated by

⁴³ Equivalente a “se inteirçando”.

mental disturbance, obviously, Art. 32, Art. 27, paragraph 40... The little lawyer's medical argument saved the defendant.

He went back to work. Very silent as always, calm, he seemed good. Sometimes he would pause mid-gesture as if reflecting. In the end, everyone at the construction site forgot the past, and Aldo found sympathy. Even camaraderie. No: not camaraderie, because he never exchanged more than two words with anyone. But many workers sympathized with him. These things happen, they said, and it was the brother's fault, the proof being that Aldo was acquitted. And the finger.

But the case didn't end there. One day Aldo disappeared, and not even a week later, they found him dead, already quite decomposed, in a field. Who could it have been? Searching here, searching there, the São Paulo police, you know, sometimes they get lucky, and they ended up discovering that the murderer was Teresinha's husband.

And why, now! No one knew. Poor Teresinha just cried, clinging to her two little children, wondering why her husband had killed this other man. She remembered very vaguely, maybe I danced with him at a party? But she didn't remember well, so many young men... And he hadn't been part of her group. But that Alfredo was good, she swore.

— My husband is innocent! She repeated a hundred useless times a day.

Alfredo shouted that he had been provoked, that the other had invited him to go see a house, or something! to go see a piece of land, and suddenly he had lunged at him while they were crossing the field... So why didn't he come and tell everything right away! Instead: he remained calm, going to work every single day, quite satisfied... what a "villain"! Everyone was against him; Aldo was so quiet!...

The lawyer exhaustively presented the full array of self-defense arguments. And he reminded them, with convincing terms, that Alfredo was good. After all, twenty-two years of honesty and good behavior prove something, members of the jury! And Teresinha with her two children there, tearful... A touching group. The oldest, fifteen months old, was trying to shove his red rattle into his mother's mouth. Don't play that game of isolating me whenever I speak of a mother, the situation is sad. But it was all useless, the criminal had all his fingers. He was sentenced to I don't even know how many years in prison.

Teresinha did laundry, sewed, but come on! with a child just over a year old and another nursing, she worked poorly. And incredibly enough! On top of that, with her mother on her hands, old, useless... If only she knew where those brothers of hers were, out on the farms... But they wouldn't help, I'm sure of it, a bunch of heartless souls who never showed any sign of life... So she despaired, yelled at her mother, hit the little ones, it was a real cruelty.

Her mother-in-law, when she came down to her daughter-in-law's basement, brought alms amidst curses, she hated the girl. She suspected a lot, with a mother's instinct, and she hated the girl. She cursed her grandchildren. The ten mil-réis, amidst a pile of insults, would be left there, thrown, degrading, glinting in the dark. Teresinha picked it up, went to buy things for herself, for her children, how it helped! There was even a little left over to help with the rent the following month. But it didn't alleviate her misfortune.

They also made her offers, because there were still decent parts of a woman left in her body. She refused, afraid of her husband when he got out of prison, a murderer, heavens!

Teresinha was very unhappy.

Does a Kid Suffer? He Suffers.

Belazarte once told me:

Do y'all⁴⁴ still recall⁴⁵ Teresinha? The one who, indirectly, killed two men, the brothers Aldo and Tino, and was left with two children when her husband went to the correctional facility?... It seems her husband's sacrifice lifted the evil eye she had: she was as unhappy as could be, but no one else killed because of her, no one else suffered for her. Only Alfredo stayed there in the fancy palace of the Penitentiary, ruminating over the twenty-year sentence that his ill-fated partner had made him swallow. Injustice, bitterness, desire... so many things that many bellies⁴⁶ can't digest patiently, and the result: Alfredo had one of those bouts of indigestion, so great was his despair, that he became one of the most troublesome guests in the Penitentiary. No one liked him, and the bitter man got through his punishment on a difficult, endless desert⁴⁷ of minor torments. I'm wasting my time on him.

Teresinha suffered, poor thing! Still semi-good attractive in body, and with the nuisance of many men wanting intimacies with her, at least for a paid night. She refused, at first thinking of that Alfredo she had loved, then thinking of Alfredo the murderer. She was almost at the point of giving in, but that idea of Alfredo getting out of the correctional facility with a new knife to gut her out always came back. And her virtue remained in a cold fright, without any pleasure in existing. Teresinha would come home with an unemployed rage, which she'd soon unload on the first weaker thing she found. She'd see her mother dying on her feet from premature old age, taking five minutes to take in a pair of drawers from the clothesline, and that was it: she'd throw the bundle of dirty laundry at the old hag⁴⁸:

— You'll probably go to sleep with the drawers in your hand!

She'd go inside. Could that be called a house! It was a drover's shack that no one would live in, it was so dirty. Two chairs that were barely chairs, a table, a bed. On the floor there was another mattress, inhabited by cockroaches that at night danced on the old woman's face their natural dance, the little creatures of this world⁴⁹.

⁴⁴ Expressão em inglês típica do sotaque do sul dos Estados Unidos, usada para manter a literariedade da expressão “você inda lembra?”

⁴⁵ A palavra “recall” foi escolhida ao invés de “remember” para manter o tom histórico do conto.

⁴⁶ A palavra “belly” foi escolhida na falta de uma expressão que se equivale a “bucha”.

⁴⁷ Foi escolhido “desert”, pela falta de uma expressão equivalente a “areião”.

⁴⁸ Expressão escarnecedora para “mulher velha”

⁴⁹ A expressão “bichinhos desta vida” foi preferível traduzir para “little creatures of this world”, considerando que a tradução literária “life” não tem o mesmo sentido semântico na língua inglesa.

No one slept in the other room. It had become the kitchen of this family, often going two days without a lit match. Because a lit match meant charcoal in the little portable stove and some kind of food to cook. And often there was no food to cook... But that didn't bother Teresinha's and her mother's dictionary; the stove was there, wasn't it? And their dictionary had given those cramped cubic meters of musty air the farcical⁵⁰ name of kitchen.

In this kind of hovel, the young woman lived with her mother and the leftover little one. Leftover in every sense, yes. He was leftover because, after all, love for Teresinha, my God! living amidst all sorts of injustices, desiring a man for her body and not having one, forgetting the Alfredo she had loved because of the threatening Alfredo, already with death on her conscience... And having only in her hands the comfort of pure water, drawers, pants, socks that had been sweated in for over a week... And on top of that, hating clients who were always behind on their payments from the week before last... All this Teresinha endured. And to cap off all the wines of love once and for all, on top of everything, came the plague of the accursed mother-in-law, hated but desired because of the ten thousand-réis⁵¹ left there monthly. The *figlia d'una*⁵² cane would come, strutting because she owned about thirty million⁵³ or so, I don't even know, and she'd squander it with her over nothing.

Could a woman already made, with thirty years of dryness in pleasure, a body from Ceará⁵⁴ and a soul gone away long ago, have love!... And Paulino, for almost four years now, from eight months of life until now, hadn't known what it was like to have the warmth of a chest with breasts, two arms holding you tight, a word "*figliuolo mio*" coming down over that sweetness, and the same mouth finally approaching your face, coming together in a light little suck that makes such a sweet noise, a kiss from your mother...

Paulino was a leftover in that house.

And he was so much more a leftover, that his clever older little brother, when he saw that everything was truly going downhill, had a charitable guardian angel who deposited the typhus microbe on the lucky one's tongue. The microbe went into his little belly, held on, having children and more children by the million per hour, and not even two nights passed; there was such a promenade of marching microbes inside there that the little asphalt of the intestines wore out. And the unbaptized one went to the limbo of the guiltless pagans. Paulino was left over.

⁵⁰ "Farcical" foi escolhido para traduzir "estapafúrdio" pois é o termo que mais se aproxima semanticamente.

⁵¹ "Réis" é a moeda corrente da época em que o conto foi escrito.

⁵² Expressão em italiano remanescente da imigração italiana para o Brasil.

⁵³ Foi escolhido trocar a expressão "contos de réis" pelo número por extenso para facilitar a leitura para o leitor estrangeiro.

⁵⁴ Estado no norte do Brasil.

Logically, he couldn't yet know that he was so leftover in this harsh world, but he knew very well that in that house there was nothing leftover to eat. He grew up hungry; hunger was his food. Without understanding the mysteries of the body, he would wake up frightened. It was the angel... what guardian angel! it was the angel of malice who woke Paulino up in the dead of night so he wouldn't die. The poor little wretch would open his eyes in the foul-smelling darkness, and half-perceive that he was devouring himself from within. At first, he would cry. — Be quiet, *guaglione*⁵⁵!

“Be quiet,” nothing! Hunger would tighten... Paulino would get up on his bowed legs, and swaying, finally reach his mother's bed. Bed... She had sold the big bed when she was once in dire straits because the doctor asked for that or twenty *bagarotes* to cure her ruined foot. She gave the twenty by selling the bed. She cut the mattress in half and put half on top of those three crates. That was the bed.

Teresinha would wake from exhaustion with her son's little hand hitting her face. She'd get desperate with rage. She'd throw her hand in the dark, hitting wherever it hit, the eyes, the pit of the stomach, *pláa!*... Paulino would roll far away with a legitimate urge to cry out. But his body remembered a time when crying had made the wooden clog land right in his mouth, so he lost the taste for screaming. He'd just whimper so softly that it even rocked Teresinha to sleep. Tiny, round, curled up, just like a little garden roly-poly.

The suffering was so great that he'd end up disregarding the pangs of hunger, Paulino fell asleep from pain. At dawn, the cooling air would wake his body again. Half-forgetting, Paulino would be startled to find himself sleeping on the floor, far from his grandmother's mattress. He had a little pain in his shoulder, another little pain in his knee, another little pain in his forehead, right where it had been pressed against the floor. He barely noticed the little pains because of the great pain of the cold. He'd crawl fearfully, because the darkness was already all animated with the hauntings of dawn, opening and closing the eye of the cracks. He'd scare the cockroaches and nestle into the illusory warmth of his grandmother's bones. He wouldn't sleep anymore.

Finally, around six o'clock, already familiar with life because of the bakers, the milkmen, the men full of food who passed far away, a costly warmth would begin in Paulino's body. But his mother was also waking up with the noises of life. Sitting up, vibrating with the morning sensuality that drives a person crazy with desire, Teresinha would nearly break, squeezing her arms against her chest, her belly and everything, pressing one leg so hard against the other that

⁵⁵ Significa “menino” no dialeto napolitano.

she felt a pain in her kidneys. This impatient, aimless hatred would be born in her, which comes from much virtue preserved at the cost of much misery, a virtue that she herself was certain would end sooner or later. She'd look for the clog, immediately yelling at her mother, "if she didn't know it wasn't time to be in bed anymore," that she should go put water in the tub, etc.

Then Paulino, before the two women, would abandon the nascent warmth of his body. He'd go prowling around the kitchen because the happiest moment of his life was approaching: the piece of bread. And what a Sunday it was for Paulino when, because a client paid, because the mother-in-law showed up, something like that, besides bread, they had coffee with sugar!... He'd slurp quickly, burning his tongue and his little white lips, that hot water, sublimely tasty because of a pinch of coffee. And he'd go outside to eat the bread.

Not in front of the house, that's where the faucet, the tubs, and the clothesline were. The women were doing their laundry, and that was a constant nuisance: fighting and insults all the time. The one who paid the price was Paulino's whining. He'd always end up with his bread half-eaten and some welt on top of his head, stinging sharply.

He stopped going there. He'd open the kitchen door, which was only leaned shut, go down the step, run, running with a laugh for the joy of the chilly companion, between the tufts of grass and the first clumps of beggar's ticks. That little patch of weeds behind the house was the forest. There Paulino endured his sorrows without disguise. Sitting on the ground or digging his heel into the anthills, he'd start eating. Suddenly he'd almost fall, lifting his little leg, *ai!* from the ground, to kill the leafcutter ant biting his little ankle. He'd pick up the fallen bread and resume his meal, amused by the crunch of the sand stuck in the bread, now grinding between his little teeth.

But he didn't forget the leafcutter ant. Once the bread was finished, the warrior *crila* would emerge, distracting the new hunger. He'd look for a splinter of wood, go hunting for ants in the little patch. Well, the little patch wasn't so little because it went back to the floodplain, and there was only a hint of a fence closing off the land. But Paulino never went into the floodplain; it was too big for him. That giant little patch, with no plant that had a name, where the laziest sun always managed to enter, was enough for him.

Stick in hand, off he'd go in search of leafcutter ants. The smaller ants, he didn't bother with them. He only went after leafcutters. When he found one, he'd pursue it patiently, pushing through the tangled branches of the shrubs, from which he'd often return with his hand or leg burning from having brushed against some caterpillar. He'd bring the leafcutter out into the open and spend hours playing with the poor little thing, until the poor little thing died.

When it died, the suffering would start again for Paulino: hunger. The sun was already high, but Paulino knew that only after the factories blew their whistles would there be beans and rice in good times, or another piece of bread in the fortunately rarer times. A sad hunger would strike him that another fought leafcutter couldn't distract him from. He'd brood over his misfortune, melancholic with the repetition of his daily suffering. He'd sit on anything, resting his cheek on his hand, his head twisted, full of sorrow. Finally, in some lacy shade, he learned to sleep from hunger. He'd fall asleep. He didn't dream. The flies would come, embroidering his little open mouth with their wings and buzzing, where a trace of sweetness remained. Sleeping, Paulino would suddenly close his chapped lips, move, open his little curled legs a bit, and pee warm on himself.

A short sleep. He'd wake up long before the factories blew their whistles. He'd chew his hungry mouth, gather the lost juices from his lips with his tongue. The crunch of sand and a little half-sweet thing on his palate. He'd take it with his hand to see what it was: two flies. Flies, yes, but it was kind of sweet. He put the flies back on his tongue, sucked their little taste, swallowed.

That was the beginning of a disguise for hunger by means of all the ingestible things in the little patch. It wasn't long before he became a "papist," as they say: he exchanged hunting leafcutters for wet-dirt picnics. Eating ants, now...

Next to the mounds of anthills, he'd put his face on the ground with his tongue ready. When an ant appeared, Paulino would let out his skillful tongue, stick the ant to it, and rubbing it against the roof of his mouth, he'd feel an infinitesimal little round thing. He'd put the little round thing between his teeth, crunch it, and swallow the illusory spit. And what luck if he came across an ant swarm! On all fours, his little behind peeking at the clouds, he'd lick the ground like an anteater. He'd wipe out a living line of ants in three strokes.

In this hope of killing his hunger, Paulino moved on to disgusting things. That is, "moved on," no. He was incapable of placing a hierarchy on disgust, and the last edible he invented was ants. But I can't deny that once he even ate a cockroach... He grabbed it and went on chewing, more innocent than you, children of disgust. But it's understandable: they were foods that provided no sustenance. The factory would blow its whistle and rice-and-beans would find Paulino stuffed with illusions, without hunger. He started to waste away, darkening like a winter's day.

Teresinha didn't notice. The brute force of her virtue was already so worn out that it was only a matter of time before the young woman broke free, off into life. That was the time when blows rained down blindly on all parts of Paulino, landing wherever they landed. When she

came home, she'd already be listening to the company of Fernandez, the carter. He was a young man of good standing, strapping, a bit slow, but with a lot of energy. He must have been twenty-five, if he was a day! and he took a liking to the aging woman, whoever wants to know why, figure it out. Her brute force shattered. When he was able to carry her bundle for her, he came to the house, entered like a visitor, and Teresinha offered coffee and consent. The old woman, staining her tongue with the most incomprehensible curses, went to sleep in the kitchen with a frightened Paulino.

In any case, the food got better, and the little potbelly learned the secret of macaroni. Only he was very afraid of the man. Fernandez had made a little fuss over him on his first appearance, and when he came out of the bedroom in the morning and they all had coffee together, a trusting Paulino went to play with the man's long leg. But he got a shove that made him walk with droopy ears for a while.

And logically, the mother-in-law had to find out about it, she did, and she came. Teresinha, very dissembling, said good morning to her, and the big mulatto woman answered with two stones in her hand. But now Teresinha no longer needed the other woman and fought back, stirred up like a grison. A tremendous shouting match! Paulino didn't even have the legs to get out of there, because the old woman pointed at him, saying "my grandson" over and over again without stopping. And she told Teresinha to get by on her own now, because she wasn't going to support the bitchiness of an Italian woman backed into a corner with a Spaniard. Teresinha answered back, shouting that a Spaniard was much better than a Brazilian, you know! you daughter of a black! mother of a murderer! I don't need you, you know! mulatto! big mulatto! mother of a murderer!

— Mother of a murderer is you, you sow! You who made my son unhappy, accursed by the devil, you filthy old carcass!

— Get out of here, mother of a murderer! You never cared about your grandson, and now you come with that talk! Take your grandson if you want!

— So I will! poor little innocent, who doesn't know the mother he has, you sow! sow!

She picked up the kicking Paulino, and off she went, heels clicking, adjusting her Sunday shawl, through the rare nosy onlookers. She even turned around, taking advantage of the audience, to show how good she was:

— Listen! You now, I'm not paying anyone's rent anymore, you hear! I protected you because you were my unfortunate son's wife, but I'm not here to give shelter to a mare, no!

But Teresinha, crazy with hatred, was already looking around for a stick, something to kill the big mulatto woman with. The latter thought it was better to leave at once, triumphant, *ploque ploque*.

Paulino was bouncing around on top of that warm flesh. He cried, frightened, no longer having any sense of life, because the street, never seen before, so many people, that strange woman, and him without his mother, without bread, without his little patch, without his grandma... he didn't know anything anymore! my God! how wretched he was! A terrible fear took hold of his little blue body. On top of everything, he couldn't cry freely because he had noticed very well: the old woman had big shoes with very high heels, worse than clogs. That heel must hurt so much hitting a little tooth, tearing a person's lip... And a horrified Paulino almost stuffed his little hands in his mouth, even artistically inventing the function of a mute.

— Poor thing, my grandson!

With her big, warm hand, she took his little head, settling it on his rubbery neck. Carried comfortably in those good arms, with the shawl giving even more warmth so one could be happy... And the old woman looked at him with eyes of comforting pity... My God! what was that so wonderful thing!... It's a surge of tenderness, Paulino. The old woman squeezed him in her arms against her chest, put her face against his, and then gave him kisses, kisses, revealing to the kid this greater mystery.

Paulino wanted to calm down. For the first time in his life, the concept of the future stretched all the way to the next day in his mind. Paulino felt he was protected, and the next day he would certainly have coffee with sugar. Hadn't the old woman brought her mouth right up to his face and given that little suck that made a nice noise? She had. And Paulino's idea lengthened to the next day, imagining a big mug the size of the old woman, full of coffee with sugar. He was about to laugh at her two pitying tears, but right in the middle of the drop, a boot appeared, growing bigger, bigger, and had a heel the size of the old woman. Paulino started crying softly again, like on the nights when his mother's soothing trick rocked Teresinha to sleep.

— Oh, come on, enough crying now! Walk a bit, let's go!

The boot's heel stretched out enormously and was the chimney across the street. Paulino's crying stopped, but stopped, choked with terror. They arrived.

This was a real house. You entered a little garden with flowers, which even made you want to pull out all the everlastings, and going up the little steps, there was a living room with two large portraits on the wall. A man and a woman, who was the old woman. Chairs, a big chair that could fit many people in it. On the small center table, a vase with a pink flower that

never wilted. And those little white cloths on the chairs and the table, which must be amusing to cut, with all those little bobbles...

The rest of the house stunned the displaced boy just the same way. Then two very pretty young women appeared, who always wore navy blue skirts and white blouses. They looked at him harshly. Those four black eyes came down from above and *thump!* hit Paulino's soul with a blow. He got dizzy, unable to move, and stuck to the floor.

Then a terrible argument started. I don't know what the old woman said, and one of the student teachers answered sarcastically. The old woman got heated with her, talking about "my grandson." The other answered shouting, and a storm of "my grandson" and "your grandson" flashed high over Paulino's head. The situation got worse. When there were no higher notes for the three voices to reach, the old woman slapped the daughter in front of her, and the other one fled, escaping a blow on the head with the spoon.

Paulino's invention couldn't gather any more terrors. And the funny thing is that, for the first time, terror awakened his intelligence more. The concept of the future, which a little while ago had reached until the next day, stretched, stretched too far, and Paulino realized that between rages and mistreatment, he would now have to get through the whole next day and the next day after that and another, and the following days would never stop like that. Logically: without having the sum of numbers, more than three thousand years of suffering following days gathered in the kid's fright.

— Go pick up that spoon!

The halves of the bow moved no one knows how, Paulino picked up the spoon from the floor and gave it to the old woman. She put the spoon away and went inside. The porch was empty. Everything was arranged, and the shadows of the rapid evening were entering, extinguishing the unknown things. Only the center table still existed clearly, marked in red and white. Paulino went to lean against her leg. He trembled with fear. A delicious smell was hissing from inside, and from the shadow of the porch, a little monotonous noise, tick-tock, regulated one's sensations. Paulino sat on the floor. A great calm began to cover his annihilated thoughts: he was free from the old woman's heel. She wasn't like his mother. When she was angry, she didn't throw a boot; she threw a little lightweight spoon, gleaming silver. Paulino curled up lying down, resting his head on the floor. He was enormously sleepy, so tired from his feelings. There was no more danger of getting a clog on his little tooth; the big mulatto woman only threw that silver spoon. And Paulino didn't know if a spoon hurt much when it hit a person. He fell asleep very calmly.

— Get up! What's this now? How this boy must have suffered, Margot! Look how skinny he is!

— No wonder! With his mother out whoring, partying day and night, what did you expect, then!

— Margot... you know exactly what a whore means, huh? I think we can say Paulino is a son-of-a-whore, right?

They laughed.

— Margot!

— Ma'am!

— Send Paulino here so I can give him some food!

— Go inside, boy!

The bowed legs wobbled faster. A kitchen you couldn't even move in. The kind old woman even moved the doormat with her foot:

— Sit there and eat it all, you hear!

It was rice and beans. Paulino watched with a longing eye as the meat disappeared through the porch door. A four-year-old boy doesn't eat meat, the old woman surely thought, always somewhat strapped in raising her daughters.

And life changed its miseries for Paulino, but it continued to always be miserable. The food improved a lot and didn't run out anymore, but Paulino was being haunted by the vices of the little patch. The big mulatto woman never again had those surges of tenderness from the first day; she was one of those whose life mechanism doesn't differ much from the fulfillment of duty. That kiss had been sincere, but only within the conventions of tragedy. The tragedy had ended and with it the tenderness, too. And yet, the longing for kisses remained strong in Paulino...

He wanted to approach the young women, but they resented him, and whenever they could, they pinched him. Even so, the youngest, who was curious about the turned-off stove and never got Margot's grades at school, Nininha, had taken it upon herself to bathe Paulino. When Saturday came, the little boy, half-startled and very afraid of a pinch, would feel the caresses of a beautiful, fiery face rubbing against his little body. That always ended with the girl in a brutal rage, hurriedly dressing him in his little shirt, hurting him, "stand up straight, you pest!" and then: a pinch that hurt so much, my God!

Paulino would go down the kitchen stairs, go very mournfully through the little hallway that led to the front garden, pull the always-shut gate with effort, sit down, put his hand on his cheek, his little head twisted to the side, and stay there, watching the world pass by.

And so, amidst pinches and harsh words that he understood nothing of, "restless boy," "son of a murderer," he also passed by like the world: thin, dark, earthy, wasting away more and more. But what could he do? He'd drink his coffee and they'd already tell him to go eat his bread in the yard, otherwise, pig! he'd dirty the whole house. He'd go to the yard, and the earth was so damp, it was such a temptation! He didn't even notice it was a temptation because no welt, no spoonful, had forbidden him from eating dirt. *Treque-trrleque*, he'd chew a little bit, swallow, chew another little bit, swallow. And around ten o'clock, always, with the student teachers' hurry disturbing the calm of life, he had to sit on that prickly doormat, had to swallow that rice-and-beans with an impossible lack of appetite...

— My Holy Mother, this boy doesn't eat! Look how he's looking at his food! Why do you get your face so dirty with dirt like that, huh, you filthy pig!

Paulino would startle, and instinct made him swallow dryly, waiting for the spoonful that never came. But this time, the old woman had had a flash of insight:

— Could it be that!... You've been eating dirt, haven't you! Let me see!

She pulled Paulino to the kitchen door, and with those two enormous hands, burning hot:

— Open your mouth, boy!

And she pulled back his lips. Dirt on his little teeth, on his gums.

— Open your mouth, I said!

And her finger opened wide his little dirt-filled mouth, his tongue appearing to the root, all the color of clay. The beating Paulino got is beyond description! It started with a slap on his open mouth, which even made a funny sound, *bóo!* and I can't say how it ended, so many mixed welts, pinches, slaps. And words, which in the end, for a little child, are also a blow.

That was when Paulino's greatest torment began. Inside the house, no one wanted him to stay; he really had to live in the yard. But before the bread, a beating of threats had already come, so harsh, word of honor: Paulino would go down the little stairs completely dazed, feeling the world beating him. And now?...

The bread was gone and the earth was there, all offered, calling. But those three pinchers didn't want him to eat the tasty earth... Oh temptation for the poor little Saint Anthony! He wanted to eat and couldn't. He could, but then every hour the old woman's big thumb would come poking into his little mouth... What? He's not eating?... He fled from the temptation, went up the little stairs, sat at the top, putting his eyes on the wall so he wouldn't see. And the earth always calling right there, good, all his, five easy steps down...

Fortunately, he didn't suffer long. Three days later, I don't know if he was playing at the gate with the neighborhood boys, he started coughing. The cough increased, kept increasing,

and finally Paulino heard the old woman say, furious with annoyance, that it was croup. If they were going to take the boy to the doctor, instead, let's give him the syrup that Dona Emília taught us. Neither Dona Emília's syrup, nor the five mil-réis spent at the shabbiest pharmacy in the neighborhood cured the poor thing. He just had to wait for the illness, since it could no longer find any resonance to cough with, to go away on its own.

The poor thing barely felt his throat scratching, and he'd already put his little hands on his head, very uneasy! swallowing quickly to see if it would pass. He'd go looking for a wall to lean against; the fit would come. Drooling, eyes watering, nose running, mouth open no longer able to close, drooling profusely. The poor little thing would sit where he was, wherever it was, because otherwise he'd actually fall. The chair would spin, the table would spin, the smell of the kitchen would spin. Paulino, nauseated, dizzy, broken all over.

— Poor thing. Look, go cough outside, you're dirtying the whole floor, go!

He'd manage to muster strength from fear, go. Another fit would come, and Paulino would lie down, his mouth kissing the earth but now with no desire to eat anything. A long stretch of time would pass. Paulino always in the same position. His body didn't even hurt anymore, so exhausted was he; his head no longer thought, so many shocks had it endured. He'd stay there, and the dampness of the earth would worsen the cough and would kill Paulino. But finally, a little strength would appear, and the desire to get up. He'd start getting up. Desire to go inside. But he might dirty the house and then would come a pinch on his little chest. And it was no use anyway, because they'd send him back outside...

It was afternoon, and the workers were passing by on those streetcars... at least it entertained his gummy eyes a bit. Paulino went to sit at the front gate. Night was falling, stirring up life. A little dusty April wind came to put its hand on one's face, delicate. The sun clinging to the far ridge of the floodplain stained the tired space red and green. The groups of workers passing by became almost black against the light. Everything was very clear and black, incomprehensible. The monsters ran dark, with young men hanging from the stirrups, rattling a red cloud of dust onto the sidewalk. People, more monsters, and the big horses in the beautiful wagons.

At that moment, Teresinha passed by. She was all dolled up, just look! yellowish shoes and stockings, a beautiful leg showing to the knee. Over that, a light blue dress more beautiful than the April sky. Over that, mommy's face, how beautiful! with that dark hair in a shiny bun, and the waves making her sun-tanned skin, inflamed by the colors of Paris, take on a bluish tint like Neapolitan ice cream.

Paulino stood up without knowing it, with an inexplicable commotion of festive instincts in his body, "*Mamma!*" he shouted. Teresinha turned, called, it was her *figliuolo*. I don't know what tumbled into her conscience, she ran, kneeling her silk dress on the sidewalk, and in a transport, hurting deliciously even, she squeezed Paulino against her full breasts. And Teresinha cried because, after all, she too was very unhappy. Fernandez had dumped her, and the indecisive one had aged all at once. Seeing Paulino dirty, so wasted away, she felt all her own unhappiness, and half-unaccustomed herself suddenly to the fancy life she had been leading, she cried.

Only afterward did she suffer for her son, horrifically thin and more fragile than virtue. Surely, he was suffering with that big mulatto grandmother... For a second she thought about taking Paulino with her. But, hiding the thought from herself, it was undeniable that Paulino would be a hindrance, a stick in the wheels of her revelry. So she looked at his little clothes. The fabric wasn't good, but anyway, it served its purpose.

She grabbed hold of this disguise that erased her conscience, "my son is well taken care of," so she wouldn't think about him ever again. She gave a kiss on his little mouth still wet with phlegm, tried to swallow her tear, "*figliuolo*," it wasn't possible, she squeezed him hard, kissed him a lot. She left, adjusting her dress.

Paulino, standing still, without a gesture, without a movement, finally saw the blue dress disappear far away. He turned his little face. There was a piece of wrapping paper, all greasy, rolling funnily on the ground. To take three steps to grab it... It wasn't even worth it. He sat down again on the step. The colors of the evening were turning gentle grays. Paulino rested his cheek on the palm of his hand and, half-seeing, half-hearing, in an exhausted indifference, he stayed like that. Even the phlegm dripped from his open mouth onto his hand. Then it dripped onto his little shirt. Which was dark so it wouldn't get dirty.

ANEXOS

MATERIAL EM EDIÇÃO FAC-SÍMILE DE TEXTOS ORIGINAIS E EDIÇÕES DE TRABALHO DE OS CONTOS DE BELAZARTE — RASURAS, CORREÇÕES MANUSCRITAS, ANOTAÇÕES DE PESQUISA, VARIANTES DE ESCRITA E O PROCESSO DE GESTAÇÃO DA OBRA.

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS - USP.

* MATERIAL UTILIZADO APENAS PARA FINS ACADÊMICOS.

Uma perturbadora intoxicação de vaidade causada por alguns acontecimentos que desde início de 1930 me predispuseram a acreditar excessivamente em mim, me fizeram retardar, pra não dizer abandonar a publicação d'êste livro. E mais do que isso, causaram em mim uma crise dolorosa que, bem ajuizada agora, não foi mais que o desequilíbrio entre aquela vaidade e minhas forças pessoais. Crise que tive o bom-senso de conservar dentro comigo e aguentar sozinho, foram certamente horríveis os furores românticos, sim, românticos que me fez sofrer. Andei mais ou menos extraviado, atirado num sacolejante jogo-de-empurra dos mais ~~extremos~~ requintes de aristocracismo espiritual pros mais decididos aspetos do Comunismo. Mas tudo isso não era eu nem posso ser. A precisão de intelligencia, auxiliada por um retorno a melhor saúde fisica, me repôs na minha querencia legítima e aqui estou, retomando o azulejo deusado em meio.

Na verdade a significação unica da minha obra é inteiramente nacional. O pouco de internacionalismo, ou melhor, de universalidade que possa ter um Macunaíma por exemplo, são ou reflexos indispensaveis do mundo sobre mim, ou ilações naturais do menor pro maior, pois que todo o nacional participa do humano. Mas a minha obra tem de ser uma obra de nacionalidade, está visto: sem nenhum dos aspetos hediondos por onde o nacional malcompreendido e apaixonado impeçilha a marcha do mundo. Nem é propriamente com o designativo "nacional" que me devo achincalhar, porquê eu detesto o Brasil-nação, detesto as patrias como conceito politico. Tristão de Ataíde observou algures que eu tinha uma singular incapacidade em compreender ~~o~~ e viver a noção politica da patria. É verdade que não tem pessoa mais ~~infensa~~ á politica do que eu, mas não é exato que eu ~~ja~~ não tenha vivido em mim a noção politica da ~~patria~~ patria. Só que já a ultrapassei. A significação basica, destinada, primaria e interessada das minhas obras é a procura do racial. Minha obra não é nacionalizante, é racializante. Obedeço ás coordenações geograficas da vida e desprezo ás vaidades ~~de-~~sumanas da intelligencia. *impersonalistas* *Materialismo, não. Realismo.*

Depois que escrevi o poema heroi-comico de Macunaíma e o li, meu desespero foi enorme ante a obra-prima que falhou. O filão era de obra-prima porê o faiscador servia só pra cavar uns brilhantinhos de ~~merda~~. Apesar de toda a minha honestidade não servi pra enriquecer ninguém. E aos mais coitados assanhei. Alguns me compreenderam; e os que me atacaram ou puderam estimar na minha obra o que havia nela de estimável, me fizeram bem. Não renego o meu melhor livro. Mas o odeio. Ele representará pra mim sempre, não sei que explosão de Guido Reni, bangalô de aluguel, ~~tres varapaus~~ e ãa amargura que maior não posso imaginar. Foi o único proveito que me deu. Porê renegá-lo é impossível com esta boca cheia de saudades e bons dentes, eu completo de esperanças e remorsos, difíceis de precisar mas que só dele me vêm.

Então figurei bem esta resolução que pouco a pouco e sem escândalo, vou realizando. Já agora me vou quasi off-side, e a vida se tornou um exce-

2 2 PIA - PPA - 17 - 103
lente campo de batatas. Fui plantar batatas, com metáfora e sem ela. As batatas úteis eu tenho desejo que deem de comer pra certas maiúsculas terrestres. As inúteis me pertencem. Por elas que ninguém me amole porquê não amo-lo mais ninguém. Meus livros de mim, editados por mim, nem prá crítica os mando mais. Não é sinal de desprezo, é consciencia da inutilidade mais dela que minha, no estado em que ela agora está. Ou estamos, si quisermos...

O que fica de mais bonito em mim, e tenho de mais odiavel, é o trabalho diario, a atividade em prol de alguma coisa. Jamais êsse trabalho foi em proveito meu e isso é irritante, eu sei. Pratiquei, continuarei a praticar muitas mentiras e extorsões. Desperdiçei e desperdiçarei meus elogios e ataques com aquela mesma experiencia com que o provérbio inglês afirma que da lama atirada, alguma fica sempre. Não atiro lama, ~~questão de metro e~~ *romantismo e outros* muito de altura e esta lealdade que detesta jogos de azar. Mas atiro elogios e ataques. Pelas pessoas? Mando todo mundo, um por um, áquela parte. E eu também. Si atiro é pelo que isso possa ter dum humano valor. Ah, sacrifícios que nada poderá pagar... Uma consciencia lâmina cortando, cortando sem parada a gente pelo meio... E a gente se grudando a cola-tudo, ilusão, guspe, a grampo, num desejo em desespero de se conservar íntegro e forte... Nem forte, nem íntegro, rapazes} a ilusão é insuficiente.

Mas era preciso que alguém deitasse falação about Cendrars chegando, era eu. Comigo em pensava sorumbático: Musicologia brasileira não ha. Fiat lux! "Kallxon" era revista moderna, portanto: crítica de cinema sem cavação e vez primeira. Ora o quê que eu tenho com Di Cavalcanti ou Vitor Brecheret? Nada, a não ser gostar de. Eu não sou brasileiro! eu não sou cinemático! Sou um dançarino mirífico esfolhado pelo vendaval. Meu braço esquerdo, tubarão comeu. Minha preguiça caiu na praia do Madeira e ficou lá naquela tarde cor-de-rosa que nem sei. Meu desejo ficou no Nordeste e si Deus me der dinheiro é lá que hei-de morrer.

"Vô'm'imbora, vô'm'imbora

Pá Paraíba do Norte!

Olê rosêra'."

Olê Lionê, cadê o resto? O resto paira nêsses mundos surcando o vendaval.

Uma vez, faz muitos anos, encontrei com um sujeito de madrugada. Por mais que me lembre dele, e o tenho completinho na memória, é impossível negar que êle tivesse tres ~~orelhas~~ orelhas. Duas ouviam e a terceira se movia ora num, ora noutro lugar. Essa terceira orelha movente,

que nunca mais pude achar em ninguém e não é símbolo de nada, me impressionou demais porque era a prova de que eu carecia pra perceber que o corpo humano anda muitíssimo errado.

Corpo humano espacial, eis o que não entendo. O corpo humano é temporal, só temporal; e a só coisa que lhe concederia de espacial era um braço, braço, antebraço e mão de polaca, bem nutridos e flácidos, irrompendo da testa feito um corno de todas as nossas ambições, desejos e necessidades individuais. Porque isso é que o homem é, para vingança do meu campo de batatas.

Enfim, seu Serafim, foi isso o que se deu. O que sofri por dentro não se conta. O que banquei por fora não interessa contar. Vale mais o respeito pragmático pelas aventuras humanas. Isso é que ~~me faz~~ faz-me publicar este livro dos dias passados da experiência brasileira.

Quando fiz estes contos, a maioria no tempo em que Elisio de Carvalho sustentava a "America Brasileira", e pra ela destinados, o momento pra mim era de exercícios de estilo. Isso quanto a exterior. Nem bem principiado o primeiro conto, o leitor verá, lembrando este Prefácio, que esse tempo até pra mim já passou já. Hoje o que eu sonho é um dicionário de 50 palavras, com todos os milhares de outras esperando o momento de estourar. Si o momento não vier que não estourem nunca e fiquem esperando outro escritor.

Si o livro fosse apenas meu, não deixava ele sair como sai. Mudava-lhe inteirinha a dicção. Mas é de Belazarte em principal, não meu. E ~~soliloquio~~ ^{soliloquio} ~~entre homem~~ ^{soliloquio} falando, justifica-se que fale como o livro está.

Ha os que acham que a gente pode modificar á vontade os calungas que inventa. Começo por não aceitar a "invenção" dos calungas. São o que são mais por eles que por nós. Possuem evidência tão sensível que mudar-lhes um gesto ou maneira-de-ser é tornar-se hipócrita pra com uma realidade que se torna hipócrita. Não faço. Aliás basta frequentar um bocado estas páginas pra ver que Belazarte não sou eu. Terá muito de mim como filho, é verdade, mas tem imensas variações de estranhos cromosomas. Si não respeito os cromosomas, reconheço que são mais poderosos que eu. Da mesma forma com que desprezando a Medicina, sempre achei irrecusável uma operação de apendicite. Por isso tudo Belazarte existe e estes "meus" contos ele é que os contou.

Mas não acreditem que eu seja tão forte como este Prefácio me indica, não sou mais. Acabo de reler o que escrevi, fico espantado, não sou eu! Isto é: sou eu, mas o que foi tamanha decisão assim? Justamente agora em que até a ideia de suicídio virou mosca... Não. Prefiro um som de saxofone que me volte aos meus desertos de tocáia. O medo é que este saxofone seja de reminis-

4

MA-MMA-017-00

cências orquestrais...Foi desespero,desespero só.Mas agora procuro em vão
uma tristeza,algum abatimento pra ^{encerrar um justiça} ~~este~~ ^{Não acho} este Prefácio.Vou ^{dar} ~~no~~ ^{fez}
^{um giro a na} ~~ser uma obrigação~~ volta acabarei.

MA-MMA-019-006
"1. 30
(continuação)
Agora sim:estou salutarmente fatigado e bem disposto.Sinto-me feliz e posso continuar mais triste.

Eu estava falando nestes contos...Não sei o que êles valem e a distância vasta que me separa deles não me permite mais aquele ardor com que o artista se ilude sobre o que faz no momento.Porê m gosto deles principalmente porquê abrem com modéstia um rumo novo pra mim.

Si esteticamente "Macunaíma" foi bem o ponto-de-chegada da minha experiência brasileiroista,espiritualmente era pra mim um bêco sem saída.Si não é possível em mim siquer uma esperança de mudar meu pessimismo neste país desgraçado em que cada mocidade é um monturo nojento de fraquezas,ignorancias,complacências e ambições pauperrimas,é por vias mais humanas que terei de cantar a elegia do character moribundo e a imundície de tudo quanto somos.

Belazarte é um bom comêço.Tem piedade dos seres reais,que não tenho.E não sabe conceber o que seja a felicidade.Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados.É uma limitação amarga e insuportavel.

Mas por êle recomeçam de novo em mim vivendo os seres reais.Não me interessam mais assombrações.É um mundo facil em que o espirito cria como quer com suas mortíferas preguiças.Vagamente eu já pressentira isso quan-

do ao principiar "Macunaíma", de que faria, eu pensava, um puro joguete livre, em que meu ser em férias se desfaticasse do mundo, fui logo botando nele intençõesinhas, imagens, alusões que o tornaram a caricatura dolorida que é. *Oh! Ére você abominando este livro que é a sua imagem, na certa é o livro imperfeito que não impede de aferrar com nitidez a realidade!*

Espero que este livro seja detestado. Isso não prova que ele seja bom, mas me liberta. O maior castigo do artista é ser gostado. Não lhe dá amigos, lhe dá muitos companheiros. Os outros principiam compreende-lo excessivamente e não tem nada que deforme e suje mais uma entidade que a excessiva compreensão dos outros.

É verdade que ~~é~~ muito eu já tenho recomeçado... Só que nunca me veio uma sensação tão livre de recomêço. ~~é~~ Este deserto é que ambiciono mais, meus saxofones. Porém meu medo, meu receio tristonho, é que os meus saxofones sejam tão somente umas reminiscências orquestrais...

Prefacio
abandonados de
Belazarte.

MA - MMA-17-008

belazarte



maurio de andrade

Editora Piratininga S/A =
SÃO PAULO 1934

EDITORA PIRATININGA

Rua S. Vicente de Paulo, 58

S. P A U L O

DO CATALOGO GERAL

Mario de Andrade

PRIMEIRO ANDAR — Contos	4\$000
BELAZARTE — Contos	5\$000
AMAR VERBO INTRANSITIVO — Idílio	6\$000
LOSANGO CAQUI — Poesia	4\$000
PAULICEA DESVAIRADA — Critica	5\$000

Laura Villares

VERTIGEM — Grande romance realista	7\$000
EXTASI — Romance realista	6\$000

L. Pirandello

A LUZ DA OUTRA CASA — Novelas escolhidas	6\$000
--	--------

Mario Gracioti

AUTOMOVEL DE LUXO — Contos	5\$000
--------------------------------------	--------

João Bonifacio Ferreira

MARIA ANGELICA — Novela paulista	3\$000
--	--------

Corrêa Junior

TROVAS — Poesias	3\$000
----------------------------	--------

Michel Trad

AS EVASÕES CELEBRES DA CADEIA PUBLICA DE S. PAULO — Contos	5\$000
---	--------

Alba de Mello

ESPELHO DE LOJA — Cronicas e contos	5\$000
---	--------

Mario Blasco Soler

SAUDADES DA VIDA — Poesias	5\$000
--------------------------------------	--------

Cassiano Ricardo

MARTIN CERERE' — Poesias	6\$000
------------------------------------	--------

BELAZARTE

27-

MA- MMA-07-009

MARIO DE ANDRADE

62-

MARIO DE ANDRADE

$\frac{F}{l}$	$\frac{T}{\sqrt{0}}$
---------------	----------------------

BELAZARTE

(CONTOS)

CAPA DE
JOAQUIM ALVES

1934
EDITORA PIRATININGA
SÃO PAULO

O BEZOURO E A ROSA

Agora caminha mais pausado. Traz um seriedade nunca vista ainda na commissurpendente dos labios. Que negreiros nas palpebras! Pensa que vai trabalhar e trabalha Limpas com dever a casa toda. Não esquece o palitinho. Dona Carlottinha resfregou-o. Faz-lhe chás. Senta-se a cabeceira velando o *doente*. Não a reconhecem mais e têm medo da estrangeira. Com effeito, Rosa mudou. Outra Rosa. Imperativa. Energica. Impetosa. Dona Carlottinha tem medo de lhe perguntar si passou bem a noite. Dona Ana tem medo de lhe aconselhar que descanse mais. E' sabido... Podia lavar a casa na segunda-feira. Rosa lava toda a casa, como nunca a lavou. Faz uma limpeza completa no proprio quarto. A boneca de louca... Rosa desgruda-lhe os ultimos olros da cabeça, gesto feroz. Afunda-lhe um olho *do* portuguezmente, a Camões. Mas pensa que dona Carlottinha vai sentir-se. A gente nunca deve dar desgostos inuteis a outros. A vida é já tão cheia de lés!... Sufre. Esconde a boneca no canto da canastra. Quando vai dormir, tem um pavor repentino

UM LIVRO DO SR. ALTINO ARANTES

Andou bem o "Centro Academico 11 de Agosto", tomando a si a iniciativa de editar, em volume, os varios discursos e orações do illustre Sr. Altino Arantes, nos quaes se consubstanciam as idéas e orientações que tem sabido seguir e executar, como homem de governo e parlamentar, dando á sua acção o traço de um merito inconfundivel. A sua figura prestigiosa no nosso scenario politico, não pelo mero acaso de um destino propicio, mas pelo triumpho inevitavel das competencias, se torna mais nitida ainda através deste livro, onde a serenidade senão perturba com o jogo da vida politica, onde só a perspectiva permite a avaliação das altitudes. Caso singular, entre nós, as preocupações da administração e do parlamento não impediram o Sr. Altino Arantes o cultivo das letras e os seus discursos, mesmo aquellos das funcções officiaes, não têm a frieza das fórmulas convencionaes e banalissimas, antes se inflamam no ardor das idéas e das intenções, firmadas nas bases de cultura, observação e analyse.

A sua primeira oração, que define bem as tendencias de seu espirito, falando aos jovens bacharelados do Collegio S. Luiz de Itú, em 1906, é uma pagina vigorosa de pensamento, em que analisa com segurança o problema da sciencia e da religião, rebatendo o argumento insidioso, de que a sciencia estrangula a religião, impondo o determinismo e o unanismo, que reduzem a vida a uma simples engrenagem, um parafuso ou uma porca da grande machina universal. "Não, exclama com Jouffroy, o maior contrasenso e a maior contradicção imaginaveis, seria admittir que esta vida fosse 'tudo', que o infinito de aspirações, que somos nós, coubesse todo na estreiteira de uma cova, aberta na terra fôfa dos cemiterios." E continúa: "Assim falam a logica e o raciocinio. E a sciencia leal e séria; a sciencia de boa fé; a 'sciencia sciencia que emprega argumentos que convencem, sem ferir, e não arremessa projecteis que ferem, sem convencer; a sciencia verdadeira, enfim, ou refugia-se, cabisbaixa, no desalentado

ignominioso de Dubois Reymond, ou confessa, franca e sem reboços, que —além daquillo que os seus instrumentos de precisão apprehendem, além daquillo que os seus laboratorios analysam, além daquillo que a observação positiva comprova — alguma cousa existe de grande e de sublime, que escapa á percepção limitada dos nossos sentidos, que foge, caprichosa, ao dominio do methodo experimental.

Intervem então a Fé, para que o espirito se não perca em desordenadas locubrações, para que o intellecto se não desvalte no chãos informe e tenebrosos das conjecturas arrojadas e das syntheses aventureiras.

Intervem a Fé e... põe-nos nas mãos o Cathecismo, esse humilde livro das crianças, onde se deparam a resposta a todas as perguntas, a solução de todas as difficuldades: *Jesus crucifixus solutio omnium difficultatum.*"

E essa nota de fé e religiosidade domina as paginas deste livro, revelando no seu Autor o homem crente, que soube comprehender não só a necessidade de consciencia, como a funcção social da religião e mesmo politica, trabalhando pela conservação de nossa Embaixada junto ao Vaticano, não sómente por um gesto de deferencia á pessoa augusta do Santo Padre, mas pela poderosa acção da Igreja Catholica sobre a sociedade moderna: Percebeu bem o espirito religioso do nosso povo, quando affirmou na Camara: "para um paiz como o nosso, povoado quasi exclusivamente por catholicos, essa Legação impõe-se até pela sua conveniencia altamente politica."

Outra parte de especial relevo neste livro é a que se refere á politica financeira e economica do Brasil, no que o Sr. Altino Arantes é sem duvida uma das autoridades de maior vulto. Não cabe nessas simples referencias a analyse de suas opiniões e tendencias, aliás conhecidas amplamente pela nação, sendo que, ha pouco, tivemos ensejo de nos occupar com uma notavel oração que proferio na Camara dos Deputados, sobre a situação presente de nossas finanças, preconizando a economia e a maior producção como os unicos meios de vencer a persistente crise desta hora difficil. Ainda outras seriam as felções desse livro, onde avultam o patriota confiante, o administrador prudente e progressista, o estadista de descortino largo e visão lucida, o parlamentar experimentado e o orador de quilate, que sabe revestir os seus discursos com uma sobria eloquencia, onde o raciocinio não se corrompe nas ostentações da rhetorica vasia, nem o bom gosto e a simplicidade são perturbados pelo amontoado de imagens gastas do commun da oratória nacional.

Rem haja o "Centro Academico Onze de Agosto", vencendo a modestia do Sr. Altino Arantes e publicando esse livro de discursos através dos quaes mais uma vez se confirmam as altas qualidades do illustre autor, um dos raros politicos em quem a Nação tem o direito de confiar, para as mais altas responsabilidades nos seus destinos. E não é sem tempo, que venceremos esse jogo de competições mequinhãs, para a selecção dos mais nobres e dos mais illustres.

Dormir só! E si ficar solteira! Medo horrroso de ficar solteira. Não! não pôde, não quer ficar solteira! Isso é medonho. É UMA VISONHA!

Toda a noite não dorme. Não sei a que horas a cama tornou insuportavelmente solitaria para ella. Espregue-se. Escaneira a janela. Entra com o vento na noite tenebrosa Rosa espera o bezouro. Não os bezouros essa noite. Desludida ella volta-se depois. Adormece agitada. Sonha misturas impossiveis. Sonha que acabaram todos os bezouros do mundo e que um grupo de moças e caçoes zumbindo do "Solteira!" ás gargalhadas. Chora em sonho.

No outro dia dona Ana pensa que é preciso passear a moça. Vão á missa. Rosa argue na frente e vai namorar todos os homens que encontra. Ha-de prender um. Qualquer. Ha-de prender um para não ficar solteira. Na venda do seu Costa, Pedro Mulatão já veio beber a primeira pinga do dia. Rosa tira uma linha que mais parece de mulher perdida. Pedro Mulatão sente um desejo facil daquela corpo. Segue atrás. Rosa sabe disso. Quem é aquele homem? Isso não sabe. Nem que soubesse do vagabundo e bebedor! E o primeiro homem que encontra. Rosa agarra-lo, sinão morre solteira. Agora não namorará mais ninguém. Pinga-se, verga-se innocentes. Riquezas que não tem. Mas é artista. Representa. De quando em quando vira, para olhar. Olhar dona Ana. Sorri-se nesse riso provocante que enche os corpos de vontade.

A' saída da missa outro olhar mais para Pedro Mulatão para na venda. Bebe mais e mais coisas feias. Rosa vê a pinga que falta agitar, só para ir busca-lo. E Pedro traz o embrulho, conversando. Convida-a para de noite. Recusa, porque assim não casará. Isso para elle é indifferente. Casar ou não casar... Irá pedi-la.

Desta vez as duas tias nem chamam Rosa. Homem repugnante, não! Como casa-la com aqueles 35 anos! No minimo. De 35 para 40. E mulato, amarelo pallido, já decorado. Pelo Nicol. Nossa Senhora! Desculpasse, mas a Rosa

não queria casar. Então Rosa apparece dizendo que quer casar com Pedro Mulatão. Elas não podem dizer nada, diante de Despedem-no. Vão tirar informações; que volte na quinta-feira.

As informações são as que sabemos. Penas. Despedem-no, vagabundo, mau caracter. Rosa chora. Ha-de casar com Pedro Mulatão. Ameaça fugir. Dona Ana e dona Carlottinha cedem, com a morte n'alma.

Quando João soube que Rosa ia casar, teve um desespero na barriga. Salta para espalhar. Procurou companheiros e meteu-se na caninha. Deixaram-na por ali, a madrugada, sentada na gula, pôde de bebedeira. O rondante, fôfo, quer-se. João partiu, chorando alto, chorando que não tinha culpa. Depois, voltou-se no capim duma travessa e dormiu. O Sol chamou-o. Dôr de cabeça, mau gosto na boca... E a vergonha. João nem sabe como entra em casa. A descompostura do pal é tanta. Que insultos! E essas palavras feias que horripilam. Ninguém imaginaria que homem tão bom pudesse dizer aquelas coisas. Ora! todo homem sabe fazer isso. E só ter uma dor desesperada que ellas saem. Porquê afinal o pal de João sofre. Tanto como a mãe, que apenas chora. Chora muito. João tem uma repugnancia de si mesmo. A tarde, quando volta do serviço, a Carmella chama-o na cerca. De lá não deve beber mais. Porquê a mãe chorou muito. Carmella chora também. João percebe que si beber outra vez se prejudicará demais. Jura que nunca beberá. Carmella e elle suspiram, sorrindo-se. Ficam ali.

— E a Rosa?
— A Rosa... Ah! prepararam-lhe enxoval apressado. Menos de mês! Ainda na véspera do casamento dona Carlottinha insistiu com ella para que mandasse o noivo embora. Pedro Mulatão era um infame, até ladrão. Deus me perdoe! Rosa não ouviu nada. Bateu o pé, muito quando ella partiu, casada e victoriosa, sem uma lagrima. Dura.
Rosa foi muito infeliz.

Mario de ANDRADE.

Quis casar e casou. As duas solteiras choraram... e ti

x

(INTERMEDIO)

Mas naquela casinha do balcão da Iapa a vida era de Paraíso. Dona Maria lavava o dia inteiro. O defunto marido, foi uma pena morrer tão cedo! não lhe faltava mais jeito para ganhar os bons dinheiros de amã. Mas não faz mal! Lavando também se ganha. E logo os filhos, tão bonzinhos! começaram a trabalhar. Si a Dora fosse viva... Era bonito!... Ah... Felizmente tinha os filhos que a consolavam. Entregavam-lhe todo o dinheiro ganho. Gente pobre e assim é raro!

— Meus filhos, mas vocês podem precisar... Então tomem.

Aqueles dois cinco milreiros duravam quasi o mês inteiro. Fumar, não fumavam. Uma guaraná, no domingo, de vez em quando uma entrada no Recreio ou no Carlos Gomes recentemente inaugurado, nos dias da Francesca Bertini, ou de William Farnum. Mas geralmente passavam a noite junto da mãe. No verão iam para a porta. Aquelas noites mansas, ^{cheias} ~~cheias~~ da Lapa. Plão, tão, tralhão, tlão, plão, plãorrrr... Passava o bendo. E o silêncio. A casa ficava meia separada. Sem vizinhos dos lados. Na frente era o muro da fábrica, ^{separando} ~~separando~~ como uma cinta de couro, a terra da noite brancamente, de neblina. Chamê... Só a cincoenta metros outras casas. ^{de casa} ~~de casa~~ Uau, uau...

— Pedro diz que vai deixar o emprego.
Silêncio.

— Vamos ^{ao} jogo, domingo, Tino,...

— Não vale a pena. A Palestra vai perder. Branco não joga.

— Mas Amílcar joga...
— Você com seu Amílcar...

Silêncio. Tino não queria ir. Argumen-
tava ainda:

— E tanta gente, Aldo...

Silêncio. Aldo acabava fazendo a vontade
do irmão. *casado*

A's vezes tambem algum ~~vinho~~^{canhota} vinha
conversar.

Agora? até já se comenta. A mãe que descompenha, que insulte. Mais chora que

descompõe, cotada! Lá estão os dois a discutir—ninguém sabe porquê. De repente, tapas. E Tino não apinha mais que o outro, não pense. É duma personalidade inventiva extraordinária. O irmão acaba sempre sofrendo mais que ele. Aldo é mais forte e por isso mais bobo. Mas paciência se esgota um dia. Quando se esgotava, era cada surra no irmão. Tino ficava com a cara vermelha de tanta bofetada. Um pouco tanto dos socos. Aldo porém tinha sempre uma mordida, uma alfinetada, qualquer coisa assim, com perigo de arruinar. Os estragos da briga duravam mais tempo nele.

Não se falavam mais. Cada um andava num emprego diferente. O mais engraçado é que quando um ia ^{no} cinema, o outro ia também. E assim em todo passelo e todo divertimento. Sempre era Tino que ^{sempre} ^{compensava} Aldo sair. ~~Sua~~ atrás dele.

Nunca iam ^{em} missa. De religião só tirava o chapéu quando passavam pela porta dum igreja. Porquê tiravam, não sabiam. O pai fazia assim. Costume. Isso mesmo quando não estavam com algum companheiro que era farsista e anticlerical, porquê lera no "Fantufla". Então passavam muito indiferentes, mãos nos bolsos, talvez. E não sentiam remorso algum. Pois esse domingo foram ^{em} N. S. da Lapa, outra vez. Agora que estavam maus filhos, maus irmãos, afinal maus homens, davam para ir ^{em} missa. Essa é boa! Quando a rezar acabou ficaram ali no ^{meio} da igreja meua construida; cada um de seu lado, naturalmente. Aldo á esquerda da porta. Tino á direita. Mas isso não tem nada com o caso! ^{Eu} preciso andar depressa, que ainda tem muita coisa pra contar. Toda a gente foi saíndo. Ficaram quatro ou cinco rapazes ^{conversando}. Aldo voltou para casa com uma tristeza. Tino também. Até se sentiram mais irmãos por um minuto. Minuto e meio. Desejos de voltar á vida antiga... Era só cada um chegar até o meio da rua e pronto: se abraçavam chorando. — "Meu irmão!" Que pa-

— Depois!... Uma raiva do irmão... Uma raiva imminente do irmão. Daí, um só procurar o primeiro motivo; e agora que tinham mais essa tristeza por decair, teremos tapa na certa. Chegaram em casa e, dito e feito: brigaram medonhamente. Engalfinharam-se, mudos. Aldo, subitamente, o sangue ao rosto, tinha os olhos que nem fogueira. Tino procurando geito, rilhava os dentes, muito palido. A janela estava aberta. Dona Maria, no quintal não sei se ouviu, pressentiu com certeza, coitada! era mãe, ia entrar. Mas saudou primeiro a conhecida que passava na outra calçada da rua.

— Sabe, Dona Maria? A Therezinha vai *ac*
casar... Com o Alfredo.

— Ah! — Não sabia de nada.

— Pais é. De repente. Bom, até logo.

— Até logo.

Aldo derrubara Tino e... O sóco parou no ar inútil. Os dois irmãos se olharam. Viram muito bem que não havia mais razão nenhuma para brigas. Não havia mesmo. Deviam ser irmãos outra vez. A felicidade voltava com certeza. Tudo o que o passado antigo... O sóco seguiu na transitoria. Foi martelar a testa de Tino. Pelma! seco, seco. Tino com um geito rápido, histérico, não sei como! virou um pouco entre as pernas de Aldo. Conseguiu com as mãos livres agarrar o pulso do outro. Encolheu-se todo em bola e mordeu ~~o~~ põde. Que dentada medonha! Aldo puxou a mão desesperado. Pique! Sofreu o ~~o~~ no dedo. Mas por ver sangue é que cegou.

— Morde agora, seu filho da puta! —

Na garganta. Apertou. Dona Maria en-
trava.

— Meu filho!

— Morde agora!

Tino, desesperado, buscava com as mãos

largar aquele nó. Sufoceava. Encontrou no caminho a mão do outro. Uma coisa pendente, moleza solta, molhada. Agarrou. E num esforço de última vida, puxou. Dona Maria não conseguia nada. Tino puxou. Sua mão sem mais apoio de resistência, riscou um semi-círculo no ar. Foi bater no chão, do lado, aberta, ensanguentada, atirando para longe o dedo arrancado de Aldo.

— Morde agora!

Tino se interessava. Abriu com os dentes uma risada lateral. Até corara um pouco. Dona Maria chegava só até o portãozinho, gritando. Não podia ir mais além, dava-lhe aquela curiosidade amorosa. Entrava de novo. Vo. Tino se interessando.... Sula de novo. Socorro! Meu filho! Entrava de novo. Batia com as mãos na cabeça. Pois desse forte com um pau na cabeça de Aldo! Mas como é que ela havia de se lembrar disso! Socorro! Meu filho morre! Entrava, sala. A's vezes dava umas voltas, até parecia que estava dançando.

O primeiro vizinho que aconteceu, já chegou tarde. Os tres homens conseguiram afiançar ~~o~~ ^o morto das mãos de irmão. Aldo como que enlouquecera. Olhar parado. Boca aberta, com uns resmungos ofegantes. Levaram-no preso. Dona Maria é que não selet como não enlouqueceu de verdade. Berrava atirada sobre o cadáver do filho. Mas quando o outro partiu, na ambulancia, até batuiu nos soldados. Foram ~~com~~ ^{com} ela. Esses soldados da policia são sempre assim. Policia é a gente mais ordinaria que ha. Uma mãe, ~~que~~ ^{uma} ~~coisa~~ ^{coisa} ~~que~~ ^{que} ~~tem~~ ^{tem} ~~que~~ ^{que} ~~tenha~~ ^{tenha} ~~actos~~ ^{actos} ~~incon-~~ ^{incon-} ~~scientes~~ ^{scientes} num momento destes. Pois tivessem paciencia com ela!.... Que paciencia, nem nada! Deram-lhe cada empurrão, fecharam a porta e a ambulancia cantou, rumo da ~~cidade~~ ^{cidade}.

Seguiu-se toda a miséria do aparelho judicial. Solidão. Raquelismo. O julgamento. Aido saiu livre. Caso de legítima defesa complicado com perturbação dos sentidos. Art. 22, art. 27, § 4. A medicina do advogado salvou o réu.

Aldo retomou o trabalho. Muito silencioso sempre. Sonsegado, Parecia bom. Às vezes, parava um pouco o gesto, como que refletindo. Afinal todos na fábrica acabaram por se esquecer do passado, e Aldo encontrou simpatias. Camaradagens até. Não camaradagem não, porque não dava mais que duas palavras para cada um. Mas muitos operários simpatizavam com ele. E ser vical.

THEREZINA

CENTRO FERRO-VIARIO

II

Se as dúvidas, as incertezas e toda a série de contratempos se levantaram e tomaram vulto quando fora da construção das estradas de ferro de S. Luiz à Caxias, de Amaração à Therezina e de Camocim ao Campo Maior; maiores foram os obstáculos que se aventaram quando se tratou do lançamento de linhas férreas que pudessem servir às terras do alto Paranhuby e às bacias dos rios Canindé, do Gurugury, do Urussuby Assu e do Urussuby Mirim.

Nem era prudente tocar no assumpto, porquanto alguns estadistas, abaluartados na falsa comprehensão da estreita conjugação das leis que presidem ao povoamento do solo com os principios elevados que regem o desenvolvimento dos caminhos de ferro nos países novos, argumentavam com o emprego de avultadas quantias em terras de escassa produção agricola e de desenvolvimento economico problematico. Alguns ainda discutiam as probabilidades; outros nem julgavam os projectos de tales empreendimentos cousas dignas de deliberação ou de estudo demorado e consciencioso. Mas, tudo isso decora tão simplesmente da lamentavel falta de conhecimentos que, na generalidade dos casos, os nossos homens publicos têm dos recursos reaes e das possibilidades de valor economico das diferentes unidades territoriaes do nosso país. Ignoravam que as regiões banhadas pelos affluentes do rio Paranhuby produziam algodão, cereas, borracha da mangaba e, nos seus imensos campos e caatingas, pastavam multos milhares de cabeças de gado vacum e caprino. Resolvem tudo pela visão productiva da terra roxa de S. Paulo ou pelos recursos agricolas da zona da mata de Minas Geraes. Baseados nestes pressupostos radicados, nascidos das incertezas e das imprecisões quanto aos recursos agricolas do solo e da pecuaria nos campos e nas chapadas rebozantes das regiões meridionaes do Paranhuby, os poderes publicos negavam os fundos necessarios a qualquer empreendimento que visse beneficiar.

Insistir muito era irritar os nossos homens que, em regra geral, muito se preocupam com o sul do Brasil e com as valorizações falsas, ruinosas e anti-economicas do café, do qual Minas Geraes, S. Paulo e Rio de

Janeiro têm o privilegio da produção. As terras do norte, tão cheias de necessidades, ficariam de lado à espera de oportunidade e quando houvesse folga e abastança nos thesouros da nação ou boa vontade dos poderes publicos em attender as justas pretensões. Por enquanto não...

Era imprescindente aguardar melhores tempos e a boa vontade dos proceres da administração federal. Passam-se os tempos e novas idéas se agitam no nosso amplo scenario politico, umas visando às vezes interesses pessoais e outras tocando, discretamente, nos nossos principais problemas economicos sem olvidar os magnos e justificados direitos de defesa do nosso territorio. Defesa territorial mul exaggerada e progresso economico relegado para segundo plano estiveram estreitamente conjugados, em quasi symbiose.

Entre estas idéas discutidas e discutíveis, occupava, sem duvida, lugar preferencial a construção de estradas de ferro que estabelecessem communicações perennes entre o littoral oceanico e as nossas fronteiras com os países hispano-americanos. Tornavam-se assim estradas de ferro de duplo fim: economico e strategico, por isso que eram vias de penetração as terras carcantes de emigrantes e facilitavam o movimento de tropas em qualquer emergência, concentrando-as nas zonas lindéreas.

Estabelecidas nestas condições, o Governo Federal empenhou consideraveis capitais nas estradas de ferro do Rio Grande do Sul, na S. Paulo ao Rio Grande e na Noroeste do Brasil que, partindo de Baurá em territorio paulista, vai acabar em Corumbá na baranca do rio Paranhuby. Já foram construídas e prestam inestimaveis serviços aos variados interesses da nação. Nesta época de empreendimento economico-strategico, vultoso falava-se na construção de uma estrada de ferro que fosse, através das terras do planalto, para a ponta dos trilhos de aço nas montanhas do cimo do pico de Belém, no fundo da bacia de Gurugury. A idéa no entanto grosseiramente esboçada não tinha amadurecido no cerebro dos nossos dirigentes. Eram necessarios mais alguns de-

sempenhos e as concepções mais acertadas nunca desapareceriam totalmente.

has mergulhadas na penumbra passageira. A espera da época e do momento de oportunidade. Viera dirigir em 1912, os destinos Central do Brasil o notavel Engenheiro Paulo de Frontin. Profissional de iniciativas reszaveis e patrioticamente brasileiro, architectou o arrojado projecto de levar a nossa principal linha ferrea do porto fluvial de Pirapora, no rio S. Francisco, às margens do rio Tocantins ou Pará na cidade de Belém. Tendo prestado proprio, conseguiu o Governo da Republica o apoio necessario para os estudos preliminares. Ficaria a estrada de desenvolvimento do Rio a Belém, com 1.005 de 3.553 kilometros, incluindo 1.005 já construídos e trafegados, pelo custo de 258 mil contos de réis. A construção desta longa estrada de ferro foi reputada cousa adlavel tendo em vista o dispêndio de tão avultada quantia, salvo se o Governo do União ordenasse a negociação de uma operação financeira com o fim exclusivo de attender a esta despesa. Mas tal não se fez. Deu-se das forças dos exercitos orçamentarios de 1913, 1914, 1915, não seria possível iniciar obra de tanto vulto e beneficios à nação. Não foi dado o início à obra, mas a idéa e os projectos ficaram a testemunhando as cogitações do Director da Central do Brasil. O Governo Federal de então não prestou o plano grandioso do illustre Engenheiro, a quem o Brasil já é devedor de alguns empreendimentos de real valor.

Posteriormente, o Engenheiro Agular Moura, quando director da Central do Brasil, no seu minucioso relatório de 1917 tratou do assumpto e em rapidas palavras mostrou as vantagens da construção desta estrada de ferro que daria facil accesso ao futuro país da Amazonia. Tudo em vão. Conhecendo superlamente as vantagens deor estas da exploração economica dos ubertosos terrenos atravessados pela linha Rio-Belem, o deputado mineiro Francisco Valledares propoz que fosse iniciada a construção adlavelando o Governo em cada exercicio financeiro cerca de vinte mil contos. Deste modo, no fim de 12 ou 13 annos, ou menos, a estrada estaria totalmente construída, incorporando-se assim ao patrimonio da nação. Na época, o operoso representante do Minas Geraes, tendo sido eleito o Dr. Epitacio Pessoa para o alto cargo de Presidente da Republica e reconhecido pelo Congresso em 19 de Julho de 1919, trouxe para a Secretaria da Viação o Engenheiro Pires do Rio que, nos primeiros dias da sua administração se declarou visceralmente contrario a construção da linha ferrea Pirapora a Belém. Alegou que a linha, além de ser de custo dispendioso, atrairia effluencia de desenvolvimento economico, mas, portanto, construção adlavel.

Parece-nos, porém, que o illustre Engenheiro de Minas estava mal informado quanto aos recursos economicos das terras do planalto e das florestas das bacias dos rios Gurugury, do Tocantins e do Capim, embora sabiamos que S. Ex. peritrou pela bacia do famoso camphello do rio Araguaia quando desempenhava as arduas funções de fiscal da Inspectoria de Estradas. E' a nossa convicção.

Mas apesar de ser adversario da construção immediata, aventura no entanto a idéa cifrante na ligação dos trechos ferroviarios já construídos no norte do Brasil. Focalizada assim a magna idéa, atrinida que fôra à ribalta de ampla discussão e no caminho das realizações de momento, tornava-se aceitavel; sendo de notar no entanto que entre o Rio e a Bahia ha necessidade forçada de se construir nada menos de 800 kilometros, isto é, o avultado trecho dos campos agrestes e das caatingas aculeadas comprehendido entre Montes-Claros e Machado Portella. Acresce, ainda, que multos technicos em materia de caminhos de ferro no Brasil optam que a ligação ferro-viaria não se realize pelo ramal de Montes-Claros e sim por uma linha que se approxime do littoral, servindo assim aos interesses dos municipios do noroeste de Minas e do sul da Bahia. Visam, sem duvida, aproveitar e facilitar o desenvolvimento agricola das regiões d'aquem e d'além da enfiada serra dos Aymorés, propria para o plantio do café e o cacau. Mas venceu a idéa aconselhada pelo Ministro Pires do Rio e patrocinada pelo Presidente Epitacio Pessoa que, se preocupando com as obras do Nordeste, encaixou as linhas de conjugação ferro-viarias no plano geral dos melhoramentos requeridos pelas futuras terras do norte e do nordeste do Brasil.

Foi um meio pratico adequado e habili, exigido no entanto certa dose de reflexão. Seja-nos licito expor algumas considerações. Contornar a imensa curva do littoral comprehendido entre o cabo S. Antonio, na Bahia, e o estuario do rio Mearim no Maranhão, cerca de 2.350 kilometros de extensão, era augmentar em demasia o caminho e encarecer, por consequencia, os fretes das mercadorias de importação e exportação. Por isso

Mas o caso não termina aqui ainda. Um dia Aldo apareceu morto. Quem seria? Procura daqui, procura dali... A policia de S. Paulo, você sabe, é habilissima. Descobriram que o assassinio era o marido da Therezinha. Que marido? E porque? Ninguém sabia dizer. A pobre da Therezinha chorava agarrada aos dois filhinhos, imaginando porque seria que o marido matara esse outro. De que se lembrava vagamente... Dansara com ele talvez, nenhuma festa? Não se lembrava. Tantos moços! E não pertencia ao grupo dos moços? Mas que o Alfredo era bom, jurava. — Meu marido está inocente, repetia com vezes inuteis por dia. O Alfredo gritava que fôra provocado, que o outro o convidara para ir ver um terreno, não sei que! para ver uma casa e que se atirara sobre ele, quando atravessavam o campo. Ora essa! Então porque não veio contar tudo logo! Em vez não: continuou tranquilo, indo ao serviço todos os dias, muito satisfeito... Que "fascinora"!

O advogado devassou a série completa dos argumentos de defesa propria. E lembrou, com termos sinceros, convincentes, que o Alfredo era bom. Afinal 22 anos de honestidade e excelente comportamento, provam alguma coisa, senhores jurados! E a Therezinha com as duas crianças ali, chorosa... Comovente. O jurado, de quinze mezes, procurava enfiar o caracaxá vermelho

na boca da mãe. Tudo inutil. O assassino foi condemnado a uma porrada de annos de prisão. Era justo. Descarado! Vejam só: até confessou o crime...

A Therezinha lavava roupas, costurava, mas qual! com um filho de ano e outro mamando... Trabalhava mal e pouco. E, parece incrível! ainda por cima com a mãe nas costas, velha, sem valer nada. Si no menos soubesse onde estavam esses irmãos pelas fazendas... Mas não ajudariam, estou certo disso. Uns desalmados que nunca deram signal de si. Então desesperava. Ralhava com a mãe, batia no pequeno que era uma judiaria.

A sogra, essa, quando chegava até o porão dela, trazia uma esmola mal dada, entre pragas. Odlava a nora. Advinhava muito, com presciencia de mãe, e odlava a nora. Amaldiçoava os netos. Os dez milreis sobre um monte de insultos, ficavam ali, atirados, aviltantes, rebolando no escuro. Therezinha pegava neles. Ia comprar coisas para si e para os filhos. Como ajudavam! Ainda sobrava um pouco para facilitar o pagamento do aluguel do pequeno. Mas não conseguia mitigar a desgraça dela.

Também faziam-lhe propostas, que ainda estavam nela uns pedaços de mulher. Recusava com medo do marido, ao sair da prisão. Um assassino, credo! Therezinha era muito infeliz...

Mario de ANDRADE

25
17
II

23

Jaburú malandro

12
(1924)

12818

Belazarte me contou:

italico

Pois é... ~~TH~~ tem vidas assim, tão bem preparadinhas, sem surpresa... São ver gaveta arranjada, com que facilidade você tira a cueca até no escuro, mesmo que ela esteja no fundo! Mas vem um estabanado, revina tudo, que-dê cueca? — Maria, você não viu a minha cueca listrada de azul? — Está aí mesmo, seu doctore! — Não está! Já procurei, não está... E é um custo a gente encontrar a cueca. Você se lembra do João? Ara, se lembra! o padeiro que gostava da Rosa, aquela uma que casou com o mulato... (1) Pois quando contei o caso falei que o João não era homem educado pra estar cultivando males de amor... Sofreu uns pares de dias, até bebeu, se lembra? e encontrou a Carmela que principiou a consola-lo. Não durou muito se consolou. Os dois passavam uma porção de vinte minutos alí na cêrca, falando nessas coisas corriqueiras que alimentam amor de gente pobre. [Ora a

Parágrafo

(1) "Primeiro andar": "O Bezouro e a Rosa".

Carmela... será que ela gostava mesmo do João? Difícil de saber. Era moça bonita, isso era/ Dêsses tipos /, / de italiana que envelhecem muito cedo, isto é, envelhecem não, engordam, ficam chatas, enjoativas. Porém nos dezanove, que gostosura! Forte, um pouco baixa, beijos tão repartidinhos no centro, um trevo encarnado! Cabelo mais preto nem de brasileira! Porém o sublime era a pele, com todos os cambiantes do rosado desde o roseo-azul do queixo com as veínhas de cá pra lá sapecas, até o rubro esplendor ao lado dos olhos, querendo extravasar* pela fronte nos dias de verão brabo. Filha de italiano já se sabe... [Mas Carmela não tinha a ciência das outras moças italianas daqui. Pudera, as outras saíam todo santo dia, frequentavam as oficinas de costura/ As mais humildes /, / estavam nos cortumes, na fiação- Que acontecia?- Se acostumavam com a vida. Não tinha homem que não lhes falasse uma graça ou no mínimo olhasse pra elas daquele jeito que ensina as coisas. Ficavam sabendo logo de tudo e até segredavam imoralidades umas pras outras, nos olhos. Ficavam finas, de tanta grosseria que escutavam. A grosseria vinha, pam! batia nelas. Geralmente caía no chão. Poucas, em comparação ao número delas, muito poucas se abaixavam pra erguer a grosseria. Essas se perdiam, as pobres! Si não casavam na Polícia, o que era uma felicidade rara, davam nas pensões. [Nas outras a grosseria relava apenas, escorregando pro chão. Mas o choque desbastava

parágrafo

um pouco essa crosta inútil de inocência que reveste a gente no comêço. Ficavam sabendo, se acostumavam facilmente com o manejo da vida e escolhiam depois o rapaz que mais lhes convinha/ Seleção natural. Casavam e o destino se cumpria. De chiques e aladas, vivavam mãis anuais; filho na barriga, filho no peitume, filho agarrado na perna. Domingo iam passear na cidade, espandongadas, cabelo caindo na cara. Não tinha importancia, não. Os trabalhadores o que queriam era mãi pros oito a doze filhos do destino.

Carmela não. Vizin hava com a padaria em casa propria. O pai afinal tinha seus cobres de tanta ferradura ordinaria que passara adiante, e tanta roda e varal concertados. E, fóra as duas menores que nem na escola inda iam, o resto eram filhos, gente bem macha trabalhando numa conta. Dois casados já. Só um ninguém sabia dêle/ Talvez/ pelas fazendas... Sei que fóra visto uma ~~leita~~ em Botucatú. Era o defeito fisico da familia. Si o nome dele caía na conversa, a gente só escutava os palavrões que o pai dizia, porca la miseria! Restava a metade de meia duzia, menores que Carmela, treze, quatorze e dezesseis anos/ Seguiam o caminho bom dos mais velhos. Assim florescentes, todos imaginaram de comum acôrdo que Carmela não carecia de trabalhar. Deram um estadão pra ela/ Bonita! O pai olhava a filha e sentia uma ternura diferente. Pra esvaziar a ternura, comprava uma renda, sapatos de pelica alvinha, fitas, coisas assim.

/ 1/2

/ 1/2
meia duzia/ andasse
1 vez

/ 1/2 que 1/2

parágrafo

— Sai ~~daí~~, você!... Vem contar isso pra mim!

H daí

Pois si até fui eu que descobri primeiro!

Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pampam-
pam!... Toda a gente correu na esquina pra ver. O
carro vinha a passo.

1 t

GRANDE CIRCO BAHIA

dos irmão Garcias!

Hoje! Serata de estreia! Cachorros e maccacos sabios!

Irmãos Fô-Hi equilibristas! Grandes numeros de
actração mundial!

Apresentação de toda a Compania!

Todos os dias novas estreias!

O homem Cobra. Malunga, o elephante sabio!

Terminará a função a grande pantommima

OS SALTHEADORES DA CALABRIA

Tres palhaços e o tony Come Mosca

Evohé! Todos ao Grande Circo Bahia! Hoje!

(Esquina da rua Guaicurús)

Só 2\$000 — Cadeiras a Quatro

Imposto a cargo do respeitavel Publico!

Eviva!

Consever a orlografia
como está!

O circo Baía vinha tirar um pouco o bairro da ro-
tina do cinema. Pam! Pam!... Pam!... Lá seguia o

15

carro de anúncio entre desejos. Carmela foi contar pro João que ela ia com os tres frate~~l~~os. João vai tam-
bem.

O circo estava cheio. Pipoca! Amendoim torra-
do!... Batat'assat'ô furrn!... Vozinha amarela: Nu-
gá! nugá! nugá!... Dentadura na escureza: Baleiro!...
Balas de coco, chocolate, canela!... E a banda sara-
pintando de saxofone a noite calma. Estrêlas. Foram
prás cadeiras, Carmela alumeando de boniteza. O circo
não vinha pobre nem nada!

— Todos os numeros são bons, heim! Eu volto!
Você?

Come-Mosca quis espiar a caixa tão grande toda
de lantejoulas, verde e amarela, que os araras traziam
pro centro do picadeiro, prendeu o pé debaixo dela.
Foi uma gargalhada com o berro que êle deu.

— Volto tambem.

Música. O reposteiro escarlata se abriu. O artista
veio correndo ~~de~~ lá de dentro. Com um malhê todo de
lantejoulas, listrado de verde e amarelo. Era o Homem
Cobra. Fez o gesto em curva, braços no ar, deforma-
ção do antigo beijo pro público... É pena! tradição
que já vai se perdendo... Tipo exquisito o Homem
Cobra... Esguio/ esguio. Assim de malhê, então, era
ver uma lamina. Tudo lantejoula menos a cabeça. Até
as mãos! Feio não era não. Esse gênero de brasileiro
quasi branco já, bem palido. Cabelo liso, grosso, ruti-
lando azul. O nariz não é chato mais, mesmo delicado

de tão pequenininho. Aliás a gente só via/olhos, puxa! negros, enormes! ~~E~~ aumentados pelas olheiras. Tomavam a cara toda. Carmela sentiu uma admiração. E um malestar. Pressentimento não era, nem curiosidade... Malestar.

O número causou sensação. Já pra trepar na caixa só vendo o que o Homem Cobra fez! caiu no tapete, uma perna foi se arrastando caixa arriba, a outra, depois o corpo, direitinho que nem cobra! até que ficou em cima. Parecia que nem tinha osso, de tão deslocado. Fez coisas incríveis! ~~D~~ava nós com as pernas, ficava um embrulhinho em cima da caixa... Palmas de toda a parte. Depois a música parou, era agora! Ergueu o corpo numa curva, barriga pro ar, pés e mãos nos cantos da caixa. Vieram os irmãos Garcias, de casaca, e o dr. Cerquinho tão conhecido, médico do bairro. — Olha o doutor Cerquinho! — O doutor Cerquinho!... Homem tão bom, consultas a tres mil-réis... Quando não podia pagar, não fazia mal, ficava pra outra vez. Os irmãos Garcias puxaram a cabeça do Homem Cobra/ ~~E~~ a cabeça pendeu deslocada, balanceando. Trrrrrrrr... tambor. A cabeça principiou girando. Trrr... Meu Deus! girava rapidissimo! Trrrrr... "Chega! Chega!" ~~T~~oda a gente gritavam. Trrrrr... Foi parando. Os irmãos Garcias endireitaram a cabeça dele/ ~~O~~ dr. Cerquinho ajudou. Quando acabaram, o moço levantou meio tonto, se rindo. Foi uma ovação. Não sei quantas vezes êle veio lá de den-

21
/os
/g
/m
/d
/t
/o
/e o
Houve um estalo no bombo da música e

*Mas Carmela ficou toda**28**11 Dezembro*

Até fez uma cacadinha

olhares dele. Pietro é que se divertiu com a rusga/ /
Até caçou/ João teve um deslumbramento/ Gostou./ /
Carmela é que ficou azaranzada. Fez um muchôcho
de desdem e foi pra dentro. Não sabia bem porquê
porém de repente principiou a chorar. Veio a mãe ra-
lhando com Pietro, onça da vida. E' verdade que dona
Lina não sabia o que se passara, viu a filha chorando
e deu razão pra filha. João quando soube que a na-
morada estava chorando, teve um pressentimento hor-
rível, pressentimento de quê, meu Deus!... Pressen-
timento sem mais nada. Entrou em casa tonto/ Che-
gou-se pra janela sem pensamento, e ficou olhando a
rua. Cada bonde, carroça que passava, eram vulcões
de poeira. Ar se manchando, que nem cara cheia de
panos. O jasmíneiro da frente, e mesmo do outro lado
da rua, por cima do muro, os primeiros galhos das
árvores tudo avermelhado. Não vê que Prefeitura
se lembra de vir calçar estas ruas! é só asfalto pras
ruas vizinhas dos Campos Eliseos... Gente pobre que
engula poeira dia inteirinho!

Si jantou, João nem percebeu. Depois caiu uma
noite insuportavel sem ar. João na janela. Os pais
vendo êle assim, se puseram a ama-lo. Doente não
estava/ Pois então devia de ser algum desgosto... /
Carmela. Não podia ser outra coisa. Mas o que teria
sucedido! E afinal, gente pobre tem também suas de-
licadezas, perguntaram de lado/ O filho respondi

1, 10 11

"não". Consolar não sabiam. Nem tinham de quê, êle embirrava negando. Então puseram-se a amar.

E' assim que o amor se vinga do desinteresse em que a gente deixa êle. A vida corre tão sossegada, /
Ninguém não bota reparo no amor. Ahn... é assim, /n
é!... Esperem que hão-de ver!... o amor resmunga. /e
E fica desimportante no lugarzinho que lhe deram.
De repente a pessoa amada, filho, mulher, qualquer
um, sofre. /e É é então, quando mais a gente carece de /n
fôrça pra combater o mal, é então que o amor aparece, /rea
incomodativo, tapando caminho, atrapalhando tudo,
ajuntando mais dôres a esta vida já de si tão difícil
de ser vivida. [Assim foi com os pais do João. O filho
sofria, isso notava-se bem... Pois careciam de calma,
da energia acumulada em anos e anos de trabalhadeira,
que endurece a gente... Em vez: viram que uma
outra coisa também se fôra ajuntando, crescendo sem
que êles reparassem. /e É era enorme agora, guassu',
macota, gigantesca! /a /a Amavam o João! Adoravam o
João! Como era engraçado, todo fechadinho, ôlho fe-
chado, mãozinha fechada, logo depois de nascido!...
Os chôros, noites sem dormir, o primeiro riso enfim,
balbúcios, primeiro dente, a roupinha de setineta côr-
de-rosa, a Rosa que não quisera casar com êle, e es-
cola, as doenças, as sovas, a primeira comunhão, o tra-
balho, a bondade, a fôrça, o futebol, os olhos, aqueles
braços dependurados, meu Deus! todos os dias: o
João!... Si tivessem percebido esse amor todas as

parágrafo

/e
/a /a

/o

H dia po

H vivido

Carlos Gomes e Vila Lobos

Verdadeiramente até agora os dois músicos brasileiros conseguiram preocupar de uma maneira menos episódica e meramente diplomática a música universal. Estes dois músicos são Carlos Gomes e Vila Lobos. Ambos tiveram o aplauso do mundo. Carlos Gomes já de maneira privada, incontestável e permanentemente. Vila Lobos um claro fulgurante em que parecia de fato que a música universal descolaria, se não um sucesso, pelo menos um sucesso de Paganini. Mas é incontestável que a estrela de Vila Lobos brillou muito mais teoricamente e vai dos poucos mais rapidamente sendo esquecida do mundo. Em todo caso, no comércio musical organizado entre a Europa e da America

do Norte este aquecimento mo-
mentaneo de Vila Robo pode em
maxima parte ser attribuido
a causas outras que a ineffica-
cia do valor dele. Inubara tam-
bem por outro lado o fulgor
muito excessivo que ele obtene
derivame em parte de causas
outros que o seu valor proprio.
Sua ~~grande~~ parte foi engourment
de moda, e principalmente
de exotismo. Nela Paris e o
mundo aplaudiam ~~em~~ o "rel-
vagem" brasileiro, o homem de
pena, taca e argolas na
beizerra. ~~Mas, apesar~~ O que
se pode provar pelas muitas
follas que a critica europea
disse a respeito da musica
dele. Mas isso por outro lado
nao destrui omisionadamente
a figura de Vila Robo, ao
que explica parte da me-
toridade. Vila Robo tem va-
lor proprio e esse valor que

parece enorme. Apenas não
é este o momento de especificar
qual esse valor e quais
suas forças. O que me interessa
é verificar agora que como
Carlos Gomes, Vila Robo com
aquele heter, sem papéis di-
plomaticos, a atenção do mun-
do.

Um lado Vila Robo apresen-
ta que me parece mais sim-
patia que Carlos Gomes. É que
ele permaneceu uma pessoa
dele, procurou sempre se ele-
var acima do tempo, sem
fazer concessão ao tempo nem
de entregar ao leu das modas
preguiçosas da calibridade
seminculista. Carlos Gomes só
uma vez, com a Folia, me
parece ter realmente prom-
tado se elevar e premedir.
Mas diante da indiferença
e da luta, recordou-se,
voltou atrás, e deu ao mun-

do em que viveu o que esse mundo podia dele.

Mas por outro lado ha uma face em que Carlos Gomes se eleva de muito acima de Vila Robo em nova simpatia. E o livro a lição dele é muito mais eficaz, social e importante que a de Vila Robo. Vila Robo tem conseguido vencer a golpe de audacia e de genio. E apenas. Terá ele mais genio que C. J. Bred que sim, apesar da impossibilidade em que me acho de provar esta minha crença pessoal. Os genios não se medem a litro nem quilo. ~~Mas~~ A meu ver Vila Robo é mais genial que Carlos Gomes, e é tudo. Mas em compensação, o autodidatismo de Vila Robo, não é especial lamentavel, como atinge as raízes da ignorancia. Quem

quer que tenha privado com
 ele algum tempo a ele disse.
 As suas ignorancias, esteticas,
 historicas e mesmo tecnicas,
 dentro exclusivamente da
 musica das as reges pueris.
 Si é muito difficil provar
 essa ignorancia pela obra
 existente, é simplesmente
 porque ele fez permanentemente
 obra de experientista.
 E dentro da experiencia
 é impossivel provar o que é
 ignorancia inconsciente de
 si, e que é pesquisa conscien-
 te. Mas assim mesmo a
 espantosa falta de equilibrio,
 as architecturas quasi monu-
 mentaes duma ou dentro quar-
 tel da primeira fase dele,
 as compridas, etc. mostram
 pelo menos uma falta de
 auto critica formidavel. E
 naturalmente deformadora
 e prejudicial. Vela sobre nao

adquirir métier. Ele tem
algum métier, demonstravel
em principal nas suas ul-
timas obras, um Amazons,
um 5º Quarteto Brasileiro
que ~~deve~~ chega a ser quasi
de métier como métier mas
que é puro disfarce com
métier de banalidades gos-
tasas. É a meu ver o que
infelicitamente to-
das as obras ultimas do genial
autor do Choro nº 10 é a
uma profunda incultura,
mesmo musical. Ele ~~as~~ in-
segue apresentar obras genti-
mente inteiros e perfectos,
em fundo e forma, nas obras
pequenas, peças curtas, pra
piano ou canto, Serestas,
Canções, harmonizações.
Nas peças grandes a falta
de métier apparece imedia-
tamente nos enclimentos,
nos desequilíbrios, nos desre-

salvos acur interestes,
nos feitos frustrados etc. Va-
la todos os estudos, nunca
se deu ao Trabalho de estu-
dar seriamente, viveu e vive
a golpes de audácia de um
empirismo sistemático
que lhe correu a obra por
dentro.

Carlos Gomes é exatamente
o contrario. Carlos Gomes tem
um métier formidável.
Não apenas conseguiu a
cuesta dos anos, mas o métier
do operário intelectual que
estuda e aprende e super-
tudo pra então principiar
uma criação. O homem que
no início de sua carreira,
escreve pra voz como no ducto
de um do 1º ato do Guarani e
logo em seguida cria uma
outra página genialíssima
como invenção e técnica argen-
tal que é a protópsia do

Guarany, esse homem "começa-
ra como outros acabam", sabien-
do cumprir. Sem esse métier
não nos interessa tanto como
o de Beethoven ou de Bach, seu
rei. Mas era a força do tempo
e das terras em que Carlos Go-
mes viveu e a que serviu. Ser-
vir por demais, possivelmente,
mas a sua honestidade, o
seu métier de operário probo,
o ~~exaltaram~~ exaltaram e exal-
tam ainda. Porque não
apenas no Brasil, mas no
mundo Carlos Gomes, atheta-
do, envelhecido, cercado
pelas docências musicais italia-
nas do seu tempo, ~~com~~ perma-
nente firme e já agora com
seu valor fixo, é um nome
da música universal.

Esta é a ligação máxima
dele, a grande finalidade,
em que ele permanece mais
que todo vivo em nossa me-

matéria. Essa é a lição principal em que ele deve ser intolerante de contemplar aos nossos inimigos, tanto como o Sol é intolerante de contemplar. Malcompreendido ou incompreendido totalmente, sendo pela moda desastrosa em que excessivamente ele ficou, uma coisa ele tem que o torna uma ameaça constante, uma proíto aos nossos inimigos empiristas, uma verdadeira punição. Foi honesto, Tene o que ninguém quer ter, odiar. Deu-se a um trabalho a quem não quer se dar, o estudo quotidiano e irremediável. E por isso ele ainda se conserva o Maior.

6 de Dezembro de 1934

CARLOS GOMES E VILA LOBOS

SÉRIE: MANUSCRITOS MÁRIO DE ANDRADE

ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE - IEB - USP

Projeto: Mário de Andrade na pesquisa e na crítica de Artes Plásticas e Música através de seu Arquivo

Pesquisadora: Flávia Camargo

Orientadora : Telê Porto Ancona Lopez

Projeto financiado pelo CNPq, 1994.

ANDRADE, Mário de - Carlos Gomes e Vila Lobos. [São Paulo] 1934.

O manuscrito compõe-se de rascunho de artigo, autógrafo a lápis preto,, 5 folhas destacadas de caderneta, de capa dura, pautadas ((23,22 x 16 cm); escrita ocupando frente e verso das folhas 1-4 e frente da 5, sem numeração de páginas, presas pela margem superior por alfinete de cabeça retirado pela pesquisa; furos no local e sinal de ferrugem; rasuras: substituição, supressão, deslocamento e correção; data ao final do texto: " 6 de Dezembro de 1934 ". As folhas foram numeradas pela pesquisa: nº (1) - (5).

Nota da pesquisa: Local atestado; em 1934, MA vivia em São Paulo.