

Mário de Andrade: Fato Aberto e Discurso Carnavalesco

A obra de Mário de Andrade deve ser considerada um discurso uno e global. Isto não porque queiramos, mas porque assim se propõem a atividade do escritor e sua produção.

É um erro analisar Mário de Andrade separando livros, distinguindo gêneros (poesia de ficção, ficção de ensaio, etc.), isolando fases. Mário não é um autor de texto cronológico e diacrônico. O seu discurso é sincrônico, o que nos permite ter uma visão do todo a partir de uma obra isolada, como ter uma visão de obras isoladas, e até de fragmentos, a partir de um enfoque global.

Nesse sentido, acredito que *Macunaima* seja uma excelente sùmula do discurso mário-andradino. E isso por muitas razões.

Para, porém, estudarmos ou criarmos condições de uma leitura dessa sùmula, convém destacar os pressupostos gerais do discurso de Mário e vê-los nos diferentes níveis de atualização em *Macunaima*.

Começemos por dizer que esses pressupostos são os seguintes: a) conceito de polifonia; b) conceito pioneiro de *fato aberto*; c) presença da sátira menipéia; d) presença do carnaval; e) concepção rapsódica; intertexto (texto dialógico). Todos estão interligados e apresentam e se desenvolvem num processo de interdependência em que teoria e prática não são momentos dissociados e assimétricos.

Acompanhar cada um deles, tendo *Macunaima* como ponto de referência, é ir constatando a sua aplicabilidade e funcionabilidade.

POLIFONIA

Mário de Andrade, em 1922, concebia o texto modernista, e portanto o seu próprio, como uma escrita polifônica. Inspirando-se num modelo teórico-musical, ele viria a caracterizar a linguagem literária da seguinte maneira: "Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA. Razões: *simultaneidade* é a coexistência de coisas e fatos num

momento dado. *Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*. Foi essa circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia”¹.

Esse texto tem importância precursora. Antecede de sete anos a conceituação - de grande significado para a crítica atual - que o teórico russo, Mikhail Bakhtine, procurou sistematizar em torno do chamado texto dialógico. Bakhtine no seu livro *A Poética de Dostoievski*, publicado pela primeira vez em 1929, com o título *Problemas da Obra de Dostoievski*, define a polifonia como “uma pluralidade de vozes e consciências independentes e distintas”, e explica que os personagens do romancista russo “não são somente objetos do discurso do autor, mas sujeitos do seu próprio discurso”².

Confrontadas as duas definições, encontramos traços comuns e conseqüências paralelas relevantes: tanto Mário quanto Bakhtine admitem a confluência de componentes díspares. O que Mário chama de “coexistência de coisas e fatos num momento dado”, Bakhtine chama “pluralidade de vozes e consciências”. O que Mário chama de efeito total final, Bakhtine considera fusão do objeto e sujeito do discurso.

Macunaima, na verdade, tem um estrutura polifônica básica. Se substituirmos as expressões “coisas e fatos” por “lendas e fábulas” e a expressão “efeito total final” por “historia de frases e feitos”, teremos a compreensão disso. Basta constataremos que o esquema formal de *Macunaima* é constituído por dezessete capítulos e um Epílogo. Cada capítulo é uma ou mais de uma lenda, cada lenda é um ou mais de um caso com uma ou mais de uma frase. Somados, justapostos e entremeados todos, desembocamos no epílogo que é o *efeito total final*, tomado por uma *história* coerente, resultante de um acúmulo incoerente. De fato, o epílogo abre-se com esta frase: “Acabou-se a história e morreu a vitória” e se encerra com uma enunciação definitiva: “Tem mais não”. Tal enunciação *finaliza* e *globaliza*, num todo polifônico, os efeitos parciais e combinados da somatória anterior de fábulas e episódios díspares.

FATO ABERTO

Mário, ao propor um conceito de abertura, está, mais uma vez, falando de si mesmo. Mais uma vez, também, tem uma extraordinária intuição precursora, de vez que seu conceito não visa objetivos tecnicistas e operacionais, e sim objetivos de diferenciar uma linguagem linear e bloqueada, nos seus contornos, de uma linguagem que congrega, em interdependência, situações e significações além dos limites aparentes da obra.

Demonstrando a sua preocupação anti-tecnicista, Mário não usa a palavra *obra* para a sua distinção; ele a substitui pela palavra *fato*. Fala de uma “fato fechado” e de um “fato aberto”, e traz como ilustração disso não a

palavra-escrita mas o desenho artístico. Ao trazer por ilustração uma linguagem extra-literária, Mário está contemplando as formas de comunicação de modo geral; está se pondo diante de categorias fundamentais de uma prática semiótica dividida entre um tipo de discurso restritivo, unívoco e acabado e outro multívoco, ambíguo, virtual e em constante fazer-se e refazer-se.

Quero, aqui, em relação a este problema, citar, pela primeira vez na história da crítica brasileira, um fragmento de Mário decisivo e importante não só para a compreensão do seu próprio discurso, como também pela peculiar validade que assume perante as investigações e conceituações estéticas posteriores surgidas.

O fragmento é o seguinte: "O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, uma plástica, mas se há exagero de sistema numa afirmação tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. E como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel. Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar esse caráter antiplástico do desenho. Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência. Toda escultura, toda pintura, sendo um fenômeno material, nos apresenta um *fato fechado* (grifo nosso), que se constroi de seus próprios elementos interiores, inteiramente desrelacionado com o que para a estátua ou para o quadro seria o não-eu". Pormenorizava: "Os limites da tela, por exemplo, representam para o quadro uma verdade infinitamente poderosa, que se impõe tanto como a disposição dos volumes e das cores, que o pintor escolherá para o seu assunto. Mas este é na realidade e de certa maneira, de valor secundário, pois o que importa, antes de mais nada, para que se dê pintura legítima, é que haja composição. E esta se dá justamente em relação aos limites da tela. Só mesmo para o quadro, o painel, o afresco e para as manifestações de escultura é que pode aplicar crítica e esteticamente a palavra "composição". Aplicá-la a desenho é um contra-senso, ou pelo menos abusivo". E conclui, estabelecendo uma valiosa distinção: "Porque o desenho é, por natureza, um *fato aberto* (grifo nosso). Se é certo que objetivamente ele é também um fenômeno material, ele o é apenas como uma palavra escrita. Nós temos dados positivos para saber, de fato, foi do

desenho que nasceu a escrita dos hieróglifos. Não sabemos como se originou a pintura, mas é muito mais provável que a sua primeira conceituação no espírito humano, tenha provindo dos rabiscos rituais, em preto, em vermelho, em branco, com que todos os povos primitivos se enfeitam no corpo, para os cerimoniais”³.

A associação, portanto, que Mário faz entre desenho/fato aberto/escritura e pintura/composição esquemática se reveste de extrema originalidade crítica. Para ele, em nível artístico, o que participa da natureza alfabética ou hieróglifa participa, necessariamente, do discurso em que a palavra é a fonte da ambigüidade, do sentido possível e da abertura formal. Ainda dentro dessa concepção, observa: “Desenhos são pra gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubais...”. Dado que a leitura de poesia não se confina à materialidade do texto, sempre exposto a uma pluralidade de sentido, Mário arremata com acerto e precisão: “O verdadeiro limite do desenho não importa de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita”.

O caráter antecipador destas idéias pode ser avaliado se nos lembrarmos que, só cerca de vinte anos mais tarde, Arnold Hauser, inspirado em Wolfflin, recolocaria em pauta estética a dicotomia “forma aberta e forma fechada”, na revalorização a que procede do Barroco. É impressionante a semelhança das definições. Diz Hauser: “A tendência do Barroco para substituir o absoluto pelo relativo, o mais estrito pelo mais livre, se manifesta, sem embargo, com a máxima intensidade na preferência pela forma *aberta* e atetônica. Em uma composição fechada, “clássica”, o representado é um fenômeno limitado em si mesmo, cujos elementos estão todos enlaçados entre si e referidos uns aos outros; sob este aspecto, nada parece ser supérfluo, nem tampouco faltar. As composições atetônicas do Barroco produzem, pelo contrário, sempre um efeito mais ou menos incompleto e desconexo; parecem que podem ser continuadas por todas as partes e que extrapolam de si mesmas”⁴.

Deixando de lado o rescaldo dessas distinções básicas, como é o caso da obra aberta de Umberto Eco, surgida quase quarenta anos depois da colocação de Mário, não nos resta dúvida de que o discurso do nosso autor é, substancialmente, um fato aberto à produção de leituras e novas significações.

No caso específico de uma manifestação parcial desse discurso, que é *Macunaima*, o desenho é ilimitado; um espaço de incompletude e de desconexão se apresenta; e as suas partes permitem-se entrelaçãr e se extrapolar além delas mesmas. Os limites aparentes do livro, na verdade, são a materialidade ou cena verbal de uma abertura que encontra no princípio da

ausência e do vácuo a sua condição de exteriorização. Nesse sentido, sabemos que Macunaima é um herói sem nenhum caráter; se tivesse *um* caráter se limitaria a um tipo psicológico classificado e posto numa nomenclatura fixa. Pela ausência de caráter é que ele preenche todos os caracteres possíveis, e a falta de limite no seu perfil permite que ele possa ser *um* e *outro* ao mesmo tempo. Sabemos, também, que cada capítulo do livro vale de modo autônomo e dentro de cada capítulo, cada episódio. A sequência em que estão dispostos não elimina uma desconexão latente, ao ponto em que a sua inversão ou novas conexões não alterariam o trecho; antes, conferiria a este outras dimensões de ambigüidade. Sabemos, ainda, que a extrapolação é uma ocorrência estrutural da narrativa, ficando diluídas as relações de tempo, espaço e lugar. Um exemplo: - no capítulo XV, intitulado a "Pacuera de Oibê", o herói está empreendendo uma de suas fugas e a inverossimilhança fantástica de tempo, espaço e lugar é um vácuo em que cabem todas as distâncias. Eis uma passagem: "Tomou pela direita, desceu o morro do Estrondo que soa de sete em sete anos seguiu por uns caponetes e depois de cortar um travessão encapelado fêz o Sergipe de ponta a ponta e parou ofegando num agarrado muito pedregoso. Na frente havia uma lapa grande furada por uma furna com um altazinho dentro. Na boca da socava um frade. Macunaima perguntou pro frade: - Como se chama o nome de você?/ O frade pôs no herói uns olhos frios e secundou com pachorra: - Eu sou Mendonça Mar pintor. Desgostoso da injustiça dos homens faz três séculos que afastei-me deles metendo cara no sertão. Descobri esta gruta ergui com minhas mãos este altar do Bom Jesus da Lapa e vivo aqui perdoando gente mudado em frei Francisco da Soledade./ - Está bom, Macunaima falou. E partiu na chispada".

SÁTIRA MENIPÉIA

A sátira menipéia, terceiro pressuposto para a leitura do discurso de Mário de Andrade, é uma forma de dissolução dos gêneros literários. A sua denominação se deve a Menipo ou Menipeu, filósofo do III século antes de Cristo. Embora gênero literário, ela permite, na sua formação, uma mistura e um hibridismo que solapam a sua unidade uniforme que, por sua vez, se transforma numa diversidade coerente.

Convergindo, novamente, com Bakhtine, mas o precedendo no tempo, Mário teoriza a mistura solapadora. Confrontando as características da menipéia, descritas por Bakhtine, com as suas formulações, teremos elementos para avaliar esse pressuposto de sua obra.

O documento claro e expresso em que o poeta paulista enuncia a mistura e a dissolução dos gêneros é de 1924, e aparece como prefácio ao livro *Losango Cáqui*. Antes de citá-lo, cabe, para efeito de comparação e elucidação, enumerar algumas características da menipéia, destacadas por Bakhtine.

As principais seriam estas: a) desdobramento da personalidade, sonhos

extravagantes, paixões próximas da loucura; b) cenas de escândalo, condutas excêntricas, infrações da conduta e da etiqueta da palavra; c) contrastes violentos: prostituta virtuosa, o imperador que se torna escravo, a riqueza que se faz pobreza; d) inclusão de gêneros intercalares: cartas, discurso de orador, simpósios; e) opção por problemas sócio-políticos contemporâneos. Enfeixando estas características, Bakhtine considera a sátira menipéia como um encontro de gêneros diversos em que todos se dissolvem, deixam de ser soluções individuadas e passam a ser uma nova busca em que os contrários convivem, formando uma linguagem virtual imprevisível mas verdadeira. Nessa convivência de contrários, o épico se funde e se confunde com o lírico, o que é prosa com poesia, o que é dramático com o cômico, o que é resposta com indagação.

O prefácio de *Losango Cáqui* incide, exatamente, nessa conceituação. Diz Mário: "Me resolvo a publicar este livro assim como foi composto em 1922. E um diário de três meses a que ajuntei uns poucos trechos de outras épocas que o completam e esclarecem. Sensações, idéias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas. Raro tive a intenção de poema quando escrevi os versos sem título deste livro". Veja-se: o poeta fala de trechos de outras épocas, mostrando uma descontinuidade de elaboração, sem prejuízo de unidade própria e confluência de momentos diferentes. Fala ainda em sensações, idéias, alucinações e brincadeiras com o propósito deliberado de denunciar a coerência uniforme e linear típica dos gêneros literários vistos na sua especificidade. Com isso, Mário elimina a *intenção* de escrever esse ou aquele tipo determinado de poema, conforme confessa: "Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias". Posto entre a hesitação e a dúvida, conclui na mais pura linha da menipéia: "peço que este livro seja tomado como pergunta, não como solução que eu acredite sequer momentânea".

De fato, *Losango Cáqui* é todo ele indagação do sentido da ordem-desentido militar. É um texto em caixa-baixa perpassado por outro texto em caixa-alta e com um protagonista, (o recruta Mário de Andrade), integrado num protótipo anunciador de Macunaima. Por intermédio da advertência ou do prefácio do *Losango Cáqui*, e pelo protótipo do livro, podemos seguir e acompanhar em *Macunaima* todas aquelas características levantadas por Bakhtine.

Começemos pela característica do desdobramento da personalidade: Macunaima é uma constante metamorfose em processo. Camaleonicamente, se transforma em formiga, chave, príncipe lindo, etc. Às vezes, em função de uma peripécia desejada, o herói acumula as suas transfigurações num ritmo veloz.

Os sonhos extravagantes e as paixões próximas da loucura acompanham os passos de Macunaima. Descontando o fato de que toda a sua trajetória é de base onírica, bastaria registrar a excentricidade do seu sonho que sela a morte da velha mãe. O herói comenta: "- Mãe, sonhei que caiu

meu dente./ - Isso é morte de parente, comentou a velha. / - Bem que sei. A senhora vive mais um Sol só. Isso mesmo porque me pariu”.

As paixões próximas da loucura impulsionam o ímpeto picaresco e lendário do herói. A propósito, o seu amor por Ci, a icamiaba Mãe do Mato, tem um acento de desvairismo duplo: de um lado, a paixão carnal traduzida na violência com que a possui à força e pela primeira vez. O embate da posse conta com lances como este: “Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de tixara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros formidandos que diminuiam de medo o corpo dos passarinhos”. De outro lado, a paixão moral alucinada que o empolgara depois da perda da muiraquitã, que Ci lhe doara antes de morrer e de virar a constelação Beta do Centauro. E a perda do talismã que o levará à derrisória, louca e delirante missão de reconquista do poder e do Reino das Icamiabas. Na verdade, essa paixão é o motivo central e catalizador de toda a sua peripécia. Antes mesmo de perdê-la, Macunaima, sob o frêmito sagrado da superstição, já carregava o talismã no beicho furado. Nem a reconquista abrandará a sua paixão: “- Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela”.

As características da menipéia consistentes em cenas de escândalo, condutas excêntricas e infrações da etiqueta das palavras escorrem no leito dessa prosa narrativa. O escândalo é vizinho do espalhafato e a excentricidade da ambigüidade anômala. Toda a sequência em que, servindo-se do estratagema do “travesti”, se dissimula em mulher, a francesa, (para atrair Pietro Pietra, o Gigante Piaimã comedor de gente, e resgatar o talismã) é uma soma de episódios espalhafatosos e de disfarce de antropofagia erótica. Nesse episódio, o Gigante pretendia transformar o herói em molho de macarrão num tacho rabelaiseano e escabroso. Macunaima, arditosamente porém, o induz a se precipitar sobre o tacho, criando uma situação anormal na sua ambivalência. Pois, convertido no próprio molho que queria fosse feito do seu antagonista, Pietro Pietra come-se a si mesmo, reclamando ainda do tempero: “O Gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os ticos-ticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Piaimã se debateu muito e já estava morre-não-morre. Num esforço gigantesco inda se ergueu no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira: - FALTA QUEIJO! exclamou... E faleceu”.

As infrações de conduta e da etiqueta da palavra, em *Macunaima* e em todo Mário de Andrade, comparecem com abundância, divididas entre a atomização, a afirmação pela negação e o trocadilho.

São frequentes em nosso autor as fraturas, atomizações e desligamentos vocabulares que infringem os significados comuns das palavras, buscando a sua multiplicação. Exemplo como o termo “Tabatinguera”: “Mas a Taba cresceu... Tingueras agressivas”.

A afirmação pela negação é trabalhada, através de um recurso que introduz, graciosa e maliciosamente, no interior de cada termo o contrário daquilo que o termo quer dizer. O recurso implica numa quebra de compromisso de sentido. Nessa linha, tem-se: o contrário de feliz não é infeliz, mas *desinfeliz*; o contrário de desmerecimento não é merecido, mas *desmerecido*; é o contrário da imposição restritiva não é a disposição ampla, mas o *despotismo*. Assim, o herói, quando está melancólico, se vê *desinfeliz*; quando se sente desenhavido, põe-se na pele de *desmerecido*; e quando está diante do excesso e da fartura agradável, proclama: um *despotismo de alegria, de jaboticabas, etc.*

É no âmbito do trocadilho, todavia, onde se dá melhor a infração. Mário a pratica, a partir do ditado de que a adivinha é um ponto avançado. Eis uma adivinha conhecida: “-Agora, o que é que é: Qual o lugar onde as mulheres têm cabelo mais crespinho?/ - O que bom! isso eu sei! é aí! - Cachorro! É na África, sabe!”.

A característica da menipéia em que se destacam os contrastes violentos encontra, em *Macunaima*, um amplo campo de atuação. Entre esses contrastes, o do hetaira virtuosa pode ser identificado com Sofará, Iriqui e a Princesa ou a piolhenta de Jiguê; o do imperador que se torna escravo (incuiando o da riqueza que se faz pobreza) se identifica com a condição do herói, imperador do Mato, que vindo para S. Paulo, a cidade, fica à míngua e sem vintém. No Mato, sua riqueza se contava com “bagos de cacau”, a moeda da tribo. Sua fortuna era grande até chegar à Cidade: “Macunaima vinha com os dois manos pra São Paulo. Foi o Araguaia que facilitou-lhes a viagem. Por tantas conquistas e tantos feitos passados o herói não ajuntara um vintém só mas os tesouros herdados da icamiaba estrela estavam escondidos nas grunhas do Roraima lá. Desses tesouros Macunaima apartou pra viagem nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional”. Essa moeda, em S. Paulo, representará a sua pobreza porque, aqui, o “bago de cacau” é substituído pelo “arame” e este escasseia. O curumim relata a sua agrura: “Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobre xenxéns (...), assim adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaús, Macunaima ficou muito contrariado”.

A característica consistente na inclusão de gêneros intercalares, como cartas e discursos de orador, desempenha um papel de relevo na narrativa. A famosa “Carta pras Icamiabas”, intercalada no entrecho do livro, é uma dupla paródia: ironiza a escrita bacharelesca, quinhentista e metropolitana e, ao mesmo tempo, satiriza o relato histórico da descoberta de que a Carta de Pero Vaz de Caminha é o paradigma.

A ironia é uma manifestação típica do Mário de Andrade que tomou a si a tarefa de abasileirar a língua. Para ele, o bem-escrever sempre

representou um transplante de um português purista incompatível com a fala aclimatada do nosso povo. Ao sublinhar a afetação pedante da carta, Mário procurou acentuar o ridículo e a artificialidade de uma prosódia inchada e redonda. Ao lado dos demais capítulos do livro, a “Carta pras Icamiabas” é uma espécie de corpo estranho que instaura um contraste intencional e expressivo.

Além da ironia, a “Carta pras Icamiabas”, com seu quinhentismo de cunho metropolitano, é uma paródia expressa da Carta de Pero Vaz de Caminha. O meio dessa paródia é o decalque e a paráfrase. Pelo decalque, Mário, através de *Macunaima*, reproduz as situações básicas do documento do nosso primeiro escriba. Estas situações podem ser descritas como o deslumbramento da descoberta, a avaliação da fecundidade da terra, a cobiça de apropriação do nativo, a catequese e o pedido-de-favor. Pela paráfrase, cada uma dessas situações é imitada às avessas por um processo de transferências negativas.

Assim, se Pero Vaz pressente o Eldorado da terra nova, *Macunaima* constata o paraíso enganoso das “terras do igarapé Tietê” que é S. Paulo. Diz o cronista de El-Rey: “a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é toda a praia uma palma, muito chã e muito formosa”. Parafrazeia o nosso Imperador: “Cidade é belíssima, e grato o seu convívio. Toda cortada de ruas habilmente estreitas e tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população”. Se Pero Vaz advinha a salubridade da terra, *Macunaima* percebe a sua insalubridade. O cronista registra: “Porém a terra em si é de muito bons ares”. O herói descreve: “As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papeizinhos e velívolas cascas de frutos; e em principal de uma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram os nossos maiores o problema da circulação; pois que tais insetos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual”. Se o cronista tem um olho luxurioso sobre as nativas, o curumim tem mil olhos de malícia cínica sobre as artificialidades das “filhas da mandioca”. Pero Vaz põe sabor na luxúria ingênua: “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha”. *Macunaima* põe pimenta na irreverência sensual: “Sabereis mais que as donas de cá não se derribam à paulada, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que às chuvas do vil metal, repuxos brasonados de *champagne*, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de lagostas. (...). As donas de São Paulo, sobre serem mui formosas e sábias, não se contentam com os dons e excelência que a Natureza lhes concedeu”. Se Pero Vaz sublinha a missão maior dos descobridores na

propagação da Fé Cristã, Macunaima, ao contrário, sugere a missão inversa de levar ao Reino do Mato-Virgem o ensino do “linguajar bárbaro e multifário”. O cronista exalta a catequese: “Ora veja Vossa Alteza se quem em tal inocência vive se converterá ou não, ensinando-lhes o que pertence à sua salvação. Acabado isto, fomos assim perante eles beijar a cruz”. O herói ameaça com outra catequese e ensino: “Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes de brincar. Destas e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vô-las ensinarmos aí chegado”. Se, por fim, Pero Vaz lança, ao término da Carta, um pedido-de-favor a El-Rey, Macunaima, também, o faz às Icamiabas. O cronista encerra o seu documento, consagrando historicamente a origem do nosso famoso *dar um jeito*: “E pois que, Senhor, é certo que, assim, neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de vosso serviço fôr, Vossa Alteza há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé a Jorge de Osório, meu genro - o que D’Ela receberei de muita mercê”. O herói encerra a sua Carta da mesma maneira: “Hemos por bem repetir entretanto que as nossas relações com o doutor Venceslau são as melhores possíveis, que as negociações estão entabuladas e perfeitamente encaminhadas; e bem poderéis enviar de antemão as alviças que enunciamos atrás. Com pouco o vosso abstêmio Imperador se contenta; si não puderdes enviar duzentas igaras cheias de bagos de cacau, mandai cem, ou mesmo cinquenta./ Recebei a bênção do vosso Imperador e mais saude e fraternidade”.

A última característica da menipéia (a opção por problemas sócio-políticos contemporâneos) é uma verdadeira linha de força do texto mário-andradino. Sem a necessidade de isolarmos momentos ilustrativos nesse texto, seria suficiente considerar que o percurso de ida-e-volta feito pelo herói desde as margens do Uraricoera até São Paulo é, em si mesmo, uma ladainha crítica que destaca o descompasso entre a colonização primitiva de um Brasil originário e a colonização técnico-industrial de um Brasil urbano. Especialmente, essa segunda colonização, entendida em termos contemporâneos, terá em Macunaima um denunciador virgem e limpo, já que antes de migrar para o planalto paulistano, na demanda da muiraquitã, o herói, com seus irmãos Maanape e Jiguê, deixa a consciência na “ilha de Marapatá”. Será, pois, com a pureza de tábula rasa que ele indicará a diferença de classes, o conflito maior entre o homem e a máquina, o fantasma da miséria cidadina e o fantasma de um pré-industrialismo em formação. Constatando que existem “palácios alterosos” e “bairros miseráveis”, que os “homens são máquinas” e as “máquinas são homens”, seu descompromisso puro sintetiza sua visão no lema-ditado que passa a ser o eixo de todo o livro:

*Pouca saúde e muita saúva
os males do Brasil são.*

Pode-se aproximar este dístico da advertência de onde se vislumbra o nascimento de uma consciência nova, pragmática e livre de resquícios colonizadores. É curioso, a propósito, que, enquanto na carta intercalar, Macunaima acusa um novo espectro (“em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!”), no caminho de retorno para o Uraricoera, o herói já “tomava nota das pontes que carecia construir ou consertar para facilitar a vida do povo goiano”.

A dissolução dos gêneros literários pela sátira menipéica, com todas as suas características, é, com efeito, um pressuposto incontornável da obra de Mário.

CARNAVAL

O outro pressuposto de leitura de *Macunaima* está contido no conceito de *carnaval*. Não o carnaval que identifica o nosso autor com um arlequim inquieto ou com um folião da palavra. Mas o carnaval como concepção mesma de discurso. Qual é essa concepção? É a que envolve o mito da festa coletiva e o rito com que esta festa se realiza. Qual é o mito? É o que define o próprio sentido da manifestação carnavalesca, ou seja: o mascaramento que desmascara, e a entronização *para* destronar. E qual é o rito? É o que se cumpre através do *desfile* e do *cortejo*.

O mascaramento é um procedimento de disfarce; o sujeito que se disfarça é ator e espectador ao mesmo tempo; o mascaramento é um meio de o sujeito romper com as hierarquias estabelecidas, com as rotinas, as distâncias entre os homens, franqueando um contato livre e familiar com o que é proibido e estranho. Ao ser ator e espectador, o sujeito que se fantasia e se mascara de pirata, por exemplo, encarna essa condição e a desmascara ao se por na sua pele e ao experimentá-la numa intimidade simbólica.

O mito que mascara para desmascarar encontra o seu ponto agudo na farsa da entronização do Rei-Momo. Essa entronização traz no seu bojo o momento complementar e necessário da destronização. O Rei-Momo configura o poder que não deve ser visto com seriedade, tal qual todo poder que deve ser desfeito e aniquilado. O Rei-Momo é, por isso, um bufão e a sua entronização tem uma ambivalência de base, isto é, implica na caricatura do próprio trono.

O desfile, por sua vez, é o percurso, o corso, a via, a peregrinação em louvor e homenagem do trono e do Rei. O desfile reúne todas as diferenças, todas as máscaras e vocações simuladas, significando o cumprimento da paródia seguida de seu cortejo.

Mário preconizou e atualizou o mito e o rito. Num texto chamado “Rei-Momo” escreve: “Também quis celebrar o Rei-Momo e logo me vesti de azul e de carnado. Então me olhei no espelho e esmoreci. Não é que eu imagine indignidade deshumana a gente estar se preocupando de alegria num momento como este, em que positivamente o mundo vai de mal a pior”. E acrescenta: “Ora eu sube que chegou a esta cidade de S. Paulo, quem? o rei-momo em pessoa. (...). Qualquer dia havemos de ter por aí o

Bruder Alex, o sultão T-Tulba e os outros bodes expiatórios, também enlambusados de alegria, que permitimos reinem por toda uma quarta-feira, para que, destruindo-os depois, levem consigo o nosso mal humano”⁵.

Macunaima é, exatamente, o entronizado, o Imperador que, num primeiro movimento, ganha o Reino; num segundo, o perde; e, num terceiro, o ganha de novo para ser, num quarto e derradeiro, destituído pela lenda do mal humano.

De fato, nos passos de sua investidura e destituição, o herói desenvolve a parábola do peregrino seguido do cortejo dos que cantam, falam e narram, por repetição, o destino fatal do mito.

O cortejo tem os seus momentos configurados por vozes, cores, personagens, a cada estágio do corso e percurso do entronizado.

Mário pontilha muito bem o desfile, dividindo esses quatro estágios em: conquista do Reino das Icamiabas; perda desse Reino; sua reconquista; e nova perda definitiva.

Assim, quando Macunaima domina e possui Ci, a Mãe-do-Mato, dá-se a conquista. De imediato, surge o séquito do louvor: “Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas, tuins, coricas, periquitos, muitos papagaios saudar Macunaima, o novo Imperador do Mato-virgem”.

Durante o Reinado, por onde desfila, os acompanhantes o saudam: “Por toda parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias”. Qualquer que seja a parada no seu trajeto em direção a S. Paulo, a festa se repete: “Continua a caminhar. E por toda parte, recebia homenagens e era seguido sempre pelo séquito sarapintado de jandaias e araras vermelhas”.

Ao chegar em S. Paulo, lugar de sua primeira destronização, o séquito o abandona: “E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de S. Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte”.

Mas, em S. Paulo mesmo, se dará a reconquista. Tão logo essa ocorre pela posse da muiraquitã perdida, o curumim recomeça o seu retorno ao Uaricoera, num desfile da volta. Sem demora, ressurge o cortejo que o segue e que lhe cria o páldio protetor e imperial: “Veio vindo veio vindo e era o bando de araras vermelhas e jandaias, todos esses faladores, era o papagaio-trombeta, era o papagaio-curraleiro, era o periquito cutapado, era o xará o peito-roxo, o ajuru-curau, o ajuru-curica, arari ararica, araraúna, ararai araguaí, araratana, maracanã, maitaca, ararapiranga, (...), periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaima imperador. E todos esses faladores formaram uma tenda de asas e de gritos protegendo o herói do despeito vingarento do Sol. Era uma bulha de águas deuses e passarinhos que nem se escutava mais nada e a igaraté meio parava atordoada. Mas Macunaima assustando os legornes riscava de quando em vez um gesto diante de tudo e gritava: - Era uma vez uma vaca amarela,

quem falar primeiro come a bosta dela! Dem-de-lem chegou!”.

A chegada ao fim do trajeto de retorno marca a sua última e definitiva perda do Reino. Dilacerado e destronado, mutilado pela pérfida Uiara, o séquito se acaba de vez, restando-lhe apenas o papagaio solitário que repete suas frases e seus feitos. E o “aruaí daqueles tempos em que ele foi o grande imperador”. E o papagaio que, no silêncio do Uraricoera, preserva as façanhas do herói. Essa memória preservada, o papagaio a transmitirá ao próprio Mário de Andrade: “Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo a Lisboa”. Mário completa: “E o homem sou eu minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história”.

O pressuposto do carnaval, mais do que uma chave de leitura de *Macunaima* é um processo específico da linguagem transformadora do discurso geral e uno de Mário de Andrade.

RAPSODIA

Todos os pressupostos anteriores se correspondem e se atualizam na obra do autor paulista, fixando os seus elementos internos de definição, indiferenciadamente em poesia, ficção ou ensaio. Esses elementos preenchem, por isso, uma unidade feita de continuidade complementar.

Assim, no conceito de *polifonia*, eles se resumem à “coexistência de coisas e fatos” simultâneos; no conceito de *fato aberto*, se identificam com uma extrapolação dos limites aparentes do texto; na *sátira menipéia*, resolvem-se numa convivência de gêneros contrários gerando uma linguagem virtual e possível; e no *carnaval*, se circunscrevem à ambivalência da máscara que desmascara.

Com a integração desses elementos no universo e corpo geral de seus textos, não será difícil perceber e admitir que, em Mário de Andrade, o discurso é composto de uma heterogeneidade interna que, posta em relação de interdependência, produz uma linguagem homogênea própria.

Em outras palavras: produz a rapsódia, ou seja, um cruzamento de textos díspares geradores de um discurso feito de diversos discursos ou de uma escrita que incorpora e subscreve as outras escritas de que é composta, para transformá-las num produto diferenciado.

Nesse sentido, *Macunaima* é um intertexto ou um texto dialógico. É um discurso que, ao mesmo tempo, está em diálogo com os outros discursos que o integram e em discussão consigo mesmo, Nos dois casos, *Macunaima* põe em questão o problema da *norma* e da *transgressão*.

A norma pretende ser imutável e valer por uma verdade assente e eterna. Ela teria, segundo o nosso autor, fôrça proverbial.

A transgressão seria, para ele, exatamente a utilização dessa imutabilidade, representada por lendas, fábulas e provérbios, no sentido de, agindo de dentro deles, mostrar o quanto são provisórios e superáveis.

O intertexto de *Macunaima* bem como todo o discurso unificado de Mário de Andrade é, por isso, um esforço *entranhado* de inverter os significados aparentes das sentenças, das frases-feitas e da língua instituída. Para tanto, o diálogo interno que mantém com os textos que utiliza na construção da sua linguagem a torna um *fato aberto* (uma questão em aberto) a múltiplas, relativas e renovadas leituras. Torna-a, enfim, um desenho provisório pronto a refazer-se, e um provérbio transitório pronto a modificar-se. E o que Mário argumentou para si mesmo: "Mas nós todos estamos cansados de saber que a sabedoria dos probérbios se não é de todo mentirosa, é eminentemente transitória. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento; e não é menos verdade que a cada provérbio existente podemos quasi sempre o por outro provérbio que o contradiz completamente. (...). E assim o provérbio é muito mais a definição de uma verdade transitória, mansa como a reflexão conceituosa de um chim, que uma verdade eterna, filosoficamente provável. Essa a natureza deliciosa de desenho, que é transitório e sábio como um provérbio, terrestremente momentâneamente como um provérbio"⁶.

Esse o desenho móvel e renovável do discurso de Mário de Andrade.

MARIO CHAMIE

NOTAS

¹Ver *A Escrava que não é Isaura*, Martins Edit., 1960, p.268.

²Ver *La Poétique de Dostoievski*, Seuil, 1970, p.32.

³Ver *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Martins, 1965, p. 71.

⁴Ver *História Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, p.479.

⁵Ver *Os Filhos de Candinha*, crônica "Rei-Momo".

⁶Ver *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Martins, p.76.