

RICARDO POSTAL

Arlequimia Mariodeandradeana

Porto Alegre

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDO: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E AFRICANAS DE  
EXPRESSÃO PORTUGUESA

Arlequimia Mariodeandradeana

Ricardo Postal

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira  
apresentada como requisito parcial para obtenção  
do título de Doutor pelo Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2007

## PERSONAGENS

Cortês salva a toda trupe, que comigo esteve  
e por sua brava mão tornou disso tudo o feito possível:

Gratidão ao CNPq pela bolsa que permitiu esse trabalho;  
à CAPES pelo estágio de doutorado em Paris, definitivo que foi.

À Ana Maria Lisboa de Mello, sempre com prestimosos conselhos e perguntas a guiar;

Ao Canísio e à secretaria do Programa de Pós-Graduação;

À família;

Ao Fernando, pela compreensão;

À minha irmã Andréia, por dar a tudo correta forma;

À Andrea Perrot, pela atenta leitura e conversas esclarecedoras;

A todos os amigos, respeitadores de minhas ausências;

A todos os demais, das coxias, camarins...

## INSÍGNIAS DE OUTREM SABENTES

*Certo dia de maio, iluminado,  
menino ainda, num jardim achei-me  
e um velho livro vi sobre uma mesa.  
Dele tomei e o abri, e como fórmula  
de conjuro infernal que, embora dita  
por uma criança, pela lei do diabo  
parar não pode em meio, ainda que seja  
grande o pavor, acorrentou-me o livro.*

Friedrich Hebbel  
(Os nibelungos)

*Dizem e assim se conta e vem de longa que inhuma cidadezinha pros interior da Bahia tinha uma igreja bem simples, erguida pelos jesuítas padres quando não tinham sido corridos. No altar tinha um livro que parece que veio lá dos Portugal, com retratos de figuras bonitos e coloridos, que quando batia a luz do em pino, quando em vez refletia nele e mandava na parede do lado, sempre cismando o povo daquela branqueza, umas visagens do futuro do mundo, como aquelas que o Cramulhão mostrou pro Príncipe Santo no dia do tentamento. Não é costume de gente ir na igreja por aquelas horas, bóia e sesta e trabalho de novo, então que muita pouca gente foi tocada pelas visages. Um dia um padre paião decidiu pintar naquela parede branca, ora veja que bobagem parede branca nigreja, umas cenas da Crucificação, e um outro padre, cutucado pelo Não-digo, vendeu o livro prum homi de coleção. Agora, inalguma sala de mostrar pras gentes uma dona diz Olha que lindas figurinhas do santo livro! E no altar da igreja, tem um vaso de barro com umas flor de plástico, todo dia mais desbotada pela luz que prelas quer umas coisa mostrar.*

Anônimo

## RESUMO

O presente trabalho é uma interpretação crítica da prática artística de Mário de Andrade que interroga como a apropriação da figura do Arlequim, que atravessa sua obra, é transformada numa proposta estética e numa conformação de artista.

É realizado um panorama histórico da formação da *Commedia dell'arte* e conceitualizam-se suas principais máscaras e personagens.

Centra-se então a atenção na figura do Arlequim para analisar, a partir de suas fontes folclóricas, ritualísticas e iconográficas como ela ganha características diabólicas, animais e intermediárias entre mundos diversos (o selvagem e o urbano, o além e o terreno, etc.)

Estuda-se a escolha de Mário de Andrade por essa “máscara” e do que ela significa no contexto da recorrência do fenômeno do “artista enquanto saltimbanco” na arte européia, acompanhando sua intensificação nas vanguardas (cubo e futurismo bem como no movimento Dada).

Olhando para o modo como a crítica percebeu o Arlequim dentro da escrita de Mário de Andrade, dialogamos com esses aspectos e propomos uma ampliação do significado dessa figura, vendo-a como fundamento do ato improvisado de escrever e representar uma arte e uma identidade cuja totalidade seria impossível ainda no Brasil.

Parte-se para a análise específica de *Macunaíma*, obra cuja feição rapsódica indica já a proximidade com o improvisar de várias fontes símile à prática arlequinada da *Commedia dell'arte*. Além do aspecto da narrativa, se elencam outros elementos que aproximam o herói indígena do trabalhador braçal italiano, principalmente o caráter intermediário do ser diabólico que atravessa mundos, conectando duas realidades diversas.

É ressaltado o traço do embate entre a nova e a velha geração, presente tanto nas apresentações da *Commedia dell'arte*, na prática dos *charivari*, bem como na criação de *Macunaíma*.

Abordada através de uma perspectiva da crítica do imaginário, a obra pretende ser compreendida como um conjunto de imagens que gera uma figura central, a guiar a poética do artista, simbolizando nela a simbiose que Mário de Andrade propõe entre estética, práxis e vida.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade. Arlequim. Imaginário.

## ABSTRACT

This paper is a critical interpretation of Mario de Andrade's artistic practice and interrogates how the appropriation of the Harlequin character throughout his work is transformed into an aesthetic proposal and in a conformation of the artist.

A historical overview of the Commedia dell'arte formation process and a conceptualization of its main masks and characters are also carried out in order to understand the nature and origin of the Harlequin mask.

The attention is then focused on the Harlequin character in order to analyze, from its iconographic, ritualistic and folkloric sources, how it gains animal, evil characteristics in between diverse worlds (the savage and the urban, the earthy and the spiritual, etc.)

A study is carried out of Mario de Andrade's choice for this mask and its meaning in the context of the recurrence of the phenomenon of the "artists as a street entertainer [saltimbanco]" within European art, following its intensification in the Vanguard movements (Cubism, Futurism and Dada).

Looking at the way critics perceived the Harlequin in Mario de Andrade's writings, we dialogue with those perceptions and propose a stretching of the character's meaning, seeing it as the basis for the improvised act of writing and representing an art and an identity which would not still be possible in Brazil.

From that point on we make a specific analysis of *Macunaíma*, a rhapsodic work that indicates the proximity with the improvising in many sources similar to the Harlequin practice in Comedia dell'arte. Besides the narrative aspects, some other elements bring the indigenous character close to the Italian laborer, specially the intermediary character of the evil being who crosses worlds, connecting two diverse realities.

We discuss the confrontation between the old and the new generation seen in the performances of Comedia dell'arte, the practices of the charivari, as well as in the creation of *Macunaíma*.

Approached through a critical perspective of the imaginary, the work is intended as a set of images that generates a central figure orienting the artist's poetics, symbolizing in it the symbiosis between aesthetic, praxis and life proposed by Mario de Andrade

**Key-words:** Mario de Andrade. Harlequin. Imaginary.

**ARLEQUIMIA MARIODEANDRADEANA**  
(Tragicomédia em três atos)

PREÂMBULO .....	7
ATO I – VESTIR-SE.....	14
Cena I – Carretéis e retroses .....	14
Cena II – A veste Arlequinal tomando no tempo a forma.....	29
ATO II - ARLEQUIMIA.....	60
ATO III – ENTRE PEDRA E ESTRELA .....	78
CAI O PANO .....	134
Carta <i>Gratiana</i> .....	141
REFERÊNCIAS .....	142
ANEXO .....	152

## PREÂMBULO

O que são e como vivem, esses estranhos, os brasileiros. Eu não quero cometer o erro de construí-los, não quero dizer mais sobre eles do que realmente o fazem nem ir além da imagem feita que têm eles de si mesmos. Porém eu os vejo nos olhos de outro homem, que olha pruma massa disforme e tenta, através de uma língua e de uma apreensão nova, falar como eles, por eles e para eles. Ele não se cansa de jogar com barro novo, pisoteando-o, jogando-o para o alto, para num abraço fazê-lo girar.

Já dissera Bastide: “Certamente não se pode compreender Mário de Andrade sem São Paulo, como aliás não se pode compreender São Paulo sem Mário de Andrade”<sup>1</sup>. Ampliada a questão, cremos que olhar para Mário de Andrade é, ao mesmo tempo, questionar o Brasil e as suas feições fugidias, assim como perguntar pela nação passa pela obra deste poeta de maneira decisiva.

No Brasil, ao buscarmos nossos traços distintivos, que nos fazem diferentes das outras nações, apelamos para a fluidez de um conceito de mistura, que em sua base não sustenta uma definição. Não somos efetivamente uma coisa ou outra, mas um somatório de ambas, formando nosso conceito identitário não por afirmação, e sim, por exclusão.

Além desse aspecto, o da hibridação, que, como supomos, permeia a produção literária brasileira, existe a eterna condição de que o Brasil é o país do futuro, uma congregação de características que lança para outro momento a realização de sua história, como se tudo que nesta terra acontecesse fosse preparação para algo maravilhoso que virá ou algo tão bom quanto era nas terras de origem dos que aqui chegaram.

A nação brasileira como paraíso terral e como *cocagna*, que teria colaborado na inspiração do imaginário de importantes utopias<sup>2</sup>, tem ligações com a formação imagética das culturas que aqui assomaram. Somos formados pela cultura e mitologia guaranis, que

---

<sup>1</sup> BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 73.

<sup>2</sup> Afonso Arinos demonstra como os relatos de viajantes que estiveram no Brasil influenciam os escritos de Erasmo, Morus, Montaigne e Rousseau. In: FRANCO, Afonso Arinos de M. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

possuem forte traço de busca por uma terra de sonho, como mostram suas grandes migrações, atestadas pelas fontes antropológicas<sup>3</sup>.

Agrega-se a isso a chegada dos negros, vindos escravos apesar de toda a saudosa majestade deixada em África. Sedentos sempre por um lugar melhor, por uma condição outra, semelhante àquela da liberdade perdida, acreditavam ser ela possível de ser reconstruída nos quilombos ou na travessia de retorno. Por fim, a eles junta-se uma multidão de brancos que se lançaram da Europa na esperança de encontrarem nesta terra nascente todas as oportunidades e benesses encontráveis, que os fariam mais fartos e felizes.

Cada grupo cultural que chega vai depositando suas esperanças no coro da multidão que o recebe, implantando nela sua personalidade e recebendo em troca uma descaracterização, que torna o novo grupo outra coisa, sem que deixe de ser o que é.

Intermediários entre uma caracterização e outra, não seria estranho sermos representados como “sem nenhum caráter”, uma vez que não é imediata a percepção de traços distintivos que nos “dissem” categoricamente.

A questão da identidade está intimamente ligada com a noção de caráter, que segundo o Dicionário Aurélio significa:

3. Sinal convencional. 4. Especialidade, *especificidade*; cunho, marca [...]. 5. *Qualidade inerente* a uma pessoa, animal ou coisa; o *que os distingue* de outra pessoa, animal ou coisa [...] 6. O conjunto de *traços particulares*, o modo de ser de um indivíduo, ou de um grupo; índole, natureza, temperamento.<sup>4</sup>

Só depois entram os significados ligados à justeza, retidão e moral, ao “bom caráter”. Assim conceituado, caráter é a maneira como nos constituímos frente aos outros, como eles nos percebem, nos identificam e nos diferenciam. Se envolvidas as práticas cotidianas, as feições produtivas, artesanais, como lidar com ferramentas, como se realizam as relações sociais, penderíamos para um conceito de cultura que, como o de identidade, ainda é amplo e difícil de ser precisado, dependendo da abordagem e das perspectivas teóricas empregadas.

Porém com percepção arguta e sensibilidade além da comum, um artista pode criar uma figura, o que a arte lhe permite, a qual “caracterize” a fluidez e a inconstância de uma representação mesma. Esse procedimento requer a compreensão tanto dos conteúdos culturais envolvidos na formação dessa gente indistinta, bem como das formas possíveis para essa

<sup>3</sup> Conf. *Paraíso e Utopia: Geografia Mítica e Escatologia* (p. 111-136). In: ELIADE, Mircea. **Origens**. Lisboa: Edições 70, 1989. Bem como: CLASTRES, Pierre. **Le grand parler**: mythes et chants sacrés des indiens Guaraní. Paris: Seuil, 1974. e CLASTRES, Hélène. **La terre sans mal**. Paris: Seuil, 1975.

<sup>4</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 349. Grifo nosso.

realização. A equação é complexa, pois envolve uma multiplicidade de fatores a serem contidos e deve resultar numa figura que demonstre a inaparência apreensível dos “sem caráter”.

Impedindo e instigando o caminho para essa figuração nova haverá sempre um mito usual como símbolo da inocência e pureza perdidas, o do índio, que, cândido, fôra obrigado ao temido contato com a civilização.

O glorioso passado e a fronteira nua das possibilidades vão se unir e alimentar, na literatura brasileira, como em José de Alencar e Gonçalves Dias, o mito de um índio altivo e heróico, senhor das selvas ainda desconhecidas de um país que pedia por ser muito mais.

Oposto e inverso ao pujante índio, cooptado pelo branco para trocas e aprendizados, existe outra estilização do nativo, que não tem nada da dignidade de seus próceres. Pensamos no lúbrico e indolente indígena de Bernardo de Guimarães, cujos versos do “Elixir do Pajé”, junto a outros poemas que beiram a pornografia, são tolhidos do cânone do “bom gosto” literário exatamente por realizarem um cotejo com o que a tradição elegeu como representação do indianismo. Esse índio menos “nobre” não tem interesse nenhum no contato com o civilizado, só pensando em gozar sua vida e os prazeres que lhe forem oferecidos, com toda a modorra e pachorra possível numa terra “onde tudo dá”.

Correndo em direção semelhante, surge “o sargento de milícias”, que institui definitivamente o personagem do malandro na equação do romance brasileiro, com a sociedade formada pelas misturas, sem a glória prometida e com seu povo tendo de aprender, pela experiência, as complicadas regras que formam os meandros do jogo social injusto na terra dos que muito sabem ou dos que conhecem muitos para lhes abrir as portas<sup>5</sup>.

Certamente seria necessário um caminho em torno de mitologia comparada para demonstrar a proximidade de temas existente entre os mitos taulipangues e arekunás colhidos por Koch-Grünberg, os quais serviram de base à composição de *Macunaíma*, e mitos de povos tão diversos como os europeus, norte-americanos e asiáticos. Nota-se, na superfície, que a figura do embusteiro tem ampla circulação em diversas mitologias, sendo ele o portador, através da desorganização, das mudanças vindouras nas ordens estabelecidas.<sup>6</sup>

A elaboração modernista une as duas faces da moeda, louvando Alencar e a preguiça nacional, mostrando as glórias passadas e tomando algo delas para fazer pilhéria. Vai-se

---

<sup>5</sup> Conf.: Dialética da Malandragem (p. 17-46). In: CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

<sup>6</sup> Como, por exemplo, nos contos dos índios canadenses sobre o corvo. Conf.: LEGROS, Dominique. **L’histoire du corbeau et Monsieur McGinty**. Paris: Gallimard, 2003.

também ao primitivismo indígena em busca de referências originais, porém já com uma perspectiva múltipla, discutindo os encontros, as vantagens e desvantagens da mistura.

A estratégia passa por uma arqueologia e descoberta fascinada do passado recôndito da imaginação, pondo em relevo tudo que for relacionado ao sonho, aos estados pré-lógicos e subconscientes. Os comportamentos primitivos, desviantes e alternativos ao mundo burguês erguem-se como possibilidades divertidas aos artistas, cansados da mentalidade ordeira vigente.

Essa criação multifacetada de uma aparência para a pátria demonstra a ainda incipiente capacidade do brasileiro de se representar, pois mesmo que se comemore, no ano da famosa semana modernista, o centenário da independência, no concerto das nações o Brasil de 1922 era ainda uma promessa em todos os aspectos, estando a modernidade técnica e das relações sociais ainda nascentes na época.

Em tal país, sedento por participar do mundo que efetivamente girava, e tão preso ainda a um atraso que lhe era peculiar, seria preciso lidar com essa dicotomia, fazendo-se moderno sem poder efetivar uma mudança definitiva no pensamento nacional. O Modernismo gritava propostas, algumas discordantes entre si, querendo a instituição da metrópole, da máquina e da velocidade, aliadas à tradição representada pelo elogio do canibal e do primitivo.

O esforço das vanguardas, incluso o caso brasileiro, seria o de substituir o “homem sem razão” (que a perdeu no ápice da civilização que desmorona com a guerra) pelo “homem irracional” (o primitivo), como símbolo de um porvir, a ser concretizado pelos que depois virão.

A lição maior a ser dada às nações civilizadas é a da selvageria esclarecida, a qual permite que nossos modernistas se incluam nesse conjunto, sendo autônomos e absurdamente diferentes, propondo um golpe que causaria impacto e marcaria uma posição tanto cultural quanto identitária.

Porém o canibal como símbolo possui um ar definitivo de senhor do espaço conquistado, depois de devorado o invasor. Ele permanece, ele cresce e impera, mas é incapaz de dialogar com outras identidades, pois não tem nada a oferecer além de sua voracidade. Ele se torna uno numa nação que clama ainda por ser vária, já que sua origem multicultural conduz para uma tendência múltipla de figuração.

Uma personagem outra, que pudesse incluir todas as incontáveis características nacionais e apresentar-se sem nenhuma delas,urgia ainda encontrar, que fosse cabente de tanta euforia e que lembrasse o Carnaval, simbiose limiar e finita em que música, malícia, irreverência e, mais que tudo, a liberdade estão sem freios. Torta e claudicante, a máscara do Arlequim preenche (ao mesmo tempo em que ainda deixa um vazio a ser preenchido) todos esses requisitos, pois é “nacionalmente” estrangeira, popular, malemolente e tem dos primitivos a voracidade e a lubricidade necessárias. Assim como faz parte do Carnaval e com ele finda na quarta feira, essa máscara vanguardisticamente deixa para o outro ato a cena séria do mundo reordenado.

Num momento de grande ação histórica, a vanguarda, mantida na sua inutilidade pelo fato de se saber destruidora e finita em si, propunha outro movimento em prol do futuro, que é o da espera, com a esperança de que o escolhido, o aprimorado, o enviado traga consigo as grandes respostas e a renovação do mundo dado, destruído e pronto para nova germinação.

Creemos que a agudez da percepção mariodeandradeana foi de concentrar sua atenção nesses aspectos da afronta sacrificial e da finitude vanguardista, tentando o que sabia ser impossível. Brinca ele apenas, rindo dos conceitos e da própria tentativa, para que outro siga seu exemplo e realize, de acordo com a transformação cultural da nação, o novo homem brasileiro-americano-universal, produto da mistura, da efemeridade, do vigor e do estrépito anônimo e inaracterístico.

O estudo dessa constituição passa, necessariamente, por uma compreensão da poética de Mário de Andrade e da figura gerada como representação, não somente do brasileiro, mas do artista que queira participar definitivamente do fazer estético não-europeu, que queira anunciar, ao invés de fazer o mesmo, uma humanidade inteira nascente em solo fértil, fervilhando de possibilidades a serem encontradas.

Profeta do porvir, o artista que aprender a lição do fazer-se Arlequim pode jogar com mais facilidade com as máscaras necessárias para construir uma identidade no não-lugar dos povos sem civilização, na barbárie festiva da América.

A figura do Arlequim pode ser percebida, então, em várias instâncias, como se fosse preciso que: os artistas se tornassem arlequins, múltiplos em suas pesquisas e ações culturais; o povo fosse arlequim, desejoso de uma realidade outra e ainda incapaz de realizá-la, brincante absoluto sem temor da chegada da quarta-feira de cinzas; a arte fosse arlequinial, representando em personagens e em composições a explosão de cores e esperanças que somente nesta nação se gerava.

Propondo a arlequimia e vivenciando a própria proposta, Mário demonstra uma compreensão ampla da identidade criada e efetivamente serve de exemplo, estrela inútil no “vasto campo do céu”, para que se continue elaborando o complexo caminho de fazer-se brasileiro. O processo de multiplicar-se significa anular-se, tornando impossível a compreensão do indivíduo, entendendo-o somente no conjunto, no mosaico formado, na nação intrincada e na tarefa inconclusa. Fica o vazio da provocação, mas isso não significa vácuo, pois ele está pleno de possibilidades, chamando realizações futuras e engendrando novas discussões.

Em termos práticos, cabe demonstrar de que maneira se processa a passagem dessa teorização para uma efetiva feitura literária e indagar como a técnica do improvisado da *Commedia dell'Arte*, a reiteração do Arlequim e a utilização do *intermezzo*, todo esse conjunto simbolizando a atitude de vanguarda, concretiza-se em escritura.

A representação que agora se dramatiza passará por três atos nos quais os senhores ficarão sabedores de como produzir um traje arlequinal, de que maneira portá-lo nos bailes da arte e como tornar a vida um dançante trajar.

No primeiro ato, em cena imediata, brinca-se com a andadura de puxar os fios de retroses acumulados e de seguir o cordame por outros fiado de través, em ariadnianos caminhos. Ponta solta com ponta junta, os nós vão mostrando em que velame queremos colocar nossos ilhoses.

Na cena seguinte, verão que a roupa já pronta vinha há muito por outras trupes sendo usada, mas cada qual acrescentando elementos muito variados e transformando o Arlequim. Os cotejos com a iconografia, o folclore, os costumes sociais tradicionais vão dando nuances do fugidio traçado e fazem pensar no acerto da escolha de Mário de Andrade ao tomar esta máscara para tão sua ser.

No segundo ato, presenciaremos como um autor pode escolher a veste e ir moldando sua vid'obra a partir do que tal escolha ilumina. Será mostrado como desfila o Arlequim nos ditos, escritos e lidos de Mário de Andrade, cotejando sempre nossa interpretação do uso que o poeta faz desse traje já tecido e o que ele propõe como uma maneira nova de tecer.

O terceiro ato revela outra face, na qual a figura que vinha sendo moldada por uma mistura entre a máscara pronta e um conteúdo novo gera uma proposta de identidade, que não é mais nem uma coisa nem outra, podendo muitas outras ser.

Tomaremos Macunaíma por um Arlequim, o que pode parecer arriscado, já que uma simples comparação entre termos levantaria similitudes, mas não essencialidades. A ligação entre ambas figuras dar-se-á através da inquirição não somente da superfície da personagem Arlequim, mas dos elementos que a constituem desde a origem, bem como das ligações entre os elementos demoníacos, selvagens, irracionais e populares, para então ressaltar também seus aspectos imprevisíveis (do improviso de cena) e satíricos (das *blagues* e *lazzi* constantes).

Essas roupagens, que ao olho mostram feitos diversos, são cosidas por uma parecida técnica e tomadas da mesma meada. O material utilizado é flexível nos dois casos, e *Macunaíma* mito-folclore-rapsódia encontra Arlequim lenda-populário-teatro de feira, numa encruzilhada em que o espelhamento oferece, para além dos reflexos, distorções esclarecedoras.

Por princípio, então, para os finalmentes: “Ora vengan los zabumbas”<sup>7</sup> e silêncio.

---

<sup>7</sup> Conf. Carro da Miséria (p. 283-294). In: ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 284.

## ATO I – VESTIR-SE

### Cena I – Carretéis e retroses

#### (Sobre como tomar da teoria o manto e como coser)

Num ensaio sobre seu amigo, o escultor Constantin Brancusi, Mircea Eliade diz que a obra do conterrâneo realizava a essência da escultura, pois continha em si mesma a pedra e a leveza que se opõe a ela, numa síntese perfeita dos sentimentos contraditórios que fazem a nação romena. O peso e o vôo eram reiterados incessantemente, assim como gravada no fazer artístico estava a *coincidentia oppositorum* que une e cinde o país natal, levado junto com o escultor nos seus hábitos e na maneira como transformou sua vida em obra, amalgamados no peso de um pássaro pétreo:

É significativo que Brancusi tenha ficado obcecado toda a sua vida pelo que chamava “a essência do vôo”. Mas é extraordinário que tenha conseguido exprimir o arrebatamento ascensional utilizando o próprio arquétipo do “peso”, a “matéria” por excelência, a pedra. Poderíamos quase dizer que operou uma transmutação da matéria, mais precisamente que efetuou uma *coincidentia oppositorum*, pois no mesmo objeto coincidem a “matéria” e o “vôo”, o peso e sua negação.<sup>8</sup>

No momento em que um artista encontra essa fusão entre seu material e seu meio de expressão, algo de preciso, algo das certezas firmes do mundo é sacudido e pode-se sentir a incompreensão ribombar ao redor dessas obras, gerando um vácuo. No caso de Brancusi, a discussão gira em torno do vanguardismo e do arcaísmo. O mesmo pode-se pensar sobre Picasso que, nas máscaras africanas<sup>9</sup> e na arte folclórica ancestral<sup>10</sup>, vai encontrar a fonte para revolucionar os conceitos de plasticidade do mundo moderno.

---

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea. **A provação do labirinto**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. p.149-150.

<sup>9</sup> Segundo Olivier, um advogado belga que havia roubado, por diversão, várias máscaras e estátuas africanas do Louvre, presenteou a Apollinaire e a Picasso com algumas delas. Conf.: OLIVIER, Fernande. **Picasso et ses amis**. Paris: Pygmalion, 2001.

<sup>10</sup> “A presença de duas cabeças esculpidas em pedra – belas peças de arte ibérica do século III a.C. – no atelier de Picasso, em 1907, é de uma importância fundamental na evolução estilística do pintor, que estava em pleno trabalho de elaboração das *Damoiselles d’Avignon*.” (“La présence des deux têtes en pierre sculptée – belles pièces d’art ibérique du III<sup>e</sup> siècle avant J.C. – dans l’atelier de Picasso, en 1907, est d’une importance essentielle dans l’évolution stylistique du peintre, alors en pleine travail d’élaboration des *Damoiselles d’Avignon*.”) Nota de Hélène Klein. In: OLIVIER, 2001, p. 193. As traduções de textos em língua estrangeira, salvo quando indicado, são nossas.

Com isso, cria-se um interregno mesclando neolítico e metrópole, o confim entre Ásia e Europa mostra as origens romenas de Brancusi, e o Picasso cosmopolitiza uma África-Espanha mourisca nos traços mecanicizados e cubiformes. Ambos artistas conseguem fazer o mais perspicaz movimento de intimidade ao adentrarem fundo no estranho e no longínquo, dizendo de si mesmos ao se afastarem.

Alcançar a representação de um povo, seu *volkgeist*<sup>11</sup>, como procuravam os românticos, não passa pelo nacionalismo estrito, mas pela compreensão dos mecanismos por meio dos quais esse povo se representa: seus símbolos, suas realizações, suas mitologias e suas relações sociais. Quando da terra brotar uma miríade étnica, uma explosão de misturadas culturas, a tarefa do artista que se propuser a mostrá-la agiganta-se em dificuldade e imprecisão, pois como mostrar, no mosaico, o detalhe de cada parte sem fazer com que a ótica ponha a nu as rebarbas, os recortes e a falta de unicidade das fronteiras do conjunto?

O artista precisa deixar-se levar pela confusão de fontes e materiais para, do centro dessa incoerência, erguer uma prática poética radical que dê conta do esforço impossível de univocamente contar sua nação e seu povo.

Depois do suporte permitido pelo Romantismo, quando a via folclórica tinha sido aberta, a opção do século XX, devido a aspectos estudados por E.M. Mielietinski, foi retornar ao mito:

O “mitologismo” é um fenômeno característico da literatura do século XX quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento [...]. Este fenômeno floresceu indubitavelmente nos caminhos da transformação da forma clássica de romance e de certo abandono do realismo crítico tradicional do século XIX.<sup>12</sup>

Desta forma, no século XX não existe somente o uso de mitemas (“a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância”<sup>13</sup>) de várias épocas, mas a apropriação mitológica torna-se um aspecto estrutural, mudando a maneira de se conceber o romance em si enquanto gênero:

<sup>11</sup> “[...] o gosto romântico pela Idade Média enraíza-se na filosofia da história de Herder, substancialmente aceite pelo Romantismo, segundo a qual cada nação é um organismo dotado de um espírito próprio – espírito que se desenvolve ao longo do tempo, mas que não se modifica na sua essência, e que constitui a matriz de todas as manifestações culturais e institucionais de uma nação. Ora a Idade Média (sic), época de gestação das nacionalidades europeias (sic), aparecia como a primavera do “espírito do povo” (*Volkgeist*) característico de cada nação, como um período histórico em que tal espírito se revelara na sua pureza originária, sem ter sido maculado por qualquer influência alheia [...]. SILVA, Vitor Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1982. p. 518-519.

<sup>12</sup> MIELIETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **A poética do mito**. São Paulo: Forense-Universitária, 1987. p. 350-351.

<sup>13</sup> DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 1998. p. 60.

O mitologismo acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais. [...] O tempo universal da história se converte em mundo atemporal do mito, fato que se manifesta na forma espacial. [...] O enfoque histórico-social determinava em grande medida a estrutura do romance do século XIX, razão por que o empenho em superar esses limites ou elevar-se acima desse nível só podia destruí-la decisivamente. O aumento, nesse sentido inevitável, da espontaneidade, da desorganização da matéria empírica viva como matéria social era compensado por recursos da simbólica, inclusive da mitológica. Assim, o mitologismo se tornou instrumento da estruturação da narrativa. Além disso, aplicavam-se manifestações elementares de estruturalidade como as simples repetições, às quais se dava significação interior com o auxílio da técnica dos *leitmotivs*.<sup>14</sup>

Essas características, inseridas na estrutura do romance do séc.XX por intermédio da mitologização, são fundamentos do próprio mito: “Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade. Qualquer sujeito pode ter um predicado qualquer; toda relação concebível é possível.”<sup>15</sup> Elas causam uma transformação profunda no fazer artístico, aliando-se às novas descobertas da psicologia e da ciência (com a teoria da relatividade). Na aurora dos 1900, as certezas inabaláveis sobre o mundo e o homem estavam sendo balançadas novamente, e entravam na discussão a dúvida, o mito, o sonho e tudo que não era clarificado por perspectivas positivistas e pela longa luz cartesiana.

A história já não é suficiente para garantir, com sua contínua evolução, a coerência necessária para sustentar a esperança no porvir. A via de fuga para tal questionamento é a do mitologismo:

Entre toda uma variedade de autores, o mitologismo está relacionado, de modo bastante estreito, às suas frustrações com o “historicismo”, ao medo dos abalos históricos e à descrença de que os avanços sociais modificarão o fundamento metafísico do ser e da consciência humanos. [...] Os paralelos e modelos mitológicos em Joyce ressaltam, sem dúvida, a repetição insuperável dos mesmos conflitos insolúveis, a circulação metafísica em um ponto da vida individual e social, do próprio processo histórico mundial.<sup>16</sup>

Tal tendência, a do mitologismo, não chega a representar um “movimento”, visto existirem diferenças significativas no âmbito do que essa apropriação dos mitos acarreta dentro de sociedades, a partir do espectro de relação que as mesmas possuem com seu substrato mítico. Para Mielietinski, no caso da América do Sul, bem como da África, as tradições mitológicas atravessam a historicidade, complementando-a:

<sup>14</sup> MIELIETINSKI, 1987, p. 351-352

<sup>15</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In.: \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 239.

<sup>16</sup> MIELIETINSKI, op. cit., p. 353-354.

Entretanto, o colorido ideológico do mitologismo nos pontos mais importantes da obra de Thomas Mann é inteiramente diverso e não pode ser diretamente reduzido à estética modernista *stricto sensu*; isso concerne ainda mais aos atuais escritores latino-americanos ou afro-asiáticos, para quem as tradições mitológicas ainda são um subsolo vivo da consciência nacional e até mesmo a repetição constante dos mesmos motivos mitológicos simboliza, primordialmente, a estabilidade das tradições nacionais, do modelo vivo nacional. Entre eles, o mitologismo acarreta a superação dos limites puramente sociais, mas o plano histórico-social continua a conviver com o mitológico também em relações especiais de “complementaridade”. Daí, aliás, não decorre a conclusão acerca da existência de vários “mitologismos” independentes e desconexos, que apresentam semelhança só meramente externa.<sup>17</sup>

Essa literatura, fugidia dos conceitos e de classificações específicas, vai demandar novas maneiras de pensá-la e compreendê-la. Essa compreensão do fenômeno artístico determina uma postura da crítica frente ao mito e a como ele compõe certo imaginário, pendendo as atitudes relativas ao mitologismo ora por ter em conta tal aspecto, ora detratando-o como falta de racionalidade, evasão e ausência mesma de critérios dos que observam sem “ciência” o fazer literário.

Sem entrar em profundas discussões, podemos perceber ondas de formalismos e conteudismos que se digladiam e procuram se anular sem que uma crítica restaure o lugar central do literário como um conjunto heterogêneo e complexo, sem as simplificações que o reduzem a apenas um ponto de observação. Mesmo críticos conceituados, como Jean Rousset, recebem acusações de insuficiência de amplitude em suas abordagens, evidenciando a dificuldade da tarefa da exegese literária:

Mas é preciso medir também a amplitude dos sacrifícios. O estruturalismo puro e simples de ‘Forma e de Significado’ implica na censura do sujeito, no descrédito da noção de intencionalidade, na rejeição da obra no contexto. A espacialização do texto abole sua história, da produção à recepção, das tensões ao trabalho na gênese até as variações da leitura. Subtraída do tempo, livre das contingências, limpa de todas as investidas subjetivas, a obra corre o risco de se reduzir a uma forma esvaziada de sua força. A redução da coisa literária à sua estrutura passa pela neutralização das energias, ela implica a imobilização do objeto, a transferência da *práxis* à *stasis*. Ela tem ainda outra consequência: assim que o sentido, identificado através de modelos espaciais, é confundido com o jogo das linhas e das formas visíveis, ele existe de maneira integral na superfície, estendido e totalmente manifesto. Não há mais profundidade, não há mais sombra, mas uma evidência que, uma vez depreendida do dispositivo estrutural, expande-se em plena luz. Limitar a questão da obra a um esquema observável e descritível significa dar fim à aventura da interpretação, significa livra-se talvez muito rapidamente das zonas opacas e das interferências irracionais que mantêm o texto vivo.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> MIELIETINSKI, 1987, p. 353-354.

<sup>18</sup> “Mais il faut mesurer aussi l’ampleur des sacrifices. Le structuralisme pur et dur de ‘Forme et signification’ implique la censure du sujet, le discrédit de la notion d’intentionnalité, le rejet de l’oeuvre en situation. La spatialisation du texte abolit son histoire, de la production à la réception, des tensions au travail dans la genèse jusqu’aux variations de la lecture. Soustraite au temps, affranchie des contingences, nettoyée de tous les investissements subjectifs, l’oeuvre risque de se réduire à une forme vidée de sa force. La réduction de la chose littéraire à sa structure passe par la neutralisation des énergies, elle implique l’immobilisation de

Superar os reducionismos é uma tarefa complexa, e a tentativa, ainda nascente, vem de uma intrincada mistura de humanidades, que se esforça por recuperar a totalidade do fazer simbólico dos homens e compreender os processos de origem e realização desse imaginário, tolhendo de sua prática crítica os preconceitos das ciências puras, caminho apontado por Gilbert Durand:

Para generalizar a antropologia do imaginário, convinha-nos [...] aplicar uma “psicanálise objetiva” ao próprio imaginário a fim de o expurgar de todas as reminiscências culturais e dos juízos de valor herdados, independentemente de sua vontade, pelos pensadores atrás citados através do triplo iconoclasmo do Ocidente. Em primeiro lugar, era preciso repudiar os métodos puramente redutores e que só visam a epiderme semiológica do símbolo, e depois fazer o cerco às reminiscências do privilégio racionalista que transparece mesmo na simbólica de Cassirer, quando este sobrestima ainda a ciência em relação ao mito. Era também necessário descobrir, para lá da meditação bachelardiana, precisamente o ponto privilegiado em que os fulcros da ciência e os fulcros da poesia se compreendem complementarmente no seu dinamismo contraditório, se fundem numa mesma função de Esperança. Enfim, era necessário evitar cair no otimismo paradoxal de Jung, que apenas vê no símbolo uma ‘síntese mental’ que torna incompreensível o simbolismo entretanto agudo da doença mental e do automatismo dereístico<sup>19</sup>. [...] Foi este trabalho que empreendemos sistematicamente com os nossos colaboradores e que prosseguimos há 15 anos.<sup>20</sup>

Embora esse esforço teórico tenha tomado década e meia a Durand e à escola de Grenoble, com suas ramificações, desde os idos dos 1950, a crítica literária decorrente ainda não se encontra solidificada, mas ainda em processo, num contínuo aprender-se e afirmar-se, amalgamadora e fluida como a matéria que escoima entre incompreensão e mistério: o estranho mundo entre o mito e a literatura, permeado de símbolos e interpretações.

No vórtice posto, nosso esforço é mera tentativa de entendimento de uma obra estabelecida por leitores e críticos argutos, mas que cremos ainda prenhe de significados e passível de elaborações, dizente ainda de várias coisas num jogo infindo de combinações.

---

l’objet, le transfert de la praxis à la stasis. Elle a encore une autre conséquence : dès lors que le sens, saisi à travers des modèles spatiaux, est confondu avec le jeu des lignes et des formes visibles, il existe tout entier à la surface, mis à plat et totalement manifeste. Il n’y a plus de profondeur, il n’y a plus d’ombre, mais une évidence qui, une fois dégagée du dispositif structural, s’étale en pleine lumière. Limiter l’enjeu de l’oeuvre à un schéma observable et descriptible, c’est couper court à l’aventure de l’interprétation, c’est se débarrasser un peu vite des zones opaques et des interférences irrationnelles qui maintiennent le texte en vie.” JEANNERET, Michel. La forme et la force: Rousset, le baroque et les structures mobiles. In: LES CAHIERS DE VARSOVIE: Bilan de L’école de Genève. Actes... Varsovia, 1992. Varsovie: Éditions de l’Université de Varsovie, 1995. p. 79.

<sup>19</sup> Criador de fantasias com pouca ou nenhuma relação com a realidade

<sup>20</sup> DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 73-74.

Objetivamente, trata-se de assumir que, dentro de um conjunto estético, existe uma linha de força guiando, mesmo que inconscientemente, a feitura poética, e que um conjunto de imagens gravita em torno de um centro emanador de sentido, uma figura central que elabora coerentemente um campo perceptível e produtor de interpretação.

O processo de figuração, dentro do conjunto do imaginário da época em que se insere o artista, pode anunciar-se antes de sua completa formulação e distribuir-se depois em traços que se desprendem de seus elementos constitutivos. No momento preciso de sua conformação, porém, para o artista, ocorre como uma epifania:

A figura aparece frequentemente como um relâmpago. De início não há nada, e, de súbito, algo surge que muda tudo. É uma revelação, um momento fenomenal onde uma presença nos aparece, onde uma verdade se impõe de improviso e estabelece suas leis.<sup>21</sup>

Gervais ilustra esse aparecimento com a situação de alguém que se depara com um prosaico cinzeiro. A atitude do sujeito quanto à essa percepção é vária: se eu precisar dele, é normal que eu o note; se eu nem seja um fumante, e o esqueço, irrelevante que é para mim, também está tudo em seu lugar. Porém, se depois de reparar no objeto, sem motivo algum, eu torno a ele, a armadilha está pronta, porque os motivos dessa ação, desse segundo a mais em que o objeto prendeu minha atenção, revelam-se torturantes uma vez que a busca por descobrir suas escondidas causas é um processo que leva à obsessão<sup>22</sup>:

E a obsessão sobre a qual essa intuição [de verdade escondida] pode dar vazão mostra que a figura, se ela se apresenta prontamente como verdade para o sujeito, permanece, sempre, essencialmente opaca, ilegível. A figura é uma verdade, mas que deve ainda ser interpretada, e cujos efeitos quase começam a se fazer sentir. A figura prende o sujeito e ao mesmo tempo resiste a ele; ela se apresenta como um enigma que inquieta, porque exige ser resolvido, e tranqüiliza, porque ela já está dada.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D’abord, il n’y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C’est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s’impose subitement et dicte sa loi. GERVAIS, Bertrand. **Figures, Lectures** – Logiques de l’imaginaire. Montréal : Le Quartanier, 2007. p.15.

<sup>22</sup> A reiteração das mesmas figuras, de forma consciente ou não, na obra de um artista é designada por Mauron como uma “metáfora obsedante” que se sobressai dentre sua constelação simbólica para indicar caminhos interpretativos. MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**: introduction à la psychocritique. Paris: José Corti, 1995.

<sup>23</sup> Et l’obsession sur laquelle cette intuition peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d’emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. La figure est une vérité, mais qui doit encore être interprétée, et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. La figure attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d’être résolue, et rassure, parce qu’elle est déjà posée. GERVAIS, op. cit., p.16.

A figura, circulando no âmbito da imaginação simbólica, tende à ampliação dos significados, estando para além da alegoria, na qual os emblemas trazem à leitura um elemento conceitual preciso, ainda que abstrato. Essa diferença é estabelecida por Gilbert Durand da seguinte maneira:

O símbolo define-se como pertencente à categoria do signo. Mas a maior parte dos signos são apenas subterfúgios de economia, que remetem para um significado que poderia estar presente ou ser verificado. [...] No entanto há casos em que o signo é obrigado a perder o seu arbitrário teórico: quando remete para abstrações, especialmente qualidades espirituais ou do domínio moral dificilmente apresentáveis ‘em carne e osso’. [...] para significar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode abrir-se ao arbitrário, porque estes conceitos são menos evidentes do que aqueles que assentam em percepções objetivas. É então necessário recorrer a um tipo de signos complexos. [...] A alegoria é tradução concreta de uma idéia difícil de compreender ou de exprimir de uma maneira simples. [...] Finalmente, chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível.<sup>24</sup>

Numa escala de arbitrariedade, iríamos, então, do signo, passando pelo sinal, pela metáfora e pela alegoria, até chegar à figura. Todos representam, passíveis mais ou menos à liberdade de interpretação, um conceito que está e ao mesmo tempo não-está diante de nós:

A figura é uma forma, mas uma forma que não aparece senão sobre a base de uma ausência. Como todo signo, de fato, ela toma o lugar de um objeto, designado como seu referente, cuja ausência ela atualiza, e, como tal, dá a ilusão de sua presença. Então, essa presença é simbólica e, por consequência, paradoxal. É a presença-ausência. O ausente não está, todavia não cessa de ali existir, sugerido pelas palavras e pensamentos, inscrito na figura.<sup>25</sup>

Porém dentre os outros “signos”, a figura se sobressai como que requerendo insistentemente uma decifração, velada que é em sua aparição, bem como atrai com intensidade perturbadora o sujeito que lhe está diante:

<sup>24</sup> DURAND, 2000. p. 8-10. Grifo do autor. Conf. também: HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

<sup>25</sup> La figure est une forme, mais une forme qui n’apparaît que sur la base d’une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d’un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l’absence, en tant que telle, tout en donnant l’illusion de sa présence. Or, cette présence est toute symbolique et, para conséquent, paradoxale. C’est la présence-absence. L’absent n’y est pas et pourtant il ne cesse d’y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit para sa figure. GERVAIS, 2007, p. 21.

A figura é um enigma; ela, nesse sentido, compromete a imaginação do sujeito que, num mesmo movimento, capta o objeto e o define por completo, atribuindo-lhe uma significação, uma função, e mesmo um destino. A figura, uma vez tomada, está no centro de uma construção imaginária. Ela não permanece estática, mas gera interpretações pelas quais, justamente, o sujeito às vezes se apropria da figura e se perde em sua contemplação.<sup>26</sup>

As metáforas<sup>27</sup> difundidas pela obra de um artista auxiliariam a esboçar conceitos que, entretidos, geram a compreensão da figura que emerge como força soberana na feitura estética. Sua constituição é mais forte e ampla porque aponta para uma multiplicidade de significados, tornando-a mais rica enquanto elemento interpretável, uma vez que o fato literário vai obter melhor efeito à medida que se afasta de uma compreensão imediata e unívoca.

O procedimento de figuração depende das escolhas imagéticas do artista, que manifestam, por vezes inconscientemente, suas vontades de ação bem como sua participação, afirmativa ou combativa, no contexto (histórico e temporal) em que elabora sua arte. As imagens existem no mundo à sua revelia, porém no instante em que ele as toma, e por elas é tomado, isso gera um delicioso problema a decifrar: “Não pode haver uma figura de fato, senão quando um sujeito identifica no mundo um objeto que ele crê ser carregado de significação. A figura somente se manifesta nessa revelação de um sentido vindouro.”<sup>28</sup>

Questionar tais aspectos indiretamente, não pelo que está dito, mas pelo que se pode perceber, pelo que o artista deixa escapar na torrente imagética, é um exercício de filtragem e seleção, já que:

Sem dúvida, o mito que ele encontrar em si mesmo será, querendo ou não, enfeitado de vegetações pessoais emprestadas do subconsciente, como a pérola trazida das profundezas se apresenta embrulhada pelas algas que teve que atravessar o mergulhador.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l’imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l’objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au coeur d’une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s’approprie la figure et se perd dans sa contemplation. GERVAIS, 2007, p. 17.

<sup>27</sup> Metáforas entendidas como tropos que presentificam relações de sentidos, podendo ser chamadas de figuras. Conf. LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1986.

<sup>28</sup> “Il ne peut y avoir figure, en effet, que si un sujet identifie dans le monde un objet qu’il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d’un sens à venir.” GERVAIS, op. cit., p. 19.

<sup>29</sup> “Certes, le mythe qu’il [l’artiste] aura retrouvé en lui sera, bon gré mal gré, agrémenté de végétations personnelles empruntées au subconscient, comme la perle ramenée des profondeurs apparaît enveloppée des algues qu’a dû traverser le plongeur.” BAUDOIN, Charles. **Psychanalyse de l’Art**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1929. p. 216. Livro atestadamente lido por Mário de Andrade segundo FERES, Nites Therezinha. **Leituras em francês de Mário de Andrade**. São Paulo: IEB/USP, 1969.

Metodologicamente, compreender a simbólica principal de um autor, manifestada em sua figura central, significa empreender uma leitura das recorrências imagéticas e cotejá-las com suas variantes, relacionando a montagem dos conjuntos das metáforas dentro da obra.

Não basta, porém, fazer um elenco de repetições de termos, mas sim analisar de que maneira esses termos procedem em seus contextos e se assim constituídos estabelecem relações mais amplas:

[...] a hermenêutica estrutural, como a fonologia ‘recusa-se a tratar os *termos* como entidades independentes, tomando, pelo contrário, como base da sua análise as *relações* entre os termos. Acrescentamos que é isto que constitui a própria força do estruturalismo: a possibilidade de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o a *relações* significativas. Ora, como podemos distinguir estas ‘relações’? Como estabelecer relações *não arbitrárias*, isto é, constitutivas, podendo ser apresentadas como leis? Tal como a fonologia ultrapassa e abandona as pequenas unidades semânticas (fonemas, morfemas, semantemas) para se interessar pelo dinamismo das relações entre os fonemas, também a mitologia estrutural nunca irá deter-se num símbolo separado de seu contexto: ela terá por objetivo a *frase complexa* na qual se estabelecem relações entre os semantemas e é esta frase que constitui o *mitema*, ‘grande unidade constitutiva’ que, pela sua complexidade, ‘tem o caráter de uma relação’.<sup>30</sup>

O método tem origem no estruturalismo de Lévi-Strauss<sup>31</sup>, mas pretende ir dele para além, compreendendo os “mitemas” com relação a seus “esquemas” originários e com o conjunto de estruturas que fazem parte da bagagem imagética tanto da cultura, da qual fazem parte, como do corpo totalizante do homem simbólico:

O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. [...] Faz a junção já não [...] entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação.<sup>32</sup>

Os esquemas, em seu dinamismo, geram as imagens (metáforas) que, unindo-se em feixes narrativos, os mitos, deixam transparecer em suas relações os mitemas, guiados por uma figura central:

<sup>30</sup> DURAND, 2000, p. 48-49. (grifo do autor)

<sup>31</sup> LÉVI-STRAUSS, 1996.

<sup>32</sup> DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 60.

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou [...] a narrativa histórica e lendária.<sup>33</sup>

Nota-se que estão imbricadas diferentes perspectivas de estudo, visto que são necessários aportes de várias ciências humanas para a compreensão do imaginário. É freqüente o uso de conhecimentos da psicologia das profundezas, da antropologia, da sociologia, da história das religiões, da mitologia, e da própria história.

Sobre essa última disciplina, queremos ressaltar que, mesmo se valendo do contato, o conceito de imaginário é diverso do de “mentalidade” provindo da História Nova, posto que o historiador busca nas factuais coletivas (documentos sobre coleta de impostos, demografia, contracepção, alimentação, passagem do tempo, etc.) o respaldo para certas estruturas mentais<sup>34</sup>. Descolado da materialidade objetual, ao crítico do imaginário cabe instigar-se com os símbolos da arte e ensaiar análises sobre como os artistas refletem nela uma visão de mundo radicalmente individual ou consoante com o pensamento de sua época.

A pluralidade disciplinar não traz necessariamente uma confusão teórica, já que todos os sistemas que se elaboram a partir dos esquemas simbólicos possuem em si uma coerência interna<sup>35</sup>:

Parti da idéia de que uma religião, *assim como qualquer outra obra do espírito*, forma uma unidade; de que salvo em casos patológicos, uma mitologia, um código, uma estratégia, *devem*, de maneira geral, *ser coerentes*: de que é necessário, em outros termos, que os elementos ajustem-se ao menos para o que é essencial. É possível que haja contradições em detalhes, mas no interior de um contexto concebido como organizado: em toda parte existe uma teologia ou o equivalente [...]<sup>36</sup>

<sup>33</sup> DURAND, 1997, p. 62-63.

<sup>34</sup> Conf. ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 153-176.

<sup>35</sup> Coerência que se efetiva a partir da figura: A figura não é outra coisa que essa construção imaginária, mais ou menos motivada, que surge ao contato com coisas e signos, e que permite a união de pensamentos em outros casos divergentes. “La figure n’est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes, et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes”. GERVAIS, 2007, p.18.

<sup>36</sup> “Je suis parti de l’idée qu’une religion, comme n’importe quel ouvrage de l’esprit, forme une unité; que, à moins de cas pathologiques, une mythologie, un code, une stratégie, doivent, en gros, être cohérents; qu’il faut, en d’autres termes, que les éléments s’ajustent au moins pour l’essentiel. Il peut bien avoir des contradictions en détail, mais à l’intérieur d’un cadre senti comme organisé : partout existe une théologie, ou l’équivalent [...]” DUMEZIL, Georges. **Entretiens avec Didier Eribon**. Paris: Gallimard, 1987. p. 116. Grifos nossos.

As sociedades acabam por gerar, no embate e entrecruzamento de discursos, explicações sobre si mesmas, tanto por suas escolhas, como pelo que ocultam no submundo de seu imaginário. Estudá-las implica compreender as estruturas desse imaginário, investigar como elas se investem de uma figura para, de maneira coerente, emitir uma representação de si mesmas.

A observação das variações ao longo das recorrências produz então significados dentro de suas relações, porém isso não é suficiente:

Supomos, com efeito, que as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas os feixes de relações, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante. Relações que provém do mesmo feixe podem aparecer em intervalos atrasados, quando nos situamos num ponto de vista diacrônico, mas se chegamos a restabelecê-las em seu agrupamento 'natural', conseguimos ao mesmo tempo organizar o mito em função de um sistema de referência temporal de um novo tipo [...]. Realmente, este sistema é de duas dimensões: ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, e reunindo assim as propriedades características da 'língua' e as da 'palavra'.<sup>37</sup>

Respeita-se, dessa maneira, as características intrínsecas do próprio material estudado, uma vez que na literatura que reproduz aspectos do mito a temporalidade é a-histórica, cíclica:

O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no 'tempo forte' do mito: é o Tempo prodigioso, 'sagrado', em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente. Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais freqüentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiterações rituais dos mitos.<sup>38</sup>

As obras de arte que recuperam os mitos poderiam ser aqui julgadas fora do âmbito das "reiteraões rituais", mas sua circulação e a maneira como repercutem dentro da coletividade onde se inserem - a partir de seus desdobramentos interpretativos - são produtos do desejo que os leitores e apreciadores têm de ritualizar e fazer parte do que habitualmente chamamos de literariedade.

<sup>37</sup> LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 243-244. Referência à diferença entre *langue* e *parole* saussuriana.

<sup>38</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 22.

A maneira ancestral de se contar um mito desapareceu para nós, mantendo-se somente nas sociedades tradicionais. Na sociedade letrada, as explicações para o mundo são todas no campo da ciência, portadora da verdade desde a revolução cartesiana, ficando o discurso literário em paralelo, a conter suas meias-verdades, suas fantasias perturbadoras do espírito.

Se nos falta, em oposição ao homem arcaico (tradicional), a fogueira e o contador de histórias, fazendo da experiência da récita algo sagrado, temos no fenômeno artístico um dos poucos vínculos com a participação num fenômeno transcendente direto, visto que na religião, por exemplo, existem mediações que nos afastam do núcleo da experiência mesma.

Também cabe salientar que determinadas formas de expressão artísticas se encontram numa fronteira tão fluida com a forma da récita mítica (como no caso de cantos de feira e rapsódias) que tornam seu estudo uma profícua discussão sobre os liames da literatura como construção e de seu estabelecimento dentro de gêneros literários:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da arcaica [Entendida aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintivos dos tempos antigos] É verdade que nele essa arcaica só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a arcaica que se conserva no gênero: ela é eternamente viva, ou seja, é um arcaica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento.<sup>39</sup>

Entreposto da forma nova com o passado que contém em si, o gênero assim tomado seria uma afirmação do passado pela superação desse próprio passado. A tradição se mantém pela superação e pela revolução, ainda que não compreendidas pela sociedade que as vivenciam.

O pensamento mítico, que cremos obscurecido na contemporaneidade, é passível de interrogação sobre sua permanência e transformação:

---

<sup>39</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 91.

Um país que não tem mais lendas, diz o poeta, está condenado a morrer de frio. É bem possível. Mas um povo sem mitos já estaria morto. A função da classe específica de relatos que são os mitos é, de fato, a de exprimir dramaticamente a ideologia em que vive a sociedade, de *manter* consciente não somente os valores que ela reconhece e os ideais que persegue de geração em geração, mas antes de tudo seus próprios ser e estrutura, *os elementos, os liames, os equilíbrios, as tensões* que a constituem, *justificar*, enfim, as regras e as práticas tradicionais, sem as quais tudo nela se dispersaria.<sup>40</sup>

Se o mito é/está de maneira tão íntima imbricado na estrutura social, não sendo, porém, afirmado, deve haver algum canal por onde ele escoe, mesmo que subterrâneo e imperceptível à maioria. Isso, entretanto, não quer dizer que ele não aja para “manter” e “justificar”, refletindo em outra forma, “os elementos, os liames, os equilíbrios, as tensões” que constituem essa sociedade.

Estando a simbólica consolidada e tendo proximidade com uma base mítica existente, ela pode ser uma re-atualização, uma versão de um mito, ou, o que é mais raro, a transformação de um motivo num tema:

O que é um motivo? Escolhemos denominar assim um conceito vasto, designando quer certa atitude – por exemplo, a revolta – quer uma situação de base, impessoal, em que os atores não foram ainda individualizados [...]. Trata-se de situações já delimitadas nas suas linhas essenciais, de atitudes já definidas, de tipos mesmo. [...] O que é um tema? Estabelecemos denominar assim a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou, se se quiser, a passagem do geral ao particular. Dir-se-à que o motivo da sedução se encarna, se individualiza e se concretiza na personagem de Don Juan; [...] Quer dizer que há um tema quando um motivo, que aparece como conceito, se fixa, se limita e se define numa ou em várias personagens agindo numa situação específica e quando as personagens e essa situação terão dado origem ao nascimento de uma tradição ‘literária’.<sup>41</sup>

Sendo o campo das imagens muito vasto, sua gravitação em torno de uma personagem, de um conjunto narrativo que consolida as situações, deve ser investigada em cotejo com a história das literaturas e das mitologias (bem como das religiões):

---

<sup>40</sup> “Un pays qui n’a plus de légendes, dit le poète, est condamné à mourir de froid. C’est bien possible. Mais un peuple qui n’aurait pas de mythes serait déjà mort. La fonction de la classe particulière de récits que sont les mythes est en effet d’exprimer dramatiquement l’idéologie dont vit la société, de maintenir devant sa conscience non seulement les valeurs qu’elle reconnaît et les idéaux qu’elle poursuit de génération en génération, mais d’abord son être et sa structure mêmes, les éléments, les liaisons, les équilibres, les tensions qui la constituent, de justifier enfin les règles e les pratiques traditionnelles sans quoi tout en elle se disperserait.” DUMEZIL, Georges. **Heur et malheur du guerrier**. Paris: Flammarion, 1985. p. 15. Grifos nossos.

<sup>41</sup> TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos: questões de método**. Lisboa: Horizonte, 1988. p. 19-20.

[...] É lamentável que os historiadores das religiões não tenham ainda aproveitado o suficiente das experiências dos seus colegas que são historiadores da literatura ou críticos literários. O progresso feito nessas disciplinas ter-lhes-ia permitido evitar equívocos infelizes. Concorda-se hoje que existe continuidade e solidariedade entre o trabalho do historiador literário, do sociólogo literário, do crítico e do esteta. [...] Há todo um trabalho de exegese a fazer depois de o historiador da literatura ter acabado a sua tarefa e é aqui que o crítico literário tem seu papel. É ele que trata da obra como universo autônomo com as suas leis e estruturas próprias. E pelo menos no caso dos poetas, nem o trabalho do crítico literário esgota o assunto, pois cabe ao especialista em estilística e ao esteta descobrir e explicar os valores dos universos poéticos. [...] Há sempre uma mensagem secreta na obra dos grandes escritores e é no plano da filosofia que há mais probabilidades de a alcançar.<sup>42</sup>

A compreensão do imaginário de uma coletividade escapa então do âmbito da crítica literária, ao menos de uma crítica mais restrita, e nota-se como as humanidades vêm, há tempos, ensaiando uma complementaridade de forças para a compreensão dos fenômenos de representação, de simbolismo e de imaginação dos homens.

Pesquisar, utilizando-se de uma fusão crítica não-exclusivista, a apropriação e releitura de aspectos míticos na obra dos artistas não é a tarefa de demonstrar repetições incessantes, mas a de colocar a nu a riqueza da própria arte, que se redescobre, se desdobra sobre si mesma e se metamorfoseia para dizer ainda, através de linhas atemporais de sentidos, as angústias e os prazeres que queremos e precisamos celebrar:

No entanto, ainda que exista um simbolismo tradicional ou estático, que se poderia nomear por vezes de “arquetípico”, descobro um outro, ao ler cada obra, original e dinâmico. Esse não consiste em uma nomenclatura esterilizante para a obra. Ao contrário, ele é inerente à própria estrutura da obra. Ele se renova a cada vez. Ele é criação. Há em toda obra literária, assim como em toda criação, uma estrutura simbólica a ser explorada, sem a qual toda leitura é vã. Posso dizer, de uma certa maneira, que os símbolos não existem como tais, em si, num dicionário, mas digo que existe em cada obra um processo de simbolização original e complexo.<sup>43</sup>

A proposta é, então, a de investigar esse simbolismo dentro da obra de um escritor através de marcas que ligam sua criação a um tipo de pensamento, de condução ideológica, que ele e seu grupo propõem como substituição ao *status quo* (ou ao imaginário principal) vigente na época precedente.

<sup>42</sup> ELIADE, 1989, p. 19.

<sup>43</sup> “Mais, s’il existe un symbolisme conventionnel ou statique, que l’on pourra nommer parfois archétypal, j’en découvre un autre, à la lecture de chaque oeuvre, original e dynamique. Il ne consiste pas en une nomenclature stérilisante pour l’oeuvre. Au contraire, il est inhérent à la structure même de l’oeuvre. Il se renouvelle à chaque fois. Il est création. Il y a dans toute oeuvre littéraire, comme dans toute création, une structure symbolique à explorer sans quoi toute lecture est vaine. [...] je puis dire, d’une certaine façon que les symboles n’existent pas comme tels, en soi, dans un dictionnaire [...] mais je dis qu’il existe dans chaque oeuvre un processus de symbolisation original et complexe.” GAGNON-MAHONY, Madeleine. Le symbolisme littéraire. In: PAGÉ, Pierre et al. **Le symbole, carrefour interdisciplinaire**. Montreal: Ed. Sainte-Marie, 1969. v. 1. p. 9.

Em relação ao artista em questão, Mário de Andrade, o que nos interessa é investigar o que cremos ser, em sua obra, uma construção sistemática que visa a uma demonstração. Doutra forma dito, compreender a maneira como ele organiza sua poética em torno de uma figura que lhe permite criar uma estética conjugando, ao mesmo tempo, método e exemplo.

Propomos que sua Arlequimia é uma visada sobre o mundo, um expor e um expor-se conjuntamente, pois ao articular sua figura com a ancestralidade do menestrel e estabelecê-la como um Arlequim em ação, em cena, Mário torna a “fala impura” indissociável de seu falador. Artista e obra tornam-se uma mesma coisa, arlequinal é o artista, o canto e o cantar.

A elaboração desse conjunto, em que estão teoria e práxis envolvidas, une as noções filosóficas do autor com sua vontade de “participação”, sendo uma afirmação estética, ética e política. Tal construção engendra um esforço de transformação não pelo fazer em si, mas pelo provocar uma ruptura, instigando no porvir a concretização de seu desejo de uma arte e de um mundo diversos.

Esse impulso estético terá origens e características várias, mas existe um sentimento geral, no começo do século XX, de exasperação, de inconformidade com o andamento das promessas que o positivismo e o desenvolvimento técnico tinham incutido, e que de revés vieram trazendo tragédia, medo e guerra. A sensação em certos meios é a de que, traídos pela história, os pensadores só poderão ver futuro para a humanidade através da arte:

Ah, se eu estivesse em Genebra, que acaloradas alterações! Sei que forçaria meu pensamento, que teria ares de cair no absolutismo, mas tu conheces bem minha distinção entre o absoluto e o relativo. No relativo, que é o mundo da ação, é preciso avançar verdadeiramente. Nenhum partido tomado no mundo do pensamento, mas necessidade de agir segundo o provável. Os que pensam não têm o direito de se negar a agir, deixar a ação aos ignorantes, não. Claro, não se trata de freqüentar as assembléias eleitorais, nem mesmo – na política – de se filiar a um partido, mas é preciso ter a força e a coragem de articular veementemente sua opinião. Nós não saberemos apontar a ferramenta, mas saberemos dizer por vezes onde acreditamos que é preciso utilizá-la. Provavelmente, a arte continuará sendo a mais tocante das criações humanas, mas não faremos disso uma divindade inumana; saberemos identificá-la onde quer que esteja, mesmo no gesto de um operário que conhece sua profissão, e nós denunciaremos os falsários, os enganadores veementemente. A arte é uma coisa humana, é justo que a estimemos particularmente, mas ela não poderá prosperar se o homem não viver e prosperar – e antes de tudo, nós seremos homens, o mais amplamente possível, e nós buscaremos sem trégua o que é verdadeiro, sabendo de antemão que nunca o encontraremos absolutamente, mas que podemos nos aproximar dele.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Ah, si j'étais à Genève, quelles chaudes engueulées! Je sais bien que je forcerais ma pensée, que j'aurais l'air de tomber dans l'absolutisme ; mais tu connais bien ma distinction entre l'absolu et le relatif, dans le relatif, qui est le monde de l'action, il faut avancer carrément – Aucun parti pris dans le monde de la pensée, mais nécessité d'agir selon le probable – Ceux qui pensent n'ont pas le droit de refuser d'agir ; laisser l'action aux ignorants, non. Bien sûr, il ne s'agit pas de fréquenter les assemblées électorales, pas même – en politique – de s'affilier à un parti, mais il faut avoir la force et le courage d'articuler hautement son opinion – Nous ne saisirons pas un marteau ; mais nous saurons dire parfois où nous croyons qu'il faut frapper. Sans doute, l'art

A arte, no começo do século XX, vivia um intenso torvelinho, e dentre os centros que o irradiava, Paris acolhia prontamente os emigrados das perseguições e lutas. Nos ateliês, nos cafés, nas ruas e nos jantares começa a fermentar uma revolução, que se estilhaçaria em miríades de movimentos e afrontas, manifestos por cores e formas nunca vistas.

Do conjunto de figuras representadas nesse momento, emerge o Arlequim (bem como seus acólitos da *Commedia dell'Arte* e dos artistas populares) como em uma voga no meio cultural europeu.

Necessário será compreender quem é e como aparece em cena esse imaginário. Fiquemos atentos ao estrépito além das coxias; vem surgindo, intrépido, o Arlequim.

## **Cena II – A veste Arlequinal tomando no tempo a forma**

Já afirmamos anteriormente a dificuldade de analisar uma forma literária fugidia, de teorizar sobre um corpo de conceitos que não se estreitam num delineamento preciso, mesmo que de sua dispersão brote uma vigorosa coerência, o que nos permite observar e indiciar o fenômeno artístico que nos argüiu.

Nesse passo, estaremos tratando de uma figura que se moldou aos poucos e que depois de surgida fugiu tanto dos seus limites de representação que se descolou de sua origem, sendo bastante complexo acompanhar todas as suas variantes.

Num dos mais respeitados e citados tratados sobre a matéria da *Commedia dell'Arte*, Constant Mic assevera que:

---

restera la plus émouvante des créations humaines ; mais nous n'en ferons pas une divinité inhumaine ; nous saurons l'apercevoir partout où il est, même dans le geste d'un ouvrier qui sait son métier, et nous dénoncerons les faiseurs, les bluffeurs en serre chaude. L'art est une chose humaine ; il est juste que nous le chérissions particulièrement, mais il ne pourra prospérer que si l'homme vit et prospère – Et avant tout nous serons homme. Le plus largement possible – Et nous chercherons sans trêve ce qui est vrai, en sachant d'avance que nous ne trouverons jamais absolument, mais que nous pouvons en approcher." Marcel Raymond a Albert Béguin, 9 juin, 1921. In: RAYMOND, Marcel; BÉGUIN, Albert. **Lettres (1920-1957)**. Paris: Bibliothèque des arts, 1976. p. 92.

Para falar do Arlequim do ponto de vista do papel que ele teve na história do teatro e na história da literatura, seria preciso ficar um longo tempo em torno dessa personagem; mas essa questão não entra no âmbito de nosso estudo. Nós nos limitaremos então a retomar brevemente a evolução desse 'figura', indicando o quanto pouco o Arlequim da *Commedia dell'Arte* se parece com esse Arlequim que vive ainda no imaginário do grande público.<sup>45</sup>

O recorte que ele faz depõe sobre como a figura do Arlequim firmou-se no imaginário, que ele chama de "imaginação do grande público", fazendo um percurso que independe, de certa maneira, da relevância que ela tinha nos princípios. Para se falar somente de teatro, é preciso escoimar a figura de todo um entorno, de toda a força com que ela se imprimiu na representação a ela associada. Esse entorno e essa força são nosso ponto de interesse: como uma personagem do teatro de feira pode virar símbolo, e o que pode ela simbolizar?

Oferecendo uma análise da constituição dessa figura a partir de seus elementos recorrentes, simbolizações várias que foram se aglutinando a ela com o tempo, temos no Arlequim um influxo de evidências que tem origem tanto na Idade Média quanto em ocorrências mais distantes temporalmente. O principal é salientar que essa figura, essencialmente híbrida, produto de um tipo de teatro que se estabeleceu para revolucionar a forma teatral e lançar influências para toda a posteridade, se constitui de ressonâncias do folclore agrário, de ritos camponeses, de festas calendáricas, bem como de um substrato mítico que engloba o além-túmulo, guerreiros e demônios inferiores.

A fusão de raízes díspares ergueu um corpo simbólico cujas características foram se coordenando até gerarem, na pretensa confusão, uma lógica centrípeta de manutenção. Estabelecida, a figura se modifica, se desprende, mas mantém de si o que os olhos abarcam imediatamente como específico e essencial, permitindo-nos notar a armação central de sua emanção de significados. Especificamente, portanto, como se faz um Arlequim, e o que o torna reconhecível e pleno em sua matéria e construção?

Buscando confins para o processo de aparecimento e fortalecimento do Arlequim, faremos um caminho que balize a *Commedia dell'Arte*, passando depois às características dessa personagem, chegando a sua apropriação pelos artistas, especialmente Mário de Andrade. Olharemos para como a crítica já indicou essa permanência dentro de sua poesia e

---

<sup>45</sup> Pour parler d'Arlequin du point de vue du rôle qu'il joua dans l'histoire du théâtre et en général dans l'histoire de la littérature, il faudrait s'arrêter très longuement sur ce personnage; mais cette question ne rentre pas dans le cadre de notre étude. Nous nous limiterons donc à rappeler brièvement l'évolution de ce type en indiquant combien peu l'Arlequin de la Comédie italienne ressemble à cet Arlequin qui vit encore dans l'imagination du grand public. MIC, Constant. **La *Commedia dell'Arte* ou le théâtre des comédiens italiens des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.** Paris: Librairie théâtrale, 1980. p. 48.

apontaremos para a análise posterior do Arlequim como linha mestra de sua poética, tendo como elemento central *Macunaíma*.

Não se trata, portanto, de investigar o Arlequim primordial, nem de tentar abarcar todas as suas possibilidades, mas, sim, de elencar as características dessa figura que a tornaram tão poderosa no imaginário e que fizeram com que Mário de Andrade, depois de outros artistas, a tomasse para si, como representação de sua feitura poética.

Assim sendo, por princípio passemos a uma rápida conceitualização sobre a *Commedia dell'Arte*, que foi um gênero teatral com existência histórica demarcada, e que mesmo tendo sido reatualizado modernamente, é um fenômeno irreprodutível, em suas características, depois de sua época.

Tradicionalmente, situa-se o nascimento da *Commedia dell'Arte* em meados do século XVI. O primeiro estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como ponto final da *Commedia dell'Arte* o fim do século XVIII. São datas convencionais, conferindo à *Commedia dell'Arte* dois séculos de vida, portanto. Tendemos hoje a situar o seu foco principal entre 1580 e 1630. A primeira data refere-se ao aparecimento de diversas publicações ligadas às atividades dos atores profissionais – os “mercenários” –, e à obtenção, por parte das companhias, de uma maturidade artística que marcaria a história do teatro. A segunda data assinala uma crise profunda na cultura da corte e de suas manifestações teatrais.<sup>46</sup>

Um fator relevante é o de se considerar o momento áureo a partir do “aparecimento de diversas publicações”, posto que somente assim se pode estudar historicamente a *Commedia dell'Arte*, uma vez que um de seus pressupostos é a inexistência dos textos teatrais, já que a encenação era improvisada. Sendo assim, era a-documental, anônima e, de certo modo, atemporal, sem preocupação com a posteridade, somente com a manutenção de uma maestria transmitida internamente nas companhias. Tratava-se de um conhecimento tradicional, de estreita ligação com a cultura popular e calcado na oralidade, opondo-se às convenções estabelecidas.

O segundo ponto, importantíssimo, é o designativo “profissionais”, dado aos atores, uma vez que foi com a *Commedia dell'Arte* que se constituiu a profissão dentro do teatro. A organização das companhias gerou um mecanismo que permitiu divisões do trabalho artístico, dentro do qual o chefe da trupe contratava os atores. Assim diferenciavam-se os mímicos esporádicos dos da “Arte”, aqueles que faziam teatro profissionalmente.

---

<sup>46</sup> SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'Arte***. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 17.

Essa profissão, que coligava as companhias, desenvolveu-se na deambulação, porém descobriu mercados vários fora da Itália e acabou por, no momento de sua maior expansão, se fixar na corte francesa, a partir do que passou a minimizar-se, “domesticar-se”, até seu desaparecimento.

Essa deambulação da “Arte” foi marcada caracteristicamente no que se refere ao texto, ou melhor, ao não-texto, uma vez que, a partir do *canovaccio* (partitura cênica com as indicações mínimas de entradas e comportamentos das personagens, porém sem falas ou “deixas”), os atores preenchiam esse espaço improvisando ao sabor de seu talento e de sua memória:

O tema era colhido sem escrúpulos nas mais diversas fontes: comédias populares ou literárias, antigas ou contemporâneas, italianas, espanholas, tragicomédias, contos, ou enredos inventados na medida das necessidades e possibilidades dos atores. Entrechos complicadíssimos, girando em torno de um caso de amor entre os jovens pares, contrariados pelos velhos e pelos acasos do destino, e desdobrando-se em peripécias mil. As linhas mestras da ação eram fixadas por escrito num roteiro ou ‘canovaccio’, que era afixado à entrada do palco. Este esqueleto de ação indicava o tema geral, as entradas e saídas dos atores, os tipos de monólogos, diálogos ou ‘lazzi’ (episódios burlescos geralmente a cargo dos ‘zanni’ ou criados), os cantos e danças adaptados a determinadas situações; regulava, enfim, o andamento e a ordem do espetáculo que era desenvolvido no palco, graças ao espírito inventivo dos atores.<sup>47</sup>

O trabalho do ator era o de reunir elementos e fragmentos conhecidos à matéria nova que ia criando. Não existia uma dramaturgia escrita, somente um conjunto oral de citações, circunstâncias, piadas e roteiros que iam se costurando conjuntamente:

O sucesso da *Commedia dell’Arte* dependia inteiramente do desempenho dos atores, mas havia telas reproduzindo o texto da peça em linhas gerais. Os comediantes melhoravam os diálogos, improvisando. [...] Quando o ator se sentia cansado, ou para animar uma cena, recorria aos *lazzi*, gracejos picantes destinados a distrair o público, para que o grupo tivesse tempo de se recompor: gestos, jogos de palavras, caretas, etc.<sup>48</sup>

Fenômeno popular, pelo fato de ser um acontecimento público, de feira, com seu palco/carroça posto na praça central dos agrupamentos urbanos, sua linguagem tinha de ser acessível e reconhecível pelas mais diversas platéias. As máscaras assumem tipos que se fixam através de dialetos, vestes e comportamentos regionais que foram perdendo a individualidade e passaram a simbolizar uma figura representável: “Pulcinella (como, de resto, as outras máscaras), pensando no conjunto de representações que têm esse nome,

<sup>47</sup> MEYER, Marlyse. **Pirineus, caiçaras...**: deambulações literárias. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1967. p. 27.

<sup>48</sup> TEATRO no mundo. São Paulo: Melhoramentos, [199-?]. p. 30.

mostra não um indivíduo, mas uma série deles, determinados e coloridos de maneiras várias pelos diferentes atores e escritores cômicos que, por séculos, se valeram daquela figura.”<sup>49</sup>

A trupe, com toda sua equipagem cênica, circulava assim constituída:

Era a seguinte a composição típica de uma companhia em fins do século XVI: dois velhos (por exemplo, Pantaleão e o Doutor Graziano); dois ‘*zanni*’ (por exemplo, Brighella, o criado esperto, e sua projeção abobalhada, Arlequim; um de Bérghamo-alta, outro de Bérghamo-baixa); o Capitão (o mais conhecido, o Capitão Spavento, criado por Francisco Andreini dos ‘*Gelosi*’) (estes personagens usavam todos meia-máscara); dois namorados; duas namoradas; a ‘*servetta*’, ou criada; a cantora.<sup>50</sup>

Havia variações, mas o miolo da ação requeria sempre um casal de apaixonados, um dos velhos e os servos, molas-mestras dos imbróglis.

O nome da personagem Pantalone possui uma possível explicação:

O nome dessa máscara veneziana provém de São Pantaleão, dizem, ou do grego ‘Pantos-Elemon’, ou ainda de Planta-Leão (afirma-se que quando os venezianos obtinham novas terras, erguiam nelas um leão, símbolo do poderio de Veneza), bem como pode vir por causa das longas calças que essa personagem às vezes usava. Estas são apenas hipóteses, ou mesmo jogos de palavras. [...] Se chamava também, às vezes, ‘O senhor Magnífico’, principalmente antes do século XVII.<sup>51</sup>

A personagem pode ser assim definida:

Pantalone: era a figura mais constante das comédias, dentro do eixo principal das máscaras, constituído pelos dois velhos e os dois *zanni*. Pantalone é de Veneza, e usa aquele dialeto; seu nome também é tipicamente veneziano. É mercador rico. Em geral homem de prestígio, de início era chamado ‘Magnífico’, título que contrasta com o outro sobrenome que acabou se consagrando: ‘*dei Bisognosi*’ (*dos necessitados*). Pantalone é o representante da burguesia. De início é um homem de muita habilidade mercantil com certa tendência a acumular, mas quase sempre tolaamente apaixonado. Durante os séculos XVII e XVIII se torna brusco, sovina, um pai de família avesso a consagrar o amor dos jovens. Apesar de sua habilidade nos negócios, não raro banca o apaixonado ridículo, que sempre acaba sendo zombado; também se torna mais atrevido, em modos e fala, e muito resmungão.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Pulcinella (come, del resto, le altre maschere), ricercatto nel complesso delle rappresentazioni che portano quel nome, si dimostra non un individuo, ma una serie d’individui, variamente determinati e coloriti da’ vari attori e scrittori comici che per più secoli si sonno valse di quella figura. CROCE, Benedetto. **Saggi sulla letteratura italiana del seicento**. Bari: Laterza, 1948. p. 190.

<sup>50</sup> MEYER, 1967, p. 27-28.

<sup>51</sup> Le nom de ce masque vénitien provient de Saint Pantaleone, dit-on, ou bien du grec – ‘Pantos-Elemon’, ou bien de ‘Pianta-Leone’ (lorsque les Vénitiens, assure-t-on, acquéraient de nouvelles terres, ils y érigeaient un Lion, symbole de la puissance vénitienne), ou bien même dès longs pantalons que ce personnage portait parfois. Ce ne sont que des hypothèses, ou plutôt même des jeux de mots...[...] On l’appelait aussi parfois ‘Il signor Magnifico’, surtout avant le XVIIe siècle. MIC, 1980, p. 35.

<sup>52</sup> SCALA, 2003, p. 23

E para o Dottore temos a seguinte compleição:

Doutor Graciano: em geral jurista, mais raramente médico, era o personagem que, extremamente verborrágico, utilizava as palavras numa seqüência que hoje chamaríamos de ‘besteiral’ sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo. Usa a toga preta do escritório de advocacia de Bolonha. O doutor sustenta sua comicidade também no dialeto bolonhês [...]. Ficará conhecido como Balanzone. Há duas hipóteses quanto a esta alcunha: poderia derivar de balança, a balança da justiça; ou então de *balle*, as balelas que ele vai contando. [...] Essa máscara também surge de uma intenção satírica, como de uma vontade de aliviar o peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas. Nos formulários utilizados pelos atores que representavam essa máscara, os pesquisadores encontraram paródias explícitas de obras eruditas daquela época. A sátira, no entanto, vai-se perdendo, com o tempo, na paródia bufonesca, como parecem comprovar os opúsculos, os repertórios, e as cenas burlescas dessa máscara.<sup>53</sup>

Essa personagem, como seu amigo Pantalone, normalmente se apaixona por uma jovem, que já esta enamorada de outro rapaz, e acaba gerando uma série de erros nos quais os *zanni* estão envolvidos:

O papel do Doutor é, por numerosas ligações, análogo ao de Pantalone. Os dois são usualmente pais de família; possuem vícios parecidos e os mesmos defeitos; os dois sofrem decepções; o Doutor, às vezes, é também conselheiro e ministro de um príncipe. Mas o papel de Pantalone é, geralmente, mais dinâmico, enquanto o do Doutor é mais estático: ele deve falar e argumentar sem parar. A propósito do menor acontecimento ou da fala mais insignificante, o Doutor se joga num longo discurso, recheado de citações latinas e de máximas ridículas e cheias de pesadas explicações filosóficas. A bizarrice pedante de sua fala era ainda mais acentuada pelo seu dialeto bolonhês, assim como pelas frases em mau latim que ele intercalava sob qualquer pretexto nas suas ladainhas. O Doutor tendia a um estilo macarrônico forçado ao extremo e que lhe oferecia a possibilidade de contínuos jogos de palavras.<sup>54</sup>

A palavra é a fonte do riso, bem como a fonte do poder da personagem, que com seu discurso “prova” sua superioridade e talento, num mundo em que o nome e a nobreza já pouco significavam. Tentando fazer-se valer pelo saber, ele lembra o tão nacional emblema do poder bacharelesco brasileiro contido em expressões como “Quem mandou não estudar!”, que revelam o desprezo pelo trabalho braçal e manual. Estudar, ser bacharel ou “dotô”,

<sup>53</sup> SCALA, 2003, p. 23-24.

<sup>54</sup> Le rôle du Docteur est, sous de nombreux rapports, analogue à celui de Pantalon. Tous deux sont ordinairement pères de famille; ils ont des vices semblables et les memes defaults; tous deux éprouvent des déconvenues; le Docteur, parfois, est lui aussi conseiller et ministre d’un prince. Mais le role de Pantalon est d’une façon générale plus dynamique, tandis que celui du Docteur est plutôt statique: Il doit parler et raisonner sans fin. A propos du moindre événement ou de la réplique la plus insignifiante, le Docteur se lance dans de longs discours émaillés de citations latines et de maximes ridicules et remplis de lourdes dissertations philosophiques. La cocasserie pedante de sa parole était encore soulignée par son dialecte bolonais, ainsi que par les phrases en mauvais latin qu’il intercalait à tout propôs dans sés harangues. Le Docteur tombait dans un style macaronique poussé à l’extrême et qui lui offrait la possibilite de continuels jeux de mots. MIC, 1980, p. 38.

conseguindo preferencialmente um cargo público (efetivo e vitalício) significa se afastar do mundo do trabalho numa sociedade formada na lida escravocrata.

O problema é que por aqui poucos se atrevem a fazer piada da insuficiência da formação trôpega dos doutos com latim de araque, bem diferente da risível decadência apresentada pela *Commedia dell'Arte*.<sup>55</sup>

Dottore e Pantalone formam o grupo dos velhos, cuja designação não deve ser tomada com exagerada exatidão: “O epíteto ‘velho’ não deve ser tomado num sentido limitado: os anciãos eram seguidamente pais de filhos adultos, mas julgando pelas suas atitudes, eles não tinham ainda caído na decrepitude.”<sup>56</sup>

O papel dos velhos ganha em comicidade quando estão apaixonados (porque quando a velhice cai nesse erro, ela é digna de chacota), tanto quanto quando são mesquinhos, obstinados, desconfiados e depravados....’ Além de Pantalone e do Doutor, ele cita outros mais: ‘Os napolitanos em seu dialeto representam também os ‘Pais’; é o gago, chamado Tartaglia, ou Cola ou Pasquariello. São tolos de que nos rimos quando se apaixonam em idade avançada, ou caem no vício...’<sup>57</sup>

Não tão próximo dos velhos, porém muito distante dos jovens amantes, surge o Capitão, ridículo no ensimesmamento de suas bravatas falsas e feitos não sustentados pela covardia:

‘Esse papel é o de um homem enfático em suas palavras e gestos, que se vangloria de sua beleza, de seu charme, de sua riqueza, ainda que não seja, de fato, nada além de um ser monstruoso, um imbecil, um covarde, um homem desprezível que fôra melhor deixar encarcerado, um homem que quer ser tomado por algo que não é. Há muitos dessa laia caminhando no mundo. Suas bravatas podem ser ensaiadas previamente e adaptadas às circunstâncias...’ Efetivamente, o papel do Capitão, assim como o do Doutor, possibilita numerosos discursos. O público se divertia, provavelmente, pelas tiradas hiperbólicas e superabundantes que o Capitão lançava com uma voz bradante.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Difícil não lembrar do “Homem que sabia javanês” de Lima Barreto, que se impõe tanto pela sua sabedoria falsa como pela ignorância coerciva da população hipócrita que o cerca. In: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Bem como soa similar esse comportamento com o padrão social do “aparecer mais do que ser” contido na *Teoria do Medalhão*, de Machado de Assis. Conf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Contos**: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 1. p. 328-337.

<sup>56</sup> “L’*épithète* ‘vecchio’ ne doit pas être prise dans un sens étroit: les vieillards étaient souvent pères d’enfants adultes, mais à en juger d’après leurs façons, ils n’étaient pas encore tombés en decrepitude” MIC, 1980, p. 35.

<sup>57</sup> “Les rôles des vieillards gagnent en comique lorsqu’ils sont amoureux (car lorsque la vieillesse tombe dans cette erreur, elle est digne de raillerie), ainsi que lorsqu’ils sont avares, obstinés, soupçonneux et vicieux...” En plus de Pantalon et du Docteur, il en cite d’autres encore: “Les Napolitains en leur dialecte jouent aussi les ‘Pères’; c’est le bègue, appelé Tartaglia, ou Cola ou Pasquariello. Ce sont des sots don’t on se moque lorsqu’ils deviennent amoureux à un âge avancé ou tombent dans le vice... Ibid., p. 34.

<sup>58</sup> “Ce rôle est celui d’un homme emphatique em ses paroles et em ses gestes, qui se vante de sa beauté, de ses charmes, de sa richesse, bien qu’il ne soit en réalité qu’un monstre de la nature, un sot, un pleutre, un homme méprisable qu’il faudrait tenir enchaîné, un homme qui veut être pris pour ce qu’il n’est pas. Il y en a beaucoup de tels qui se promènent à travers le monde. Ses bravades peuvent être parfois préparées à l’avance

É a quintessência do herói de pacotilha:

Capitão: terá diversas variantes, Capitan Spaventa della Valliferna, Rodomonte, Matamoros, Spezzaferro, Fracassa, só para mencionar alguns de seus nomes [...] Seu figurino também variava, mas suas fanfarrônicas e suas atitudes militarizadas eram uma constante. O Capitão vive desafiando os outros a duelo e se fazendo de valente, mas na hora do vamos ver, foge. Parece ter alguma verossimilhança a afirmação de d'Amico: Em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominadores espanhóis. Sua linguagem era o 'espanholesco', ou um italiano repleto de espanholismos macarrônicos: exceção feita àqueles lugares em que a censura dos conquistadores não o permitia.<sup>59</sup>

No âmbito dos “mocinhos” teremos os enamorados, sempre perseguidos e sofredores até o clímax no qual encontram a felicidade:

Os Namorados, cujos dotes principais tinham de ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélío. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e [...] a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas.<sup>60</sup>

Os 'Enamorados' (*Inamoratti*) só apareceram nas companhias de comediantes italianos depois das outras personagens, mas deram ao conjunto essa coesão que por si tornou possível o desenvolvimento de uma intriga complexa. É, na verdade, em torno do seu amor, o qual encontrava empecilhos diversos, que se amarrava a intriga: os criados acumulando os ardis e truques, os velhos ciumentos e desconfiados, se enfurecendo e maldizendo. Os namorados também tomavam parte, naturalmente, das trapaças e perseguições. Contudo, certos indícios fazem crer que não era a eles que cabia o papel principal, e que a verdadeira missão desses charmosos casais consistia em fazer admirar sua bela juventude e em exprimir seus sentimentos em monólogos e diálogos afetados, que enfeitavam, por assim dizer, a ação, sem nela interferir diretamente.<sup>61</sup>

---

et adaptées aux circonstances...’ En effet, le rôle du Capitan, de même que celui du Docteur, comporte de nombreux discours. Le public prenait probablement plaisir aux tirades hyperboliques et superlifiques que le Capitan lançait d’une voix mugissante. MIC, 1980, p. 59.

<sup>59</sup> SCALA, 2003, p. 24.

<sup>60</sup> Ibid., p. 27.

<sup>61</sup> Les 'Amoureux' (*Inamoratti*) n'apparurent dans les troupes de comiques italiens qu'après les autres personnages; mais ils donnèrent à l'ensemble cette cohésion qui seule rendit possible le développement d'une intrigue complexe. C'est en effet autour de leur amour, qui rencontrait des obstacles divers, que se nouait l'intrigue, les valets accumulant les ruses et les tours, les vieillards jaloux et soupçonneux, rageant et maudissant...Les Amoureux prenaient naturellement part, eux aussi, aux tromperies, aux poursuites, etc. Cependant, certains indices laissent croire que ce n'était pas à eux qu'incombait le rôle principal, et que la vraie mission de ces couples charmants consistait à faire admirer leur belle jeunesse et à exprimer leurs sentiments en des monologues et des dialogues affectés, qui ornaient pour ainsi dire l'action sans y intervenir directement. MIC, 1980, p. 61.

Para a resolução das confusões, os namorados contam com seus fiéis serviçais. As mulheres diferem um tanto dos seus companheiros de profissão, pois têm línguas soltas e são atrevidas, não levando desaforos para casa nem dos velhos nem dos patrões:

O tipo cênico da serva na *Commedia dell'Arte* tinha certa relevância e era mesmo um tanto mal educada: era uma camponesa tosca e esperta; ‘despachada, malandra, a língua afiada, de modos liberais’. [...] Ela é atrevida, fala livremente com seus patrões, às vezes mesmo com insolência, sempre com a língua pronta, assim como o gesto; acontece também de chutar uns traseiros [...] sendo ela provavelmente uma boa acrobata. Tudo para ajudar sua patroa nas suas aventuras amorosas, não se esquecendo nunca de si mesma. Os Namorados não lhe fazem a corte, mas os *zanni* lhe consagram muito de seu tempo em cena; os velhos a perseguem também, quando a ocasião se apresenta.<sup>62</sup>

As criadas, ou Amas: surgem logo ao lado do *zanni*, como sua versão feminina, a *Zagna*. [...] Franceschina, a primeira delas [...] aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do *zanni*, e não raro se disfarça nos mais variados tipos. [...]. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquetta, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara.<sup>63</sup>

As molas propulsoras de toda a ação, criadores dos imbróglis e da comicidade ao tentar solucioná-los são os *zanni*, regularmente em duplas, um astuto e um paspalho, respectivamente Brighella e Arlequim:

Sempre havia dois *zanni* em cena. Supõe-se que de início sempre usassem roupas brancas. Brighella, o criado esperto e primeiro *zanni*, tem roupa branca com galões verdes. Arlequim, o criado bobo é o segundo *zanni*: desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula, é desbocado, preguiçoso, zombado e espancado. A roupa branca do pobre Arlequim, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, cada vez mais numerosos, acabou desaparecendo por debaixo dos remendos...que foram sendo dispostos em combinações simétricas, em quadrados, trapézios e losangos; aos poucos não somente a gestualidade, mas os figurinos também vão se amaneirando.<sup>64</sup>

De arlequinices teremos muitas, então falemos um tanto de Brighella:

---

<sup>62</sup> Le type scénique de la soubrette dans la *Commedia dell'Arte* avait du relief et était même quelque peu grossier: c'était une paysanne forte et délurée; ‘piquante, rusée, la langue bien pendue, les manières libres’. [...] Elle n'as pas froid aux yeux, parle librement à ses maîtres, parfois même avec insolence, a la parole prompte ainsi que le geste; il lui arrive de frapper les hommes sur la croupe [...] et elle est probablement une bonne gymnaste. Tout en aidant sa maîtresse dans ses aventures amoureuses, elle n'oublie pas non plus ses propres affaires. Les Amoureux ne lui font pas la cour, mais les Zanis lui consacrent beaucoup de leur temps; les vieillards la poursuivent aussi, quand l'occasion se présente. MIC, 1980, p. 56.

<sup>63</sup> SCALA, 2003, p. 26.

<sup>64</sup> Ibid., p. 25.

O primeiro [*zanni*] deve ser astucioso, ladino, divertido, espirituoso; ele deve saber fazer intrigas, ridiculizar as pessoas, enganá-las e persuadí-las do que quiser. Sua linguagem deve ser espirituosa, mas ‘com moderação’, para que suas tiradas [...] sejam divertidas, mas não insensatas [...] A função do primeiro *zanni* é a de sustentar a intriga da peça e de embaralhar as cartas...Ele deve conhecer o assunto da peça como a palma da mão, para poder conduzir sem medo o enredo e inventar sem muito pensar, ser rápido e ter uma resposta pronta à qualquer questão, não se desviar muito do assunto, a fim de ser capaz de retomá-lo imediatamente, jogar devidamente algum chiste, mas não desatinado, para que não saia de seu papel e não roube do segundo *zanni* suas maluquices cômicas. [...] Os papéis de primeiro *zanni* podem conter certas partes decoradas, mas poucas, porque seu trabalho é o de avançar sempre, atirando para todos os lados, e toda seriedade deve ser banida de seu papel.<sup>65</sup>

Para as personagens das máscaras, o uso desse adereço facilita o reconhecimento do “tipo” que se apresenta em cena, ao mesmo tempo isentando o ator de toda e qualquer manifestação feita no palco, posto que não se sabe quem ali estava, também não tendo sido o ator, e sim sua máscara, quem proferiu tudo que então foi dito:

Um homem mascarado não tinha o direito de portar armas durante o tempo de Carnaval na Itália medieval porque ele era considerado como tendo se despido de sua própria identidade ao assumir outra persona, por cujas ações ele então não era responsável. Do mesmo modo, na *Commedia dell’Arte*, [...] a personalidade desaparecia para ser substituída pelo tipo: a personalidade do ator é, desta forma, superada não através do caráter definido pelo autor, mas pela persona da máscara a ser representada.<sup>66</sup>

Bem como esse comportamento mascarado ia contra os dogmas da Igreja: “Porque o homem que usa máscara, pensavam àquela época [na Idade Média], renega – o que é um ato sacrílego – sua imagem, feita à semelhança de Deus”.<sup>67</sup>

Existe uma variação entre o nome das personagens no norte e no sul da Itália, que se equivalem, segundo Benedetto Croce:

<sup>65</sup> Le premier [*zanni*] doit être rusé, vif, amusant, spirituel; il doit savoir intriguer, railler les gens, les tromper et les mener par le bout du nez. Son langage doit être spirituel, mais ‘cum moderamine’, pour que ses bons mots [...] aient du sel, mais ne soient pas niais. [...] Le rôle du premier Zani est de soutenir l’intrigue et de brouiller les cartes...Il doit connaître le sujet de la pièce comme ses cinq doigts, pour pouvoir mener hardiment l’intrigue et inventer sans réfléchir, être rapide et avoir une réponse prête à toute question, ne pas s’éloigner trop loin du sujet afin d’être capable d’y rentrer immédiatement, jeter en temps voulu quelque mot drôle, mais sans sottise, afin de ne pas sortir de son rôle et de ne pas enlever au second Zani ses niaiseries comiques. [...] Les rôles de premiers Zanis peuvent contenir certaines parties préparées à l’avance, mais en petit nombre, car leur destination est d’aller en avant en tirailleurs, et toute lourdeur doit être bannie de leur rôle. MIC, 1980, p. 45.

<sup>66</sup> A masked man had no right to bear arms during Carnival season in medieval Italy because he was considered to have divested himself of his own identity by assuming another persona, for whose actions he was therefore not responsible. Similarly, in *Commedia dell’Arte*, [...] personality disappeared to be replaced by type: the personality of the actor is thus overtaken not by an author’s scripted character, but by the persona of the mask to be played. RUDLIN, John. *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*. London: Routledge, 1998. p. 37.

<sup>67</sup> Car l’homme qui se masque, pensait-on à cette époque [Idade Média], renie – acte sacrilège – son image, faite à la ‘semblance’ de celle de Dieu. REY-FLAUD, Henri. **Le charivari**: les rituels fondamentaux de la sexualité. Paris: Payot, 1985. p. 127.

Nas grosseiras classificações práticas dos cômicos, Pulcinella era um ‘segundo *zanni*’, ou seja, um papel estúpido e ridículo. A partir de Cecchini, [...] se poderia concluir que, entre as personagens teatrais napolitanas da primeira metade do século XVI existissem os papéis dos velhos em Cola, e às vezes Pascariello, correspondentes ao Pantaleone veneziano, e o de servo esperto em Coviello, correspondente ao Brighella, mas faltava a personagem estúpida, correspondente ao Arlequim; por isso Silvio Fiorillo (para demonstrar que também a simplicidade tem lugar cativo entre os napolitanos) criara o Policenella.<sup>68</sup>

As máscaras então se repetem e vão sendo preenchidas ao sabor das possibilidades, de acordo com o humor local, variações dialetais, chistes próprios e toda uma gama de artifícios satíricos.

Buscando nas coisas próximas a si referências para essa elaboração cômica, as situações e os nomes das personagens se moldam a partir do humor ingênuo da gente do povo:

Todos esses sobrenomes, nomes e adjetivos pátrios respondem a uma simbólica muito comum e a uma sátira popular: simbólica tirada da aproximação com animais, e sátira que toma como foco vilarejos e comunidades cujos habitantes parecem, aos olhos dos moradores das grandes cidades a que estão próximos, tipos passíveis de gozação.<sup>69</sup>

Então os trabalhadores braçais vindos de Bérghamo tornam-se carregadores<sup>70</sup> nos portos, e depois nas cidades; os doutos de Bolonha são ridicularizados pelo saber pernóstico; os mercadores de Veneza são risíveis pela sua venalidade.

Mistura de gêneros, pela colagem improvisada de dialetos e de linguagens teatrais, a *Commedia dell’Arte* é uma formulação de arte que, em sua origem e desenvolvimento, foi uma “revolução cultural” especialmente por não possuir limites claros:

<sup>68</sup> Nelle grossolane classificazioni pratiche dei comici, Pulcinella era un ‘secondo *zanni*’, ossia una parte di sciocco e goffo. Dalle parole già riferite dal Cecchini, [...] parrebbe doversi concludere che, tra i caratteri teatrali napoletani del primo Seicento, fossero bensí caratteri di vecchi, Cola e talora Pascariello, corrispondenti al Pantaleone veneziano, e quelli di servi furbi, come Coviello, corrispondenti al Brighella, ma mancasse il carattere dello sciocco, corrispondente all’Arlecchino; e che perciò Silvio Fiorillo (‘per far credere che anche la semplicità abbia loco d’albergare fra napoletani’) inventasse il ‘Policenella’. CROCE, 1948, p. 214.

<sup>69</sup> “Tutti questi nomi, cognomi e indicazioni di patria rispondono a una simbolica comunissima e a una satira popolare: simbolica tratta da ravvicinamenti con animali, e satira che prende di mira villaggi e paeselli prossimi alle grandi città, i cui abitatori appaiono al cittadino tipi osservabili di goffaggine.” Ibid., p. 198-199.

<sup>70</sup> “A pobreza e a falta de trabalho levavam os mantanhesees dos arredores de Bérghamo a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral, ou de ‘carregador de cestas’, nos mercados. [...] O passo de carregador a criado é breve.” SCALA, 2003, p. 25.

Por que a *Commedia dell'Arte* constitui uma revolução cultural na Europa? A sua origem, proveniente do “baixo”, sua recuperação da tradição jogral, sua proximidade com a feira, a estrada, a taverna, a miséria, mas também com a cultura antiga e com a literatura “alta” me fazem ver na *Commedia dell'Arte* uma proposta de inseparabilidade da cultura. A recepção clamorosa tanto nos níveis “baixo” e “alto” da sociedade confirma essa hipótese. A sociedade inteira renega uma separação comandada ou imposta.<sup>71</sup>

Canto encenado com múltiplos fios de ação possível, com narrativas, dísticos, chistes e mímicas passíveis de utilização na montagem, torna-se inclassificável enquanto gênero, irmanando-se às rapsódias - informes, irrefreáveis, inconstantes.

Um espetáculo público, desregrado e acessível incentivava a liberdade, e não podia passar incólume pelo crivo das instituições. Sobre a condenação do teatro popular pelo Concílio de Trento, Ferdinando Taviani nos diz que ela, na verdade, nos demonstra seu revés, ou seja, com o perigo para os padres se invoca o potencial popular da *Commedia*:

O teatro, inicialmente um evento com um momento específico no ano (o tempo da festa, o Carnaval) e sendo confinado ao âmbito fechado de elite (a corte e a Academia) tendia a criar para si um espaço estabelecido na Cidade; as companhias dos cômicos “dell'arte”, ainda sem condições de impor um novo modo de ver o fenômeno teatral, se impunham, no entanto, como um problema que não se podia deixar de lado, tornavam novamente atuais, na boca dos pregadores, as condenações dos antigos “chefes da Igreja”, de Tertuliano, Cipriano, Agostinho: o espetáculo como imagem do nada, triunfo da volubilidade, visão que entorpece, que duplica como escreverá Segneri. Palavras de acusação que, aos nossos olhos, [...] estão prontas a tornarem-se “testemunhos” e “evocações” do encanto de uma cena distante e perdida: testemunhos e evocações problemáticas [...] da nossa tendência a deduzir [...] o signo do fascínio do teatro do conceito do teatro como fascinação.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> “Perché la *Commedia dell'Arte* costituisce una rivoluzione culturale in Europa? Il suo processo generativo dal basso, il suo recupero della tradizione giullaresca, la sua vicinanza alla fiera, alla strada, alla bettola, alla miseria, ma anche alla cultura antica e alla letteratura alta, mi fanno vedere nella *Commedia dell'Arte* una proposta di inseparabilità della cultura. La ricensione strepitosa a livello alto e a livello basso conferma questa ipotesi. La società intera rifiuta una separazione pilotata o addirittura imposta.” DOTOLI, Giovanni. *La Rivoluzione della Commedia dell'Arte*. In: MOSELE, Elio (Org.) *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. CONVEGNO INTERNAZIONALE DE STUDIO. Atti... Verona, 1995. Fasano: Schena. 1997. p. 21.

<sup>72</sup> “Il teatro, da evento di un particolare tempo dell'anno (il tempo di festa, il Carnevale), e di precisi ambiti di élite (le corti e l'Accademia), tendeva a crearsi un suo spazio stabile nella Città; le compagnie dei comici dell'arte, non ancora in grado di imporre un nuovo modo di guardare il fenomeno teatrale, si imponevano intanto come problema che non si poteva eludere, rendevano di nuovo attuali, sulle labbra dei predicatori, le condanne degli antichi Padri, di Tertulliano, Cipriano, Agostino: lo spettacolo come immagine del nulla, trionfo della volubilità, visione que droga, che “adoppia”, come scriverà il Segneri. Parole di condanna che ai nostri occhi, [...] sono pronte a risolversi in “testemonianze” e “rievocazione” dell'incanto di una scena lontana e perduta: testimonianze e rievocazione problematiche [...] dalla nostra propensione a dedurre [...] il segno del fascino del teatro dal concetto di teatro come fascinazione.” TAVIANI, Ferdinando. *La Commedia dell'Arte e la società Barroca*. Roma: Bulzoni Editore, 1991. v. 1. p. XXVII-XXVIII.

Para além do frenesi que distrai o povo de sua cotidianidade, a *Commedia* insulta as determinações do *status quo* ao estender indefinidamente, em espaço e tempo, a liberdade do Carnaval:

São notórias as ligações estreitas entre a *Commedia dell'Arte* e o Carnaval, a improvisação da primeira e o mundo de travestismo e de evasão do segundo. Mas se perdeu, talvez, o sentido da polémica que coloca no mesmo patamar a *Commedia dell'Arte* e o Carnaval. Ambos infringem a ordem da Contra-reforma e unem o tempo profano ao religioso. O pecado da *Commedia dell'Arte* é ainda mais grave: ela alarga o calendário fechado do Carnaval, do período de alguns dias, para o ano inteiro, isto é, para toda a vida humana.<sup>73</sup>

A liberdade adquirida no carnaval sem limites provocado pela presença da *Commedia dell'Arte* é amplificada e se transforma numa prática libertária para a vida:

A segunda característica da *Commedia dell'Arte* que fascina a Europa é a improvisação. [...] Fora da Itália, os atores italianos do improviso surgem como a sedução do mito do teatro, os sujeitos de um paraíso perdido e reencontrado, real e freqüentável. [...] E o público descobre a rigorosíssima disciplina do virtuosismo de quem improvisa. A recitação repentina é fruto de uma preparação acurada, no limite da obsessão. [...] O gesto e a palavra tomam um sentido de improvisação da vida. O palco se transforma num laboratório sem fim.<sup>74</sup>

Destaca-se da trupe, libertário pela expressão improvisada e livre nos movimentos ágeis, a tosca e simplória figura do Arlequim, cuja máscara ganhou relevo significativo frente às irmãs, numa recorrência fora dos palcos que se estendeu para outras artes. Simbolizando outros elementos e ampliando-se em sentidos de forma abrangente, ela fez com que o Arlequim fosse imediatamente reconhecível quando visto, em muitos casos pela superficialidade da máscara e traje, cabendo investigar as profundezas e a constituição do que não se vê.

Fugindo, em princípio, da longa discussão sobre o nome da personagem, a qual não trouxe uma sintética conclusão, mas apenas variadas possibilidades, abordaremos aspectos

<sup>73</sup>“Sono ormai noti i rapporti stretti tra la *Commedia dell'Arte* e il Carnevale, l'improvvisazione della prima e il mondo dei travestimenti e dell'evazione del secondo. Ma è forse sfuggito il senso della polemica che pone sullo stesso piano la *Commedia dell'Arte* e il Carnevale. Ambedue infrangono l'ordine della Controriforma e sposano il tempo profano contro quello religioso. Il peccato della *Commedia dell'Arte* è ancora più grave: essa allarga il calendario bloccato del Carnevale dallo spazio delimitato nell'anno a un blocco di giorni all'intero anno, cioè all'intera vita umana.” DOTOLI, 1997, p. 21.

<sup>74</sup>“La seconda connotazione della *Commedia dell'Arte* che affascina l'Europa è l'improvvisazione. [...] Fuori d'Italia, gli attori italiani dell'improvvisazione appaiono come la persuasione del mito del teatro, i soggetti di un paradiso perduto e ritrovato, reale e frequentabile. [...] E il pubblico scopre la rigorosissima disciplina del virtuosismo di chi improvvisa. La recitazione estemporanea è frutto di una preparazione accurata, ai limiti del maniacale. [...] Il gesto e la parola prendono le connotazioni dell'improvvisazione della vita. La scena si trasforma in un laboratorio senza fine”. Ibid., p.22-23.

que se assemelham, em termos de semântica simbólica: a demonologia e o atributo psicopompo<sup>75</sup>.

Em sua mais antiga referência, Alichino é um dos doze demônios que atemorizam Dante em sua passagem, acompanhado por Virgílio, através de Malebolge, no Canto XXI do Inferno da *Divina Comédia*. Seus companheiros possuem nomes que denotam relações bestiais e maléficas, como: Malacoda (“rabo mau”), Scarmiglione (“detrator”), Calcabrina (“atiçador do fogo”), Cagnazzo (“cão danado”), Barbariccia (“barba crespa”), Libicocco (“cozinheiro da libido”), Draghignazzo (“diabo desviante”), Graffiacan (“lanha-cão”), Ciriatto (“fibroso”), Farfarello (“enganador”), Rubicante (“vermelhejante”).

Se todos forem iguais, são descritos como: “um diabo preto [...] Ai, como ele era, no aspecto feroz, e como parecia, nos gestos duro, asas abrindo, e sobre os pés veloz!”<sup>76</sup>.

Seu nome, porém, tem etimologias diversas, dentre as quais uma origem germânica (Höle König, possivelmente passando por Helleking e Harlequin), que seria “rei do inferno”. Seria ele o guia de um cortejo infernal (a *Mesnie Hellequin*, ou Wild Hunt/Wilde Jagd), que assombra os campos com as almas penadas, vindo recolher aqueles para os quais a hora é chegada. Também existe a lenda do Rei Herla (HerlaKing), que foi amaldiçoado e deveria percorrer sem descanso, por toda a eternidade, os campos dos seus cavaleiros.

Note-se que movendo-se com pés e asas ágeis ou cavalgando nos céus, a velocidade é uma constante desta figura a qual, em ambas representações, é o portador, o carregador, seja trazendo os pecadores para serem fervidos no piche, seja colhendo os mortos para arrastá-los para o outro mundo. Em seu agitado agir ele é o intermediário entre duas instâncias, mas mantendo um contato próximo com o mundo infernal, o mundo de baixo, que também o liga à figura dos forjadores, ferreiros e carvoeiros do submundo, seres cobertos de negrura e sujidades, seres com andar inseguro, em grande parte representados como mancos ou claudicantes<sup>77</sup>.

Efetivamente, deste parentesco, o Arlequim ficou com uma marca na frente, resquício de um corno perdido no transpassar a história e as lendas, assim como seu andar ridículo, meio que aos pulos, cambaleando numa das pernas, que lhe é característico:

<sup>75</sup> “Na linguagem da caracteriologia alquímica, o palhaço ágil corresponde ao tipo mercurial”. STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004. p. 58.

<sup>76</sup> ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Edições 34, 1998. v. 1. p. 146.

<sup>77</sup> Sobre as personagens coxas e mancadas representando provações ou o atravessar de outro mundo ver GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifração do sabá*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. Particularmente o cap. *Ossos e peles*.

Caminhar: Os mesmos movimentos do caminhar de *zanni*, mas mais dançado na execução. Acrescenta-se que ele possui um caminhar em três tempos, com pequenos passos na ponta dos pés. Começa com o pé esquerdo à frente, com a base do hálux do pé direito vindo em direção ao calcanhar do esquerdo, que desliza para a frente. O pé direito então pisa à frente, voltando à posição inicial. Há, logo, quatro estágios, ainda que seja um caminhar em três tempos. [...] Esse andar denota vivacidade, e ele também o usa para se exibir para Colombina.<sup>78</sup>

A figura arlequínica vem de longa data sendo associada a uma certa violência física, bem como a uma voracidade intensa (estomacal e venérea). A violência se efetiva por meio das pancadas dadas e sofridas com seu emblemático bastão, eco de um traço selvagem que também, por vezes, é confundido com uma *marotte*<sup>79</sup> dos bufões e loucos.

Se o bastão o aproxima, não o iguala aos bufões, pois como bem mostrou Bakhtin, os bufões viviam seu *métier*, enquanto os atores *dell'arte*, mesmo que conhecidos pelo nome de seus personagens, não eram, na vida corrente, Arlequins, Pantaleões, etc., mas, sim, atores, que no palco se transfiguravam:

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do Carnaval). Os bufões e bobos [...] não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos.<sup>80</sup>

Porém é mais do que significativo o fato de que, ao se tratar dos bufões, seja preciso aplicar os termos “fronteira” e “intermediária”, os quais serão reiterados como conteúdos fulcrais da figura e do fazer(ser) arlequinal.

Senhor dos entreatos e arauto do que virá, a personagem Arlequim possui ligações simbólicas (em algumas representações inclusive emblemáticas, como o uso de penas no chapéu) com o galo, o que torna óbvia sua nomeação no teatro do sul, Pulcinella (Galinho), que surge anunciador, como um portador da aurora, na sua primeira aparição:

<sup>78</sup> “Walk: All the *zanni* walks, but more balletic in execution. In addition he has a three-time walk with little tiptoes steps. Begin with the left foot forward with the ball of the right coming to meet the heel of the left after which the left slides forward. The right foot then steps forward into the opposite starting position. There are thus four stages, although the walk is in three time. [...] This walk shows alacrity; he also uses it to show off in front of Colombina.” RUDLIN, 1998, p. 77-78.

<sup>79</sup> Cetro feito de um bastão em cuja ponta superior há uma cabeça grotesca, coberta por um capuz com guizos, considerado como símbolo da loucura e que servia de atributo aos bobos da corte.

<sup>80</sup> BAKHTIN, 1999, p. 7.

[...] a mais antiga representação literária do Pulcinella [...] permanece a do poemeto de Cortese, *A viagem do Parnaso* (1621), no qual se imagina, numa comédia recitada no Parnaso, que um Pulcinella diga o prólogo, ridicularizando os falantes e escritores que imitam o jeito de falar dos toscanos. A comédia é toscana; e Apolo faz o papel do esperto personagem vernáculo contra os chatos cômicos toscanos. Isso responde ao conceito informativo da obra de Cortese, a reivindicação dos direitos da poesia dialetal contra o exclusivismo da literatura culta, na qual parece que o modo como é representado o Pulcinella fosse invenção individual do poeta, que o fez o porta-voz da sua crítica;<sup>81</sup>

O “pequeno galo” tem conotações fálicas que nos reportam também a uma bestialidade e a uma animalização, encontrada tanto na parceira (Colombina -pequena pomba) como na máscara arlequinal, possuidora de pêlos que remontam a uma conduta da personagem próxima do gato, do lobo, da raposa e, mais raramente, do touro<sup>82</sup>.

Essa animalidade é herança do “homem selvagem”, que assombrava as comunidades agrárias próximas a florestas na Idade Média, algo que o aproxima de sua demonização, provinda do medo de animais e de almas danadas, rapaces e vorazes. Aliando essa avidez animal à “caça selvagem”, que precisa de presas para se satisfazer, e acrescentando-as à figura do pobre trabalhador braçal, que fogia do campo para encontrar emprego nas docas e cidades, tem-se, nesse campônio tosco, um ser famélico e permanentemente ávido por uma satisfação que não se cumpre.

A agilidade e o vigor são armas de assalto para combater a fome, a insaciabilidade que lhe constitui. Capturar, possuir e devorar nunca lhe é suficiente, já que a vontade retorna sempre. Mesmo sendo um rapineiro que precisa se satisfazer, ele é tolo e ingênuo como o populacho a quem ridiculariza (e representa) quando é tornado uma personagem-tipo e vai alternar entre a esperteza acidental (ou talvez uma grande sorte) e a malícia e a lubricidade animais. As dubiedades prolongam-se, e esse arauto da fome pode ser visto, em algumas representações pictóricas, como guiando o carro da abundância ou portando cestos fartos, como se recém-chegado do país da *cocagna*.

Contradição retornante, o Arlequim é visto com roupas femininas, e até mesmo com seios, amamentando uma criança. O travestismo (ou androgenia simbólica) reduplica a máscara, podendo ser visto como artifício de atração e como redundância da fartura: o faminto nutridor ou o mártir que dá de si-sofrete para o bem de outrem.

<sup>81</sup> [...] la piú antica rappresentazione letteraria del Pulcinella [...] rimane quella del poemetto del Cortese, *Il Viaggio di Parnaso* (1621). Nel quale s’immagina che, in una commedia recitata in Parnaso, un Pulcinella dica il prologo, mettendo in canzonatura i parlatori e scrittori toscaneggianti. La commedia è toscana; e Apollo prende le parti dell’arguto personaggio vernacolo contro i noiosi comici toscani. Ciò risponde al concetto informatore dell’opera del Cortese, rivendicazione dei diritti della poesia dialettale contro l’esclusivismo della letteratura colta; onde sembra che il modo come vi è presentato Pulcinella fosse invenzione individuale del poeta, che ne fece il portavoce della sua critica. CROCE, 1948, p. 216.

<sup>82</sup> Conf. FO, Dario. **Manual prático do ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

O aspecto multiforme e exagerado se justifica pela lógica própria contida em seu mundo: “Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos [...], o mundo da *Commedia dell’Arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime.” Tido esse mundo como grotesco, pode ser considerado como “quimérico por sua tendência para reunir o heterogêneo, [comprovando] a violação das proporções naturais (caráter hiperbólico), a presença do caricaturesco e paródico.”<sup>83</sup>.

Figura icônica de revolta, o Arlequim reflui com sua personalidade abusada, violenta, até poderia ser dito arrogante, já que está sempre com seu porrete em punho. Porém também é de um descuido constante, de onde provém o riso que causa, e por mais que Goldoni tenha tentado racionalizá-lo, incluindo-o na proposta de teatro para um mundo novo que surgia, o da burguesia<sup>84</sup>, nunca se conseguiu afastar o aspecto revoltado, insurgente (e talvez, por isso mesmo, popular) do Arlequim. Dúbio e complexo, simplório e incompleto, ele é humano na sua simplicidade rural que a *urbs* moderna vai apagando.

Ele é um sem-sossego constante, um moto-contínuo de palavras e ações, procurando “levar a melhor” entre as condições que lhe são apresentadas. É uma máscara muito difícil de ser representada pela rapidez dos movimentos, pela agilidade física necessária e pela perspicácia da improvisação contínua (muito tempo em cena com falas seqüenciais). Além disso, ele é um dos principais atores dos *intermezzi*, entreendo a platéia entre as cenas e entre os atos das peças.

Portanto, a personagem do Arlequim é um espaço a ser preenchido, uma construção permanente que se produz no instante mesmo em que se apresenta ao público, algo inconcluso e mutável de situação em situação. O Arlequim é uma forma que depende da mestria do ator (jogante) para garantir o sucesso da inteireza do conteúdo.

Essa forma possui um invólucro popularíssimo, na veste losangular multicolorida que liga o “homem selvagem” ao trabalhador pobre. Índícios sugerem que, numa forma mais antiga, a roupa constituía-se com folhas agregadas ao tecido, lembrando antigos deuses selvagens, dionisíacos e irrefreáveis simbolizando também a efemeridade, já que o tempo da queda (outono) constantemente lembra a finitude.

Depois a veste vai se transformando, como atesta Benedetto Croce:

---

<sup>83</sup> BAKHTIN, 1999, p. 31.

<sup>84</sup> Cf. DAZZI, Manlio. La borghesia nel Teatro goldoniano. In: SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1985. v. 2. p. 993.

A roupa antiga de Arlequim parece ser diferente daquela que depois prevaleceu, como se pode ver [...] claramente neste trecho de CECHINNI [...], contemporâneo da transformação: 'A roupa então tende a ser moderada, ela se distanciou e a grandes passos se separou do conveniente, uma vez que, no lugar dos tamancos ou remendos (próprios do homem pobre), usam quase um conjunto organizado de retalhos, que os mostra como apaixonados lascivos, e não, como servos ignorantes'.<sup>85</sup>

Não só a roupa se transforma, mas temos o testemunho de como o brilho de Arlequim (*Pulcinella*) foi evanescendo à medida em que era ele transformado em personagens que não tinham relação com suas características e com sua constituição:

No último período do teatro São Carlino, com o ator Antonio Petito, Pulcinella se transformou em muitos personagens diferentes, até mesmo num personagem sério. [...] 'o palco do São Carlino tinha em Pulcinella um homem acessível às paixões das mais variadas e contrárias, um ator que alternadamente sabia compreender diretamente o caminho do coração a ponto de comover até às lágrimas os espectadores'. O Sr. Lauria [citado entre aspas] esclarece como, nas apresentações do teatro São Carlino, a bufonaria se convertia às vezes no simples humor, e mesmo em ternura e tristeza.<sup>86</sup>

E de tão torcida a figura, fizeram-na verter lágrimas constantes e ser essencialmente triste, apática e sonhadora. Dessa maneira, tão afastada do famélico-sem-cessar-se-movente Arlequim, a partir da transformação dos traços de seu irmão sulista brota a ensimesmada figura de Pierrot, como nos conta Benedetto Croce:

[...] ao personagem francês *Polichinelle* ele deu somente o nome, mas nenhum particular do caráter, e nem mesmo do figurino. Na pequena Exposição de arte teatral ocorrida em 1898, em Turim, e especificamente na coleção Rasi, havia uma gravura de um Polichinelo: 'Em Paris, de Bonnard', com a corcunda, grelha e pinças em punho<sup>87</sup> junto ao qual uma frase dizia: 'Polichinelo é uma figurinha; pinça e grelha brandindo; sabe combater o perigo; todo que há na cozinha'. Outra derivação do *Pulcinella* napolitano foi o Pierrot, porque tendo sido na França, pelo comediante Domenico, o primeiro convertido de personagem tolo em esperto, 'um empregado da Comédia chamado Jareton, vindo que a comédia italiana tinha perdido o personagem do serviçal ignorante, como era o Arlequim no tempo de Trivelino, imaginou fazê-lo reviver, compondo o figurino de Pierrot, que ele tomou daquele do

<sup>85</sup> L'abito antico dell'Arlecchino sembra fosse diverso di quello che poi prevale, come si può vedere [...] chiaramente dal seguente brano del CECHINNI [...], contemporaneo alla trasformazione: 'L'abito adunque vorrebbe'esser moderato, il quale s'è molto allontanato ed a gran passi discostato dal convenevole, posciaché, invece dei tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi e non servi ignoranti.'. A obra de CECHINNI referida é *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* di Piermaria Cecchini, nobile ferrarese, tra comici detto Frittellino, dedicati al sereniss. granduca di Toscana Ferdinando II (in Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628). CROCE, 1948, p. 207.

<sup>86</sup> Nell'ultimo periodo del teatro San Carlino, con l'attore Antonio Petito, Pulcinella si trasformò in tanti personaggi diversi; e, perfino, in personaggio serio. [...] 'il palcoscenico del San Carlino aveva in Pulcinella un uomo accessibile alle passioni più varie e contrarie, un attore che, di volta in volta, sapeva pigliar così dirittamente la via del cuore da commovere fino alle lagrime gli spettatori'. Il Lauria mette in chiaro come, nelle recite del San Carlino, il buffonesco si convertisse a volte nell'umoristico, e perfino nel tenere e nel triste. Ibid., p. 231.

<sup>87</sup> Grelha e pinças para fazer fogo, utensílios de servente de cozinha responsável pelo aquecimento da casa, com as brasas da lareira e do fogão.

*Polichinelle*, lhe dando as mesmas características, ou seja, de Arlequim ignorante, que faltavam à comédia italiana’, de forma que o Pierrot ‘é o figurino do Polichinelo napolitano sutilmente disfarçado’.<sup>88</sup>

Não existe, com relação a Arlequim, a possibilidade de coexistência com a melancolia, tanto que assim se fala de sua variante, Pulcinella: “Este nome gostosíssimo introduziu uma disciplinada parvoíce, da qual, na sua primeira chegada, convêm que a melancolia fuja, ou ao menos se concentre e fique afastada por um longo período.”<sup>89</sup>

Preferido do público, o Arlequim tem com Pierrot uma contenda não só antagonística pela amada Colombina, no imaginário popular, mas simbólica, uma vez que Pierrot porta consigo traços que foram reiterados na literatura e na arte como sendo melancólicos e tristes, enquanto a vivacidade do Arlequim reporta quase sempre à felicidade e ao contentamento.

Pierrot, pálida figura a cismar, era uma personagem menos representativa que ganhou força quando da chegada e permanência das trupes italianas à corte francesa no séc. XVII, que marca o apogeu oficial, e por isso mesmo, o declínio da *Commedia dell’Arte* como expressão original.

A visão do humilhado Pierrot talvez tenha sido assimilada pelo imaginário popular através da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, de 1892, na qual a vida é atravessada pela arte quando a personagem central descobre estar vivendo a mesma situação da peça que representa (um marido traído por sua esposa - “Colombina” - com o amante, “Arlequim”). Obrigado pela situação a não agir de outra maneira, a não ser representando, ele a mata em cena, vestido com a *giubba* típica de Pierrot:

---

<sup>88</sup> [...] al personaggio francese di Polichinelle esso ha dato il semplice nome, ma nessun particolare del carattere, e nemmeno del vestiario. Nella piccola Esposizione di arte teatrale fatta nel 1898 a Torino, e propriamente nella collezione del Rasi, era l’incisione di um *Polichinelle*: ‘A Paris, chez Bonnart’, com la doppia gobba, com una graticola e le molle nelle mani, e una scritta diceva: ‘Si Polichinelle a grande mine, Armé de pincette e de gril, Son coeur sçait braver le peril, Que l’on rencontre à la cuisine’. Altra propagine del Pulcinella napoletano fu il Pierrot, perché, essendosi in Francia, dal commediante Domenico, convertito il carattere di sciocco in arguto, ‘un gagiste de la comédie qui s’appelait Jareton, voyant que la comédie italienne avoit perdu le caractère d’un valet ignorant comme l’étoit l’Arlequin du temps de Trivelin, il s’imagine de le faire revivre; il composa l’habit de Pierrot, qu’il tira de celui de Polichinelle et lui donna le même caractère, ou celui de l’Arlequin ignorant, qui avoit manqué à la comédie italienne’; di modo che il Pierrot ‘c’est l’habit du Polichinelle napolitain à peine déguisé’. CROCE, 1948, p. 232.

<sup>89</sup> ‘Questo gustosissimo nome há introdotto una disciplinata goffaggine, la quale, al primo suo apparire, conviene che la melancolia se ne fugga, o almeno si concentri e stia relegata per lungo spazio di tempo’. Ibid., p. 214.

Tu sei Pagliaccio. [...]  
 Vesti la giubba e la faccia infarina.  
 La gente paga e rider vuole quà.  
 E se Arlecchino t'invola Colombina,  
 ridi Pagliaccio e ognun applaudirà.  
 Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto [...]

(Tu és Palhaço. [...]  
 Veste o casaco e a cara enfarinha.  
 O povo paga e quer rir aqui.  
 E se Arlequim te rouba a Colombina,  
 ri, Palhaço, e todos aplaudirão.  
 Muda em piadas o espasmo e o choro [...])

Oposta a isso, e mesmo à figura recorrente das máscaras, vem uma popular canção brasileira “Máscara Negra”, de Zé Kéti:

Quanto riso  
 Ó! Quanta alegria  
 Mais de mil palhaços no salão  
 O Arlequim está chorando  
 Pelo amor da Colombina  
 No meio da multidão

Foi bom te ver outra vez  
 Tá fazendo um ano  
 Foi no Carnaval que passou  
 Eu sou aquele Pierrô, que lhe abraçou  
 Que lhe beijou, meu amor  
 A mesma máscara negra  
 Que esconde meu rosto  
 Eu quero matar a saudade  
 Vou beijar-te agora  
 Não me leve a mal  
 Pois é Carnaval

Dela se diz:

Ainda prestigiado pelo sucesso do show “Opinião”, Zé Kéti ganhou o carnaval de [19]67 com a marcha-rancho “Máscara Negra”. Reproduzindo o lirismo suave que caracteriza o gênero, a composição trata do reencontro de um Pierrô com uma Colombina que conhecera no carnaval anterior. E, ao contrário de outras canções

inspiradas na *Commedia dell'Arte*, aqui é o Arlequim quem chora pelo amor de Colombina[...]<sup>90</sup>

Supõe-se que, como nos estertores da *Commedia dell'Arte*, a deformação das máscaras, por necessidade ou por desconhecimento, altera os papéis, esmaecendo elementos que eram característicos e que vão se perdendo.

Devido a esses aspectos, parece-nos que a personagem Arlequim insere em seu espaço de ação uma formulação sobre o intervalo, da parte não dos que foram excluídos das ordens vigentes, mas da dos que fizeram sua parte e se mantêm, por insistência, na memória e na constituição de tudo que instituído existe. O Arlequim geraria, através de sua insaciabilidade, a formulação de questões estéticas sobre o devir, mas gozando plenamente o espaço fluido do *intermezzo*<sup>91</sup>.

Ele é uma confusão contida em pedaços vários que podem simbolizar miríades, dirão alguns, objetando a impossibilidade de uma análise mais concludente. Outros saltarão brandindo os retalhos do costume, como de costume, deixando tudo o mais para adereço. Endereço-lhes um “reafirmo”: uma formulação assim dada possui coerência quase alegórica, mas não se restringe a um só conceito representável. As porções não estão soltas e trazem, quando unidas, uma força para moldar a figura que é perpassada pela voracidade, pela velocidade, pela transformação e pelo atravessamento.

A essência da atuação intervalar está na noção da irrelevância da permanência (pois se está somente preparando o caminho) e na falta de seriedade quanto a si mesmo (pois sabe o ator do intervalo que não é o seu ato o mais importante, mas o vindouro, obtendo assim absoluta liberdade, tirando de seus ombros o peso da completude).

A atualização da figura do Arlequim soa como um manifesto, uma postura que simboliza alguém que, pairando veloz sobre uma terra da qual não quis fazer parte por opção vertiginosa, e opondo-se ao nosso ordenamento diário bem constituído, empenha-se com toda força em inflamar-se de prazer para a deliciosa inveja daqueles que não o têm.

---

<sup>90</sup> SEVERIANO, Jairo; HOMEM de MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, 2002. v. 2. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/06/mascara-negra.html>>. Acesso em: 19 set. 2007.

<sup>91</sup> Breve divertimento de canções e esquetes, inserido entre um ato e outro de uma representação teatral, especialmente do XVI ao XVIII século. (Dicionário Zingarelli). Aqui, estendido para o intervalo entre uma formulação de “mundo” e outra, preparadas por estas personagens, assim como se ocupava disto o Arlequim na *commedia dell'arte*.

A escolha desta máscara para uma representação de identidade apresenta uma demonstração da impossibilidade mesma desse procedimento, visto ser ela constituída por acréscimos, por retalhos que, somados, propõem uma forma móvel e uma cor fugidia, uma imprecisão do olhar. Cria a ilusão de que o sujeito visto é impossível de ser percebido, sendo apenas um esboço esvoaçante, uma bruma de alguém, uma sombra indecifrável.

Furtiva e baralhada no seu movimento, a figura lembra o borbulhar orgiástico da rua em dias de festa popular, especialmente da mais relevante para a desordem, aquela que faz o *intermezzo* entre os períodos ordenados da cotidianidade, o Carnaval:

Nas festas populares, o que menos muda é, em sua essência, a alegria da multidão em suas principais manifestações: sempre é, com uma dose variável de irritação, o gosto de perseguir levemente o próximo e a hilaridade causada por suas desventuras. Um homem cai, nós rimos; um homem irrita-se por ter caído, nós rimos ainda mais; uma criança solta um [*lazzi*] gracejo, ou uma mulher que choraminga e desafina, então a alegria está completa. Existe uma necessidade raivosa de se jogar, entre as pessoas que se divertem, algo no rosto, de se puxar as roupas, de se perseguir prontamente; assim como as crianças se jogam bolas de neve, os sorridentes do Carnaval se jogam confetes. A razão das festas é sempre a mesma, mudou-se seu pretexto. Não se trata mais de deixar o povo dançar em cirandas e cantar. Alega-se, com uma grande seriedade, a utilidade de fazer com que as coisas funcionem, é talvez o motivo que faz com que a alegria depreenda-se menos francamente. Outrora, as corporações organizavam cortejos, agora estão as municipalidades preocupadas com a diversão do eleitor. Dessa forma, os cortejos ganham uma unidade e se contaminam de monotonia.<sup>92</sup>

Nesse retrato da “estética da rua” do fim do século XIX, encontramos os elementos que, reiterados, formam a figura do Arlequim. Dentre eles se destacam o riso, certa agressividade brincalhona, os *lazzi*, a hilaridade do desacerto (do tombar, do se deixar atirar objetos e de os derrubar), em suma, o divertimento das tolices, corporais e verbais, baseadas no acaso e no imprevisto.

---

<sup>92</sup> “Dans les fêtes populaires, ce qui change le moins c’est, en son essence, la gaîté de la foule en ses principales manifestations : c’est toujours, avec une dose variable d’énervement, le goût de persécuter légèrement le prochain et l’hilarité causée par ses mésaventures. Un homme tombe, on rit ; un homme se fâche d’être tombé, on rit plus encore ; un enfant lance un *lazzi*, ou c’est une femme que piaule, alors la joie est complète. Il y a un besoin rageur de se jeter, entre gens qui s’amuse, quelque chose à la face, de se tirer les vêtements, de se harceler prestement; comme les enfants se jettent des boules de neige, les rieurs du carnaval se jettent des confetti. Le mobile des fêtes est toujours le même, on en a changé le haut prétexte. Il ne s’agit plus de laisser le peuple danser en rond et chanter. On allègue avec un grand sérieux, l’utilité de faire marcher les affaires ; c’est peut-être la cause que la gaîté se dégage moins franchement. Autrefois, les corporations organisaient des cortèges, maintenant ce sont les municipalités soucieuses des circenses de l’électeur. Les cortèges y gagnent une unité et se contaminent de monotonie.” KAHN, Gustave. **L’esthétique de la rue**. Paris: Eugene Fasquelle Editeur, 1901. p. 282-284. Capítulo: Le Fêtes modernes. Grifos nossos.

A mesma passagem nos dá mostras, ao mesmo tempo, de um processo de domesticação representado pelo fim dos espetáculos de feira e pela transformação dos circos (formas itinerantes e por isso mais ligadas à informalidade) em teatros, com protocolos e oficialidades.

Se a itinerância da *Commedia dell'Arte* trazia a necessidade de improvisar os textos e espetáculos de acordo com o momento e a platéia, os teatros com textos fixos não só cercearam a liberdade dessas manifestações mais abertas, como restringiram o público àqueles bem comportados e pagantes, que não gritam, não riem, não se pronunciam durante o andamento do número apresentado. O espetáculo já não diz mais sobre si mesmo pela ebulição participativa do povo, numa época em que ele se acostuma à postura quieta e silente do meio aburguesado.

Utilizar as personagens da *Commedia dell'Arte* nesse sentido seria retomar o caráter popular e público do espetáculo, trazendo de volta a participação do espectador, inserindo o leitor na obra e propondo a quebra da barreira entre o artista e quem o aprecia.

No caminho oposto dessa oficialização criada pelos teatros fixos, no Carnaval mantêm-se as máscaras da *Commedia*:

E eis nas avenidas Pierrôs brancos. *Pierretes* de laços rosa, chapéus brancos, forros brancos e fitas rosa. *Pierrete* destronou Colombina, cuja fantasia tornou-se roupa de cigana que combina com a do toureiro, tão fraternalmente próxima da de Arlequim. Há Arlequins e Arlequinas, poucos Polichinelos; a máscara de grandes traços e as indispensáveis concundas agradam bem menos que as roupas colantes de Arlequim.<sup>93</sup>

O Arlequim, espécie de tolo-mestre endiabrado, que em cena reflete tanto um malandro quanto um poeta a improvisar com mestria seu texto inexistente, perturba e distrai a audiência durante este intervalo entre o já conhecido e o porvir. Faz isso através de sua transitoriedade, não sendo nem mel nem cinza, nem preto nem branco, sendo um intermédio. Sabedor de sua relevância para o todo do espetáculo, não importa se estará no próximo ato ou não. Para o Arlequim importa apenas que o espetáculo tem de, e vai, continuar. Ele é, em si, sua função: Vanguarda!

Por afinidade eletiva, nota-se que os artistas do início do séc. XX, postos no centro de intensas transformações, passam a se interessar constantemente pelas máscaras, bem como

---

<sup>93</sup> “Et voici sur les boulevards, des Pierrots blancs, des Pierretes à nœuds roses, chapeaux blancs, fourrures blanches, et rubans roses. Pierrete a détrôné Colombine, dont le costume est devenue un costume de Gitane qui s'apparie avec celui du Toréador, si fraternellement, près de celui d'Arlequin. Il y a des Arlequins et de Arlequines, peu de Polichinelles ; le masque aux gros traits et les bosses obligées flattant bien moins que les vestes collantes d'Arlequin.” KAHN, 1901, p. 282-284.

pelo circo, por malabaristas e saltimbancos, representações tênues e em extinção de um mundo perdido. O circo era a eclosão da insânia e da vertigem no centro da cidade, sendo também o ocaso de um mundo em que o popular e o tradicional se manifestavam.

Nesse intervalo ainda incompreendido, era necessário encontrar representações que dessem conta da fragilidade das relações com o passado e da fugacidade do tempo e da memória:

Este interesse, sem dúvida, admite primeiramente uma explicação de ordem exterior: o mundo do circo e da festa popular representava, na atmosfera cinzenta de uma sociedade em vias de se industrializar, uma ilha brilhando de maravilhas, uma porção ainda intocada das lembranças da infância, um domínio onde a espontaneidade vital, a ilusão, os prodígios simples da habilidade e do desalinho misturam suas seduções em prol do espectador cansado da monotonia das tarefas da vida séria.<sup>94</sup>

O panorama europeu do período era o de uma tensão crescente e irresolvida, como se houvesse uma preparação, pairando no ar, para algo de que não se tinha precisa noção do que seria. Os horrores que se seguiram à Grande Guerra foram o testemunho de uma irracionalidade bruta contra a qual a arte vai se insurgir, propondo a insânia festiva de uma revolução em substituição ao produto decepcionante da civilização.

O capitalismo e o poder do Estado – principalmente em sua forma mais extrema, as Forças Armadas – eram agora abertamente rejeitados por muitos operários, que se viam alienados do Estado e mesmo de toda a nação francesa e seu passado, só devendo lealdade à sua própria classe. A ação grevista se intensificou. Tanto em questões políticas quanto culturais, a Paris do pré-guerra era o centro de revolta contra tudo o que a França e a Europa outrora representavam. Então, a Primeira Guerra Mundial trouxe a todos a consciência da precariedade da civilização numa França já profundamente abalada pelos modernistas e antipatriotas. Como Paul Valéry observou em 1919: “Nós, as civilizações, agora sabemos que somos mortais”. Foi a destrutividade da própria guerra, tanto física quanto moral, que finalmente corroe o tecido do passado nacional e levou ao absoluto niilismo cultural dos dadaístas e à total transformação política e social almejada pela Revolução Russa de 1917.<sup>95</sup>

Reconhecidos como “irmãos de armas” na luta contra o bom gosto estabelecido, os *clowns* circenses tornam-se erupções da ingenuidade e da simplicidade do fazer artístico perdidas no passado.

---

<sup>94</sup> “Cet intérêt, à n’en pas douter, admet d’abord une explication d’ordre extérieur: le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l’atmosphère charbonneuse d’une société en voie d’industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d’enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l’illusion, les prodiges simples de l’adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse.” STAROBINSKI, 2004, p. 7.

<sup>95</sup> BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 129

A opção, que pode soar como evasão, mas que demonstra uma preocupação política mesclada com uma estética que a representa, vai ser a de trazer à claridade um mundo onde não havia regras, onde era possível ser livre e evitar (ainda) o olhar severo e ordenado das instituições oficiais.

Assim cria-se, em vários aspectos das artes, uma reapropriação das figuras circenses e da *Commedia dell'Arte*, misturando-as como símbolos dos artistas-artesãos, senhores de seus corpos e gestos, que são capazes de, por meio de muito treino e disciplina, improvisar e desordenar as expectativas do público.

Porém “a escolha da imagem do palhaço não é somente a eleição de um motivo pictural ou poético, mas uma maneira desviante e paródica de se perguntar sobre a arte”<sup>96</sup> uma vez que, como nos diz Starobinski, o *clown* serve como imagem deformante do artista e de sua arte.

O palhaço é o portador que traz à condição humana a amarga consciência de si mesma. O artista deve tornar-se o ator que se proclama intérprete; ao se humilhar sob a figura do ‘animador’, ele alertará o espectador para o papel patético que cada um joga, desapercivelmente, na comédia do mundo.<sup>97</sup>

Este crítico verá na literatura finissecular uma presença predominante do *clown* triste, numa atmosfera decadente que circula por Baudelaire e Gautier, erguendo-se o Pierrot lunar, melancólico, pensativo e estático, que o autor chama de *clown* trágico. Vale lembrar que, mesmo existindo nos primórdios da *Commedia dell'Arte* uma personagem nomeada Petrolino, este “pequeno Pedro” não possui a configuração tristonha que Pierrot, decalcado e forjado das transformações de Pulcinella (o Arlequim do sul), posteriormente adquiriu:

Pierrot: derivação diminutiva de Pierre, detectada em 1678. A referência à personagem de pantomima vem de 1721, divulgada em França por Deburau, mimo famoso na época, que se vestia de branco e enfarinhava o rosto. Levado pela *Commedia dell'Arte* à França, Pierrot corresponde a Pedrolino, o parvo (chamar alguém de ‘Pierrot’ equivale a taxá-lo de ‘coiô’). Na *Commedia dell'Arte*, Pedrolino funciona como o palerma de Arlecchino, que, mau-caráter, ridiculariza-lhe a boa-fé, pregando-lhe peças. Nessa relação das personagens, Pierrô é bom-coração e prestativo.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> “[...] le choix de l’image du clown n’est pas seulement l’élection d’un motif pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l’art.” STAROBINSKI, 2004, p. 8.

<sup>97</sup> Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l’amère conscience d’elle-même. L’artiste doit devenir l’acteur qui se proclame acteur; en s’humiliant sous la figure de l’amuseur, il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun joue à son insu dans la comédie du monde. Ibid., p. 87-88.

<sup>98</sup> KOSSOVITCH, Elisa. **Mário de Andrade, plural**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990. nota 5, p. 113.

A pálida máscara, imbuída de decepção e lamentos, denota muito mais o movimento descendente de um fim de período, sem conter o aspecto propulsor e propositivo que o Arlequim, por nós também lido como crepuscular, no sentido de intervalar, apresenta.

No século nascente, a energia vigorosa e a vertigem intensa provocadas pelo circo em seus arroubos acrobáticos e rodopios eqüestres requerem uma vitalidade ascendente, mais propícia a ser regida pela figura do Arlequim.

Recorrentes como assunto pictórico na arte européia do período, os saltimbancos, e especialmente nossa ágil figura, encontram seu traçado mais constante na obra de Pablo Picasso. Os arlequins da primeira fase serão atravessados, com losangos que turbilhonam o olhar devido ao geometrismo do Cubismo nascente. Vindo já de Matisse, em tons vermelhos fortes, a figura acompanha Picasso de forma permanente, tanto que este toma para si essa personalidade pictórica (chegando a vestir a máscara barbada ao posar para o fotógrafo Robert Capa).

Na literatura, segundo Sophie Basch<sup>99</sup>, existiam os romances especificamente “de circo”, como “Les frères Zemganno” (1879), de Edmond de Goncourt; “Le Cirque Solaire” (1899), de Gustave Kahn; “Lulu” (1901), de Félicien Champsaur; “Histoire de deux clowns et d’une petite écuyère” (1910), de Gustave Coquiot. Para além deles, os saltimbancos e as máscaras também eram referidos e homenageados por diferentes escritores, como em “Saltimbanques” (1909), de Guillaume Apollinaire; “Académie Medrano” (1916), de Blaise Cendrars; “Parade” (1917) e “Le coq et l’Arlequin” (1918), de Jean Cocteau; “Cirque crique cubiste” (1919), de Paul Dermée; “Afiche de music-hall” (1897), de Gustave Kahn, além de várias citações na obra de Tristan Tzara e Stéphane Mallarmé.

Paul Dermée, em sua proposição sobre a equação da arte, é citado e corrigido por Mário de Andrade n’*A escrava que não é Isaura*, texto em que também estão Tzara, Cocteau, Picabia, Max Jacob, Apollinaire e Mallarmé, dentre outros.

A música também prestava reverência aos artistas populares, buscando neles tanto a inspiração popular e folclórica quanto a distância do academicismo estrito, como se percebe nas obras do “Groupe des Six” que, junto com Eric Satie, compuseram “Parade”, “Scaramouche” e “Suite Burlesque”.

O contato de Mário de Andrade com as tendências artísticas das vanguardas origina-se das revistas, veículos velozes dos manifestos e proposições estéticas, e das conversas com os integrantes do “grupo dos cinco” que, desde muito cedo, por suas viagens, tiveram contato *in*

---

<sup>99</sup> BASCH, Sophie. **Romans de cirque**. Paris: Robert Laffont, 2002.

*loco* com a produção intelectual de ponta da época, tanto o expressionismo incompreendido de Anita Malfati, quanto o aprendizado cubo-tubista de Tarsila de Amaral nos ateliers de Lhote e Léger.

Vivificando tudo nesse meio, estava Oswald de Andrade, que tinha um bom circuito entre os artistas e impregnava-se tanto do primitivismo buscado por Blaise Cendrars como das misturas efetivadas pelos “Balés Russos” (Picasso, Diaghilev, Stravinski) e “Balés Suecos” (Maré, Satie, Léger) vistos em Paris.

A atmosfera circense de que se inebriava Paris, se não fora percebida antes, vinha já dos contatos com *L’Esprit Nouveau*, cujo primeiro número (15 de outubro de 1920), atestadamente lido por Mário de Andrade<sup>100</sup>, dedicava algumas páginas ao assunto do circo, louvando-o como arte viva, ao contrário do teatro, pura ficção. O artigo destacava que “alguns artistas, como Seurat ou Picasso [...] e poetas, cada vez mais numerosos de alguns anos pra cá, tentam incluir o circo em suas criações estéticas”<sup>101</sup>.

No Brasil caberia, em momento oportuno, perguntar sobre as ligações existentes entre as obras *Arlequinada*, de Martins Fontes (autor criticado por Mário pelo “trocadilho pretensioso”)<sup>102</sup>; *Arlequim*, de Manuel Bastos Tigre; *A máscara do Arlequim* e *Máscara*, de Alexandre Costa; bem como *As máscaras*, de Menotti del Picchia, todas de 1921 ou 1922, segundo Wilson Martins<sup>103</sup>.

Tais referências ao Arlequim, nos títulos das obras, soam contraditórias, posto que algumas delas, ainda com tintas parnasianas, insinuam-se em direção a uma figura que lhes é deslocada em representação, figura oposta ao estatismo e a tudo quanto apolíneo for.

A informação é de que havia uma “moda vigorando”:

Voltando ao papel clássico do arlequim, personagem da *Commedia dell’Arte*, deve-se destacar o interesse que suscitou na poesia brasileira entre 1919 e 1922. Em Carnaval, Manuel Bandeira, além de explorar as figuras de Pierrot, Colombina e Pierrette, manifesta sua preferência pelo Arlequim, no momento em que se liga aos crepusculares italianos [...]. Em 1920, tem lugar a aposta entre Menotti del Picchia e Martins Fontes para a produção de uma obra que retomasse o triângulo Arlequim - Colombina - Pierrot. Menotti escreve *As máscaras*, onde retoma a situação tradicional da *Commedia dell’Arte* italiana e coloca o choque entre o amor espiritual e o amor sensual, porém sem grandes novidades, dentro de uma perspectiva decadista. É o Arlequim sofrendo o mal do amor, omitindo-se perante a vida e aparecendo apenas como o espectador cheio de sarcasmo. [...] Quanto a Martins Fontes, sua *Arlequinada* hesita entre o parnasianismo de má construção e um

<sup>100</sup> Conf. GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e l’Esprit Nouveau**. São Paulo: IEB, 1969.

<sup>101</sup> “des artistes comme Seurat ou Picasso, que des poètes, nombreux depuis quelques années, s’attachent à mettre le cirque dans leurs créations esthétiques”. ARNAULD, Céline. **Le cirque, art nouveau**. In: BASCH, 2002, p. XIII.

<sup>102</sup> ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 230.

<sup>103</sup> MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978. v. VI. passim.

modernismo que apalpa sem conhecer, merecendo pois as mais severas censuras de Mário de Andrade. Trata-se realmente de moda vigorando: Di Cavalcanti já estampara em Panóplia, em 1918, uma Arlequinada e Ferrignac [...] dedica-se a arlequins e colombinas. O poema "Carnavalada", de Guilherme de Almeida, é um bom exemplo de literatura e ilustração associadas, nas páginas de Papel e Tinta, nº 1, em 1920. Ali está um arlequim mascarado, erguendo uma cortina, de modo a abrir espaço para o poema. É composição em que Ferrignac [...] vislumbra algumas soluções do cubismo, mas termina por mergulhar em cheio no "art-nouveau". Quanto ao poema de Guilherme, mostra-se francamente decadista, frisando a dimensão de passado e a melancolia na figura do arlequim.<sup>104</sup>

Porém não são os tons limítrofes circundantes do campo semântico de “crepusculares”, “decadista”, “dimensão de passado e a melancolia” pertencentes ao jogo de um Arlequim passível de representar a modernidade. Ele não é ocaso, é aurora em manhãzinha. Diverso da voga, o que ele diz, então, contra a mesma? E por que havia de ela ter surgido, tristonha e nostálgica, naquele momento? Veste de trapos com pontos sem nós, de outra partida linha feita. Mário difere em constância.

Nesses anos idos de 1921-22, para Mário de Andrade o Arlequim é uma formulação pensada e modelada a partir dos influxos recebidos, reverberando aprendizados vários que, se não em floração plena, já ecoam em sistemática estética na feitura *all'improvviso* a partir de leituras e materiais prévios recortados e remontados, oferecidos a nós tanto n' *A escrava que não é Isaura* quanto no *Prefácio Interessantíssimo*.

Deles se depreendem, com importância ímpar, uma modulação ressonante da obra “de fato” a construir, um “tratado de estética” descosido, mas não desarticulado, do mesmo modo que uma crítica notou, com relação a Marinetti, a influência futurista negada (“Não sou futurista – de Marinetti. Digo e repito-o”<sup>105</sup>), mas, nesse aspecto, tão semelhante:

Não há, na obra de Marinetti, um ‘tratado de estética’ onde, de uma maneira coerente, estariam desenvolvidos um sistema das artes, uma teoria normativa do belo ou uma nova classificação das categorias estéticas. Deveríamos falar de uma poética marinettiana [...]. Esta poética se deixa depreender, de um lado, pela prática artística de Marinetti, e de outro, no decorrer de sua elaboração contínua, de seu numerosos artigos teóricos, ensaios e, sobretudo, dos manifestos e prefácios.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> LOPEZ, Telê Ancona Porto. Arlequim e Modernidade. (p. 17-35) In: \_\_\_\_\_. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996. Disponível em: <<http://acd.ufrrj.br/pacc/literaria/arlequim.html>>. Acesso em: 19 out. 2007.

<sup>105</sup> ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 61.

<sup>106</sup> Il n’y a pas, dans l’oeuvre de Marinetti, un “traité d’esthétique” où, d’une manière cohérente, seraient développés un système des arts, une théorie normative du Beau ou une nouvelle classification des catégories esthétiques. On devrait plutôt parler d’une poétique marinettienne [...]. Cette poétique se laisse dégager d’une part de la pratique artistique de Marinetti, et d’autre part, au fur et à mesure de son élaboration continue, de ses nombreux articles théoriques, essais, et surtout des manifestes et préfaces. BLUMENKRANZ, Noémie. Une poétique de l’héroïsme: l’esthétique de Marinetti. In: PRESENCE DE F.T. MARINETTI. **Actes...** UNESCO, 1976. Paris: L’Age d’homme, 1982. p. 49.

A poética insinua-se, atizando a curiosidade e propondo novos motivos para acusações e detrações, colocando em seus lugares os referentes europeus a serem seguidos, não imitados. Desenvolvidos, não aceitos impunemente: “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.”<sup>107</sup>

A provocação começa antes mesmo do início, através das duas epígrafes *d’A Escrava que não é Isaura*: “Vida que não seja consagrada a procurar não vale a pena de ser vivida.”, de Platão, e “Be thou the tenth Muse, ten times more in worth/ than those old nine which rhymers invoke!” (Sê tu a Musa dez, que vale mais dez vezes/Do que as nove anciãs que o rimador invoca<sup>108</sup>), de Shakespeare.<sup>109</sup>

Ao propor a sua defesa da nova poesia, do que há de mais vanguardista e ainda incompreendido pela *intelligentsia* brasileira, vai ele buscar alento nos mais clássicos dos clássicos. Incongruência? Não, ditos de través insinuantes.

Platão toca em dois pontos muito caros a Mário: a consagração, a vida inteira dedicada a algo, e a procura constante, insaciável, já que se está consagrado a isso, ao procurar e não necessariamente achar. Não precisaríamos ir longe para lembrar, para além das sacerdotisas gregas, uma figura nossa, familiar, que tem uma insaciável busca, famélica e inconclusa, bem como uma devoção completa a seu ofício de fazer rir. O Arlequim, em decalque, é um artista sinado a procurar, na costura perfeita dos dizeres bufos, o riso deslavado que todo dia em novo público é preciso provocar. Macunaíma, nesse costume outro arlequinal, não é inteiro a busca, a consagração do procurar não se sabe o que, visto que nada o conforta? E não vale a pena sua vida vivida pelo que tem de trajeto, e não de conclusão? Sim, platonicamente, com toda certeza.

Shakespeare inicia o soneto de onde provém a epígrafe perguntando: “Como pode querer tema minha Musa?”, exaltando, depois da supressão de temas prontos, um novo cantar, de uma musa toda nova, para além das outras antigas nove. Porém também poderia se pensar, a partir da colocação dos dois textos tão próximos, que o poeta renascentista esteja tratando de Safo de Lesbos, a “décima musa” assim nomeada por Platão:

Tudo se passa como se o espírito grego precisasse de Safo para dar o último passo no mundo da intimidade do sentimento subjetivo. Os Gregos deviam ter sentido isto

<sup>107</sup> ANDRADE, 1993, p. 77.

<sup>108</sup> Soneto XXXVIII. In: SHAKESPEARE, William. Obra completa. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. v. 3. p. 830.

<sup>109</sup> ANDRADE, 1980. p. 197.

como algo de muito grande quando, no dizer de Platão, honraram Safo como a décima musa.<sup>110</sup>

Safo era a união da poeta e da poesia em cuja órbita se entrava para eterno serviço:

[...] A mulher entra no seu círculo como a garotinha que acaba de deixar o seio materno. Sob a proteção de uma mulher solteira, cuja vida está votada, como a de uma sacerdotisa, ao serviço das musas, recebe a consagração da beleza, por meio de danças, cânticos e jogos.<sup>111</sup>

Na idéia da devoção à décima musa se mesclam a consagração, a procura do bem-servir e mesmo de se sacrificar pela divindade feminina suprema e particular merecedora de adoração votada: “mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. [...] chamava-se Poesia. [...] essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar.”<sup>112</sup>

*A escrava que não é Isaura* reitera as proposições do *Prefácio Interessantíssimo* mesclando as leituras do que havia de mais moderno com as discussões tidas com o grupo de convivência de Tarsivaldo<sup>113</sup> em Paris, aproveitando em todos os aspectos a efervescência da vanguarda e amplificando tais leituras com a descoberta do Brasil, feita durante a viagem a Mina Gerais com Blaise Cendrars em 1924.

A arte de vanguarda procedia a um duplo movimento em relação ao passado, destruindo-o e alimentando-se dele. Ela o destrói abalando suas convicções centrais e desarticulando suas características aparentes e reconhecíveis, desmoralizando-o como o rei destronado e injuriado no Carnaval<sup>114</sup>, com todo riso e ruído envolvidos nessa prática. Alimenta-se de suas cinzas, misturando-as com o mel da proposta de algo novo, mas ainda não realizável.

Dentro do paradoxo aparente, as duas sentenças combatem barulhentemente: “Sou passadista, confesso.” une-se a “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo.”<sup>115</sup> No entremez, o artista atua entre as duas pontas, equilibrando-se. No mesmo trecho evoca Watteau, que tão bem pintou o universo da *Commedia dell’Arte* e pouco adiante dirá: “Não fujo do ridículo. Tenho companheiros

<sup>110</sup> JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 169.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>112</sup> *A escrava que não é Isaura* In: ANDRADE, 1980, p. 202.

<sup>113</sup> Dessa forma era familiarmente tratado por Mário de Andrade o casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

<sup>114</sup> Conf. BAKHTIN, 1999.

<sup>115</sup> ANDRADE, 1993, p. 62-3.

ilustres.” A frase ilustra não só o bradar “em companhia” da trupe, como também a impavidez do artista-herói, que satiriza também a si próprio em sua bufonaria.

Ridículos são os outros, pela veste que lhes é criada e imposta, já que não entendem os artistas, mas ele nada pode fazer além do seu ridículo explicar o que não deveria ser preciso que se explicasse: “Não continuo. Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave.”<sup>116</sup>

Risonho e ridículo, o artista brinca de esconder: “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.”<sup>117</sup> A veste desvairista estará posta o tempo todo.

De dentro da confusão aparente, ao olhar mais rápido, perdido na simultaneidade do novo novíssimo que surgia, existe porém uma linha agregadora que incita e seduz para a condução do espetáculo da arte nova. Se tudo estava a desmoronar, e as perspectivas não eram promissoras, a irracionalidade era sacudida pela irrisão. O descaminho não deixa de possuir uma estrela-guia, que vai nos apontar a transmutação de uma representação do desvario e da espontaneidade (a dos artistas populares) para outra (a dos povos tradicionais), no traçado que liga a prática arlequinal erguida com *Paulicéia Desvairada* ao canto de praça do bufo semi-antropófago *Macunaíma*.

Acurado manifesto posto em ação, essa vanguarda seria somente o interstício entre a decadência que ela mesma instaura e o vácuo que ela cria para algo novo que virá. O Arlequim ocupando-se do *intermezzo*, cantando a preparação da próxima cena, liga-se ao indígena que, timidamente, abraça um alaúde.

---

<sup>116</sup> ANDRADE, 1993, p. 77.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 60.

## ATO II - ARLEQUIMIA

(Sobre como já foi visto, de soslaio bailando, o Arlequim na obra de Mário de Andrade)

Mas a crítica também, e mesmo a crítica cheia de reservas, severa, é um ato de amor. E é assim que a pratico. Jamais tive a intenção de ser perverso, nem de diminuir ninguém pelas minhas observações críticas. Nem muito menos pela caridade cristã. Minha crítica é sempre um ato de amor. Será errada...É provável que seja errada. Mas o maior crítico de *Paulicéia Desvairada*, o mais ríspido, e o mais severo, crê, Tarsila, que sou eu mesmo. Ninguém me disse de mim a negra verdade que cotidianamente me digo.<sup>118</sup>

Talvez fosse mais sábio deixar as teorias obsoletas no esquecimento e não mais acordar os mortos. Mas, por outro lado, e como diz o velho Arkel, a história não produz acontecimentos inúteis. Se durante tantos anos grandes espíritos estiveram como que fascinados por um problema que hoje nos parece irreal, talvez seja porque percebiam confusamente que, sob uma falsa aparência, certos fenômenos agrupados arbitrariamente e mal analisados eram, no entanto, dignos de interesse. Como poderíamos atingi-los propondo uma interpretação diferente, sem consentir de início em refazer passo a passo um itinerário que, embora não conduzisse a nada, ao menos incitaria a procurar outro caminho e talvez ajudasse a traçá-lo?<sup>119</sup>

Mais que uma postura crítica, a epígrafe de Lévi-Strauss nos oferece um conselho sobre o melhor passo para nos adiantarmos às críticas vigentes sobre nosso objeto: encará-las, enfrentá-las e descartá-las, se esse for o caso, para então brandir nosso estandarte pessoal acima dos que ficaram pelo caminho.

O antropólogo, nos idos de 1966, fala-nos especificamente sobre o totemismo, demonstrando uma ilusão a que foram levados, por indícios, os seus antecessores, uma vez que o sistema de culto, como era considerado, não havia existido. Certas teorias, porém, geram um estremecimento tal que provocam um vício de repeti-las e aceitá-las sem que a atenção nos faça verificar sua validade:

A interpretação que Freud faz da religião foi repetidamente criticada e inteiramente rejeitada pelos etnólogos [...]. Compilando as objeções etnológicas mais importantes às extravagantes reconstruções apresentadas em *Totem und Tabu*, Schmidt observa que (1) o totemismo não se verifica nos primórdios da religião, (2) não é universal, nem todos os povos passaram por ele; (3) Frazer já tinha provado que, das muitas centenas de tribos totêmicas, apenas quatro conheciam um rito que se aproxima do cerimonial de matar e comer o 'totem-deus' (um rito que Freud supunha ser uma característica invariável do totemismo); (4) 'os povos pré-totêmicos' nada conhecem do canibalismo, e o parricídio entre eles seria uma pura impossibilidade, psicológica, sociológica e eticamente'.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> ANDRADE, Mário; AMARAL, Tarsila do. **Correspondência**. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001. p. 74.

<sup>119</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O totemismo hoje**. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 107.

<sup>120</sup> ELIADE, 1989, p. 36.

Mesmo com tamanhas refutações, em sua época, *Totem e Tabu* foi um marco e se popularizou, tendo, entre nós, inclusive, influenciado Mário de Andrade na feição de *Macunaíma*:

Ora, não é outra a lição de Freud. Em *Totem e Tabu*, texto lido por Mário antes da realização de *Macunaíma*, aprendemos, na própria escritura do ensaio, o princípio que está sendo pesquisado: a bricolagem de discursos. Com efeito, é a hipótese do discurso fantástico da horda primitiva, superposto ao discurso etnográfico do repasto totêmico e confrontado, ainda, com o discurso psicanalítico que vê, no pai morto, a função do nome, capaz de operar o corte, instituir a obediência retrospectiva e fundar o simbólico, o que permite a Freud ver na rede intertextual uma condição de possibilidades da hipótese cultural e do próprio princípio de identidade. [...] Já nesse esboço que é “*História com data*”, Mário de Andrade passa a ensaiar a idéia de que é a partir do desconjuntado que se organiza a identidade, idéia que levará adiante em *Macunaíma*, através da figura do Boi, reunião nacional dos atributos da tribo.<sup>121</sup>

Não nos ateremos, no momento, ao repasto e ao parricídio, questões próximas à festa popular do boi (desenvolvidas também por Telê Ancona Lopes<sup>122</sup> bem como por Vitor Knoll<sup>123</sup>). Somente manteremos a metáfora do respeito à legitimidade dos pais que nos antecederam e diremos que até mesmo os totens têm que ser revistos. Percorreremos a trilha já traçada, mas queremos desbastar os arbustos do caminho, por entre os totens, encontrar um pau-de-sebo.

No centro do pátio-ritual, está erguido, para exposição à tribo, outro cepo, onde nos arriscaremos a escorregar para pegar a prenda mais alta, a demonstração da vontade de lá chegar. A tarefa é pedregosa em sua extensão, visto que a produção escrita do nosso poeta-cronista-ensaista-missivista-fotógrafo-etnógrafo-colecionador é imensa, e a crítica, em suas devidas especialidades, já se mostrou gentil em abrir bandeiras várias. Unificar numa visada ampla e em espectro longo uma interpretação seria ir contra o hábito crítico para além do “consenso”:

A maioria tem se limitado ao plano das indicações superficiais de tendências a serem estudadas melhor, adiando a tarefa apesar de o consenso geral encarecer a necessidade e a urgência de realizá-la, enxergando nos escritos de Mário uma chave para o entendimento de grande parte da literatura produzida no Brasil durante os últimos (quase) sessenta anos.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> ANTELO, Raul. *Macunaíma: apropriação e originalidade*. In: ANDRADE, Mário. *ANDRADE Macunaíma: herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1996. p. 300-301.

<sup>122</sup> LOPEZ, Telê Ancona Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

<sup>123</sup> KNOLL, Vitor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

<sup>124</sup> LAFETÁ, João Luiz. *Figurações da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 3.

Cravemos afinco na escalada, que se distraia o público com brincantes, que se mostre dos passos o contratempo: não é preciso roupas novas, só mostrar que a partir das máscaras já usadas, sendo essas reordenadas, é possível deixar transparecer outro *canevas*.

O papel de Mário de Andrade dentro do modernismo literário é o de guia, mesmo que inovações contundentes fossem elaboradas por seus amigos e que de outras áreas viessem manifestações as quais ele, com sua agudeza, sabia sintetizar e definir como modernistas, catalogando entre a nova arte e o novo espírito o que lhe surpreendia e interessava.

A obra literária para Mário de Andrade não pode ser considerada separada da vida, do posicionamento do artista frente ao mundo. Essa postura divide-se em atitude política prática, que se manifesta na provocação da obra literária em si, e na busca de novos caminhos através da educação de novos artistas, o que faz pelas cartas que espalha, “abrasileirando” alguns, influenciando outros:

Em 1921 veio Mário ao Rio e foi então que fiz conhecimento pessoal com o autor de *Paulicéia Desvairada*, que o ouvi ler por duas vezes [...]. Não sei que impressão teria recebido da *Paulicéia*, se a houvesse lido em vez de a ouvir da boca do poeta. Mário dizia admiravelmente bem os seus poemas, como que indiretamente os explicava, em suma convencia. Apesar de certas rebarbas que sempre me feriram na sua poesia, senti de pronto a força do poeta e em muita coisa que escrevi depois reconhecia a marca deixada por ele no meu modo de sentir e exprimir a poesia. Foi, me parece, a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva.<sup>125</sup>

Como coletor e mantenedor de uma memória que será depósito vivo a ser reelaborado, Mário de Andrade encontra na prática dos atores da *Commedia dell'Arte* uma figuração, pela sua máscara mais intensa, do fazer poético e de um agir no mundo. Isso se dá porque o poder da palavra na obra andradeana é o da fala; para ele, a palavra não existe como coisa separada de uma ação, de uma anúncio. Ela é tanto a mensagem que vem de ultramar quanto aquela que surge do inconsciente apressado, bem como o evangelho laico da musa a ser novamente despida:

No entanto, nas últimas linhas de seu *Ensaio sobre música brasileira* se queixa assim: “Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata, porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra, desde *Paulicéia Desvairada*, é uma obra interessada, uma obra de ação”.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In.: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 62.

<sup>126</sup> BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade: animador da cultura musical brasileira. In.: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 2. nota n. 53, p. 1359.

O fato de desejar antes ser o genitor do que uma *persona* em si da revolução cultural é uma demonstração cabal da atitude de um artista que compreendeu o cerne da arte de vanguarda, cuja relevância está no ato inaugural, não na permanência. Ele quer abrir caminho, mas tem consciência da finitude dessa instância, sendo exatamente essa a que quer ocupar.

Findo isso, sua participação é exemplar, não realizadora. Destroem-se os tabus para que novos totens sejam erguidos, porém não se participa desse segundo momento; o trabalho já está feito, e pode-se virar “brilho inútil”, tão inútil e anunciador quanto um singelo prefácio, que não é a coisa em si, somente sua preparação.

Para Mário, o centro da atenção da arte está nesse intervalo que antecede algo imenso que virá. Desta forma, é importante o *Prefácio Interessantíssimo* pela sua “inutilidade”, já que a obra é *praefatio*, o que se evidencia na supressão dos preâmbulos explicativos de *Macunaíma*, realização plena desse aspecto.

Essa discussão sobre o momento anterior à realização plena reaparece em *Amar, verbo intransitivo*, que por ser dito idílio e por sua construção, aponta que a verdadeira história começará depois do FIM impresso, depois da preparação de Carlos e da Fräulein para suas vidas, tendo sido suas experiências juntos o momento primordial anterior, mas não o mais importante. O idílio todo aparece como um preâmbulo para o que depois seguirá, o que não veremos, sabedores nós somente do indiciado.

O sentido de mensagem anunciatória encontra ecos no messianismo católico que lhe é tão caro: “É preciso ressaltar nos primeiros anos do escritor o peso da adesão real e inabalável à doutrina católica. [...] (ela) não o leva a exprimir sua fé através da poesia de devoção, de caráter religioso, mas à tentativa de ligar os aspectos sociais da Doutrina Cristã aos anseios liberais bebidos no lar.”<sup>127</sup>

Mas esse homem novo que surgirá não é somente o esperado, ele é multidão, um coletivo que se vê na face de um povo que vem surgindo. O povo eleito é substituído pelo povo que faz a transformação, e aqui se tange o marxismo assumido como tentativa de síntese, de proposição de um mundo diferente através da esperança vinda da arte e da cultura populares.

Se o unanimismo, que “de todos os ‘ismos’ nascentes, era aquele que, embora com intenções críticas voltadas para a sociedade, menos ameaçava os valores constituídos”<sup>128</sup>, forneceu-lhe argumentos para a estética de um catolicismo preparatório, ligado menos às correntes tradicionais; e se o marxismo não era possível de abraçar completamente, visto sua

---

<sup>127</sup> LOPEZ, 1972, p. 22.

<sup>128</sup> Ibid., loc. cit.

posição burguesa, a síntese incompleta e o paradoxo não são resolvidos, são apontados e lançados ao futuro:

Inquieta-se por não conseguir definir o caminho que está tomando a civilização que sucederá à cristã. Não se regozija com o fato de estar terminada essa etapa da humanidade, mas também não aplaude a civilização que conheceu, pois ela nada guardava da essência do Cristianismo. Não lhe era fiel quanto aos caminhos espirituais e quando procurava soluções sociais, lesava também a individualidade.<sup>129</sup>

Dentro desses conflitos, os conceitos de indivíduo e universalidade, pátria e mundo parecem opostos, e pensá-los unidos seria paradoxal. Seria necessário encontrar uma figura que pudesse simbolizar o sacrifício individual e que trouxesse alento aos muitos, a todos os homens. Porém heróis destruidores, e aqui se entende seu afastamento de Marinetti<sup>130</sup> e a recusa do adjetivo “futurista” da primeira hora, não cabiam na ordem mental da sociedade tradicional brasileira. Era preciso ofender o burguês, mas no tom certo:

Enquanto o dadaísmo atacava os ‘bem pensantes’ na sua revolta absoluta contra a razão e o discurso, no Brasil seus poetas-leitores se revestiam de espírito de boêmia, de irreverência gratuita, de gasto da mocidade. Daí que, a pensarmos correto, a seu respeito não podemos falar de modo igual em fase terrorista. Suas atitudes antes seriam comparáveis a de adolescentes mal comportados, usufruindo entre júbilo e inseqüência do vigor da idade. E a freqüência tanto em Bandeira como em Mário dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor, demonstra a diferença da situação a que eles e os demais respondiam.<sup>131</sup>

O crítico parece utilizar dois pesos e duas medidas, ao ver apenas contundência nas vanguardas européias, sem humor algum, e apenas “inseqüência adolescente”, sem nenhuma vontade de transformação, no modernismo brasileiro.

Desvaloriza ele tanto o poder contestatório do riso, da paródia e da ridicularização, como o fato de “a freqüência [...] dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor”,<sup>132</sup> serem, vistos em conjunto, estratégias símeles de atingir um objetivo, que em Mário será, desde o princípio, estético-social, visto que ele manifesta sempre seu “desejo de participação” dentro de uma arte empenhada.

<sup>129</sup> LOPEZ, 1972, p. 57.

<sup>130</sup> Sobre a opção de Mário de Andrade pelo futurismo florentino, ver BERRIEL, Carlos Eduardo. Mário de Andrade entre dois (ou três) futurismos. In: BRASIL & Itália: vanguardas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 43-53.

<sup>131</sup> LIMA, Luis Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 36.

<sup>132</sup> LIMA, loc. cit.

O vezo de Luiz Costa Lima, como o de muitos críticos literários, é o de olhar para a história de maneira somente a ressaltar seus pontos de interesse, indicando fraquezas em artistas que não estavam no momento de produzir o que seu pósteros realizarão:

Um crítico tão arguto como Luiz Costa Lima, por exemplo, deixa escapar aquilo que sem dúvida é o melhor de Mário: ao centrar sua leitura no ponto-de-vista da linguagem poética referencial e anti-acariciante de João Cabral de Mello Neto, toma como critério de valor uma suposta contundência que Mário não teria conseguido sempre, devido aos resquícios de subjetivismo romântico que permanecem na sua poesia. Ora, essa poética do referente parece apertada demais para medir a inquietude do modernista Mário de Andrade: justamente, nas variações de registro de sua poesia, que vão desde o “consumo subjetivista” da função emotiva até a utilização da função mágica, do coloquial e da metalinguagem, é que reside seu interesse para a literatura brasileira contemporânea. A variedade técnica e temática, que perturbou de fato a qualidade dos textos, não deveria ser vista apenas no que tem de negativo.<sup>133</sup>

É uma postura crítica questionável cobrar dos modernistas brasileiros que não fossem iguais aos artistas da vanguarda européia (nesse ponto seria até incoerente, uma vez que se na Europa havia vanguarda, tudo que ocorresse no seu eco seriam os batalhões, ou a retaguarda) bem como criticar Mário de Andrade (“[...] O poeta teme o contundente e dele termina por se afastar, quer na experiência de dizer o social [...] quer na experiência de dizer a si próprio.”<sup>134</sup>) por não ser João Cabral (visto este último ter laminado sua poesia a partir das pedras retiradas do caminho pelos outros modernistas, no sendeiro do próprio Mário).

A “variedade técnica e temática” aumenta a amplitude dos caminhos, indica possibilidades e não as realiza efetivamente, vindo a obra a ser um processo contínuo, inconcluso, jornada sem objetivo fixo que, ao final, faz o artista parecer frustrado: “Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.”<sup>135</sup>

Está tudo dado desde o começo. Não é preciso buscar as “conclusões”, é preciso aceitar, não como uma verdade, mas como a *sua* verdade, tendo fé no poeta, dando-lhe o benefício da liberdade de poder se exprimir e alertar para o que em breve virá. Não é dito que a palavra está fechada, como um dogma enrijecido, mas que ela é ato, existe na vida e é preciso aceitá-la. Aos que a rejeitam, não há possibilidade de diálogo, só se pode apontar um brilho pálido, para que talvez nesse reflexo percebam a luz de uma aurora.

<sup>133</sup> LAFETÁ, 1986, p. 3.

<sup>134</sup> LIMA, 1968, p. 111.

<sup>135</sup> Prefácio Interessantíssimo. In: ANDRADE, 1993, p. 59.

Percebe-se um espelhamento desse labor na personagem máxima Macunaíma, cujo destino final, “virar brilho inútil de estrela”, é tomado como melancólico, se não infeliz. Se tomado o herói como guia e abridor de bandeiras, atuante do *intermezzo* preparador de outras cenas das quais talvez nem faça parte, tomá-lo como frustrado ou infeliz seria incoerente, já que ele sabe que sua ação se encerra, deixando impresso na trajetória e no céu seu *savoir faire*, para os que virão depois. O tratamento do que usualmente se tem por “melancolia” final de *Macunaíma* precisa ser revisto e melhor explorado sob outros aspectos.

Outro hábito da crítica é uma acusação tácita de que existe insuficiência de história que permita, no descompasso em relação à Europa, o desenvolvimento intelectual e artístico de maneira satisfatória:

Enquanto para o jovem artista europeu a I Grande Guerra apresentava a face mais cruel de uma realidade que as palavras e os costumes polidos escondiam, o desmascaramento sangrento da euforia burguesa da *belle époque* e da crença subjacente no infinito progresso da razão e do homem, as modificações infra-estruturais operadas no Brasil do começo de século ainda se mantinham restritas e disfarçadas para que delas ressaltassem conflitos dramáticos. Não espanta que o modernismo não surgisse com programas definidos, assim como que sua evolução se desse por saltos e não por passagens a exemplo das vanguardas européias.<sup>136</sup>

É inegável o quanto a experiência da guerra influenciou o sentimento de perda e desesperança inconformada dos artistas das vanguardas, mas esse não foi o fator exclusivo, e sim um dos mais pertinentes dentro de um feixe de acontecimentos e de transformações no pensamento e na história mundiais.

Atrelar a realização estética a uma causalidade histórico-social sem as devidas mediações é um reducionismo empobrecedor: perde-se a compreensão dos mecanismos através dos quais uma sociedade elabora impactos e transformações via representações simbólicas. É fato de que no Brasil os “conflitos dramáticos” não eram os mesmos, mas não se pode dizer que, necessariamente, uma guerra gere arte inovadora.

A falta de objetividade e de “programas definidos” têm muito mais a ver com a observação e com a tentativa de compreensão desses artistas fora do núcleo irradiador (e mesmo isso teria que ser bem estipulado, afinal a revolução de 1917 é deslocada do centro pensante europeu) do que com uma claudicância e uma falta de habilidade artística. Cabiliahes não o passo certo, mas entender o papel do Brasil no mundo e suas possibilidades de fazer estético dentro do cenário mundial. Se o canibal ainda não se manifestara, tínhamos, desde o princípio, seu duplo famélico, o Arlequim.

---

<sup>136</sup> LIMA, 1968, p. 36.

São várias e reiteradas as referências à máscara do Arlequim na obra de Mário de Andrade. Soa um tanto consensual que os losangos simbolizem, em sua multiplicidade de retalhos, o amálgama de culturas e costumes que teriam formado o Brasil.

Essa análise é coerente, mas problematizando-a, perguntamo-nos se para além da metáfora, na construção estética, o procedimento improvisado da prática do Arlequim em cena não se tornou componente estrutural da escrita andradiana.

O que se pretende é estender a análise da permanência dessa figura para além do símbolo da multiplicidade, uma vez que os elementos que compõem essa figura vão muito além disso. Lembrando que abaixo dos losangos, retalhos de tecido, existem buracos, falhas no figurino, as quais querem demonstrar a origem humilde e trabalhadora da personagem, essa abundância não se tornaria falta, e a mistura não levaria ao vazio? A superfície da veste não abrange toda a história e toda a simbologia da figura apresentada.

Falando sobre “O Domador”, de *Paulicéia Desvairada*, o crítico Domingos Carvalho da Silva tece a seguinte consideração:

Mário registra o preço da passagem de bonde - “duzentos réis” - e observa também o número de passageiros de cada banco - cinco; “um branco, um noite, um loiro / um cinzento de física e Mário”. Esta convivência étnica é uma das fontes - talvez a principal - do arlequinal mencionado insistentemente pelo poeta. [...] <sup>137</sup>

Da “convivência étnica”, dois termos são uma reiteração: o loiro é substituído por *oiro* e depois por *ouro*, e esse ouro (na edição das *Poesias Completas* <sup>138</sup>), unido ao cinzento, é espelho de: “Arlequinal!...Trajes de losangos...Cinza e ouro.../Luz e bruma...Forno e inverno morno...” <sup>139</sup>, em *Inspiração*.

Se o traje guia o olhar para a composição de cores, é a cidade que se descortina numa esmaecida coloração mista, vestida com sua “luz e bruma”, seu ouro e cinza de “forno e inverno morno”. São Paulo, a comoção principal, é arlequinal, posto que não é nem sol esplendoroso, nem gris soturna; ela sabe ser ambas ao mesmo tempo, como num permanente crepúsculo, onde por detrás do véu acinzentado, brilha o dourado radiante. Esse olhar transforma a cidade não numa multiplicidade, mas numa dualidade resolvida, não sendo nem luz nem bruma: o arlequinal é a condição intermediária da passagem. Noite finda, dia não

<sup>137</sup> CARVALHO DA SILVA, Domingos. Mário de Andrade: anotações sobre algumas palavras perdidas no tempo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 259-262, 1994. p. 261.

<sup>138</sup> ANDRADE, 1993, p. 92.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 83.

começado; dia posto, noite sem estrelas, uma promessa de constante mudança e uma plenitude de possibilidades.

Observar outros traços da composição da máscara do Arlequim faz pensar que talvez Mário diga algo a mais com sua utilização, algo que se espalha, segundo o presente ponto de vista, não somente pelas poesias, mas pelo seu fazer poético inteiro, num monumental projeto de obra e fazer artísticos, incluindo-se aí sua criação talvez mais arlequinial, *Macunaíma*.

Mas se o “herói sem nenhum caráter” não é criação sua, e sim apropriação da base mítica dos índios Taulipangues e Arekunás, faz-se necessário pensar esse processo mesmo de re-composição de material pré-existente através da mesma ótica arlequinial. A máscara é o solo assentado onde se ergue uma práxis, múltipla sim, mas unívoca, que evoca várias vozes quando o cantor as souber apresentar.

Se pensarmos na evolução poética de Mário, segundo Lafetá<sup>140</sup>, notaremos que a transformação proposta pelo crítico apenas aponta aspectos díspares de uma mesma configuração, escapando aqui a valoração expressa como progressiva, mas demonstrando uma manutenção de códigos e de exercício simbólicos.

Vê o crítico que as “máscaras”, que elenca com perspicácia, “correspondem a instantes precisos dos movimentos ideológicos dessa burguesia, e constituem verdadeiras cristalizações da auto-imagem que ela procurava fazer-se.”, o que se coaduna com seu propósito de considerar: “a poesia de Mário como um conjunto de reflexões [...] sobre os vários problemas que compuseram o universo ideológico da elite letrada da burguesia brasileira.”<sup>141</sup>

Acertando ao propor um estudo não homológico “entre movimentos sociais e literatura”, ele desvia o foco ao crer que a imagem gerada é auto-referente (crendo que Mário represente a si como burguês, quando o que faz é representar uma projeção de homem ainda não surgido); e que ela é algo cristalizado. Porém, como já dissemos, a figura escapa às formatações, não se prendendo a engessamentos sígneos; ela pode estar estabelecida, mas não é estática.

Acompanhando a distinção das “máscaras” com o pensamento menos na face em relevo da burguesia e mais no modo artístico do próprio poeta, ressalta-se que “À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do trovador arlequinial, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições;”. A

---

<sup>140</sup> LAFETÁ, 1986, p. 15.

<sup>141</sup> LAFETÁ, loc. cit.

afirmação é forte e importante: a modernidade se abre sob a face do Arlequim, mistura de sentimento e blague, do paradoxo e do “cosmopolita”, tendendo para o universal, em contato com o pensamento europeu.

Esse cerne se manifesta já no princípio e será recoberto por outros aspectos: “à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes [...] a máscara do poeta aplicado;”<sup>142</sup>. Esse poeta coletor, *bricoleur* como quis Bosi<sup>143</sup>, liga-se tanto aos procedimentos de vanguarda europeus do “surrealismo etnográfico”<sup>144</sup> como ao processo mesmo de atuação do Arlequim, que para preencher *all'improvviso* seu papel, precisa ser colecionador de histórias, fatos, contos, *lazzi*, provérbios, sem os quais é incapaz de exercer com mestria seu ofício.

Segue-se lendo que:

[...] à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara da diversidade em busca da unidade;<sup>145</sup>

Não vemos alteração no esforço, que é múltiplo nas fontes do “compilador”, nem no ser contraditório (e, portanto, no mínimo dual) do “cosmopolita” para essa outra máscara. Todas agem em prol de uma representação que é de “unidade” mesmo que seus caminhos, ou descaminhos, sejam vários.

Para o foco de atenção escolhido por Lafetá, seu tópico de estudo, complica-se ainda a análise, uma vez que “à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado [...], corresponde a imagem da crise [...], a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de espelho sem reflexo;”<sup>146</sup>

Primeiramente, o tormento, “mutilações e desencontros” já se apresentam no próprio dilaceramento da elaboração da cena pelo poeta que se associa a uma máscara. Minimamente ele é dois, posto que a máscara é reconhecível *per se*, sendo o ator sempre outra coisa em conjunto com ela. Para além disso, a máscara não permite uma “intimidade”, pois sendo pública, todos sabem o que esperar, dentro de um conjunto de possibilidades, da ação que ela

<sup>142</sup> LAFETÁ, 1986, p. 15.

<sup>143</sup> BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

<sup>144</sup> CLIFFORD, James. O surrealismo etnográfico. In: \_\_\_\_\_. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2002. p. 132-178.

<sup>145</sup> LAFETÁ, op. cit.

<sup>146</sup> Ibid., p. 15.

apresentar. Um Pantaleone não será humilde, isso seria incoerente; um Arlequim não será soberbo, seria um “desmascarar-se” diante do público.

A auto-referencialidade, a procura absoluta por um “eu” só é possível no artista que não estiver usando máscaras, que for ele mesmo um só “eu”, posto que, se mascarado, ele já é, entre tantos, um outro. A máscara é um espaço vazio a ser preenchido, não lhe é possível ser, mas sim estar.

Essa “espécie de espelho sem reflexo” é um dito obscuro, já que o reflexo possível de quem olha para um espelho estando mascarado é sempre de outro. O eu é uma opção deixada de lado, em segundo plano, sendo o seu apagamento proposital. Alguém a buscar seu eu, sua intimidade, refletir-se-ia e tentaria compreender o que vê, portanto não sairia de si para ser outro, olhando para o lugar que deixou. Essa busca interna, depois do advento da psicanálise, torna-se angustiante e quase impossível de ser feita sozinha, pois sabemos que nosso ego esconde e “seqüestra”<sup>147</sup> compreensões para que não tenhamos acesso a tudo que está em nosso inconsciente.

Um Arlequim não busca saber quem é, ele é o que mostra e diz e faz, e todos o reconhecem desde o primeiro instante. Dúvidas existenciais não lhe cabem, pois ele está muito ocupado agindo no mundo.

O mascarado buscando a si mesmo terá antes que tirar a máscara, parecendo-nos incoerente dizer que um artista usa a “máscara da intimidade atormentada”. Se a máscara é atormentada, não o é, necessariamente, seu portador. Se atormentado é o artista, em busca de uma intimidade, de uma identidade, ele complicaria o procedimento usando uma máscara. Os termos contrastantes, postos juntos, não soam incomuns se a máscara é a de alguém paradoxal, ou múltiplo, como o Arlequim. A motivação para o uso da máscara é que destoa do jogo comum da representação.

Concluindo, Lafetá afirma que “à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 [...] corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do poeta político.”<sup>148</sup>. Ora, volta-se à cisão, reiterando-se a mutilação, a multiplicidade, como se agora erguesse o poeta mascarado sua voz social.

É notório que o Arlequim é de um estrato social dos mais baixos, e toda sua luta desesperada, e por isso mesmo cômica, se faz de acordo com sua falta de condições (fome, procura de emprego, moradia), em clara oposição aos *padroni*, ao rico *Pantaleone* e ao sábio

---

<sup>147</sup> O termo é de Mário de Andrade, a partir de suas leituras de Freud, preferindo isso ao que chamamos de recalque.

<sup>148</sup> LAFETÁ, 1986, p. 16.

*Dottore*. Ele é um dos inferiores da sociedade que, sempre relegado, tenta, através de suas peripécias, ou consegue, devido à sua estupidez e ingenuidade inatas, modificar sua condição.

O rir-se através dos pobres inclui a ridicularização da cupidez e lascívia Pantaleônica, bem como do falso conhecimento e da hipocrisia do Doutor (Graziano ou Ballanzzone). Mesmo quando esses dois últimos estão em combate (usualmente pela predileção de uma dama, mesmo que “inferior”), são duas classes (nobreza decadente e burguesia em ascensão) que estão sendo criticadas, como na *Locandiera*, de Goldoni.<sup>149</sup>

Deixar de lado o aspecto de crítica social seria desconsiderar, nos espetáculos populares, o que existe, através do riso, de arma satírica contra o estabelecimento oficial:

Esses aspectos seriam também da própria linguagem do carnaval que, evoluindo através dos tempos desde a antiguidade, era capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.<sup>150</sup>

Pondo de lado as considerações sobre a diferença entre a linguagem “carnavalesca” e a percepção “arlequinal” de mundo, nota-se que ambas se assemelham no aspecto da incompletude, a partir de uma complexidade de pensamento. As “formas dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas” são, sem dúvida, motores de revolução social, uma vez que dispõem em palavra a ação no mundo, contra a ordem, contra o “acabamento e perfeição” das instituições.

O “lirismo da alternância” e a “consciência da alegre relatividade” não são caóticos simplesmente, eles possuem alvos estabelecidos. Sendo o Carnaval o “mundo ao contrário”, o estabelecimento de uma contra-ordem, isso não é uma desordem destrutiva, mas uma ação propositiva dentro de uma lógica nova, mesmo que passageira.

Da praça vem um grito estridente que, se não é o brado cívico, é o riso, a gargalhada que também faz pensar, e de amena tem muito pouco quando bem realizada. Uma máscara política não difere da máscara arlequinal, ou melhor dito, o Arlequim, para além dos retalhos, pode abarcar o simbolismo expresso nas várias facetas elencadas por Lafetá.

<sup>149</sup> Cf. SALINARI, Carlo. *La realtà sociale nel teatro goldoniano: lo scontro tra borghesia e nobiltà. e L'autonomia del mondo mercantile e la “Locandiera”*. In: SALINARI; RICCI, 1985, p. 993.

<sup>150</sup> BAKHTIN, 1999, p. 9-10.

A transformação que o crítico apresenta na trajetória poética de Mário segue a mesma linha, coerente, de se transformar mantendo-se idêntico. Assim sendo, a “permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, identificada por Luis Costa Lima, faz sentido porque fazem parte da mesma estratégia, moldada e invariável na sua variância, sob o símbolo do Arlequim.

As características do cantador-Arlequim se estendem pelos demais tentáculos da obra, como no coletor de músicas (a serem lembradas pelo brincante que quiser ser cantador de histórias); no missivista professoral, que deseja com suas boas novas iniciar os demais na arte modernista; no homem público, que à frente de institutos quer manter um patrimônio e uma memória culturais a serem reelaborados, considerados e reaproveitados pelos cantadores futuros. Em suma, no criador de um lastro cultural que fosse fonte de onde pudesse beber a arte do porvir, que então se abria, a largos goles.

Fazedor em si mesmo de uma multidão de vanguarda, Mário tornava-se tão mesclado da luta empreendida no campo de batalha das idéias que se confundia, para bem e para mal, com o apressado mover-se dos irmãos de pena em punho:

Poucas obras como a sua refletem o espírito de um movimento coletivo: com as suas inquietações, com as suas verdades, com os seus erros, com os seus problemas, com as suas esperanças, com os seus desencantos. Aí bem se poderão encontrar a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário; e simboliza, o Sr. Mário de Andrade, aquilo que nesse movimento existe de mais positivo e de mais negativo, ao mesmo tempo.<sup>151</sup>

Criador (“mais uma personalidade que um autor”<sup>152</sup>) amalgamado na criatura gigantesca que não teria fim numa vida de esforço anunciador, notamos que, como um ator que se tornasse Arlequim e que o fizesse para toda sua existência, exemplarmente, mesmo que em segundo papel, Mário se dissolve, se multiplica, perito nas suas cabriolas, pela fé que possui num novo artista, homem e mundo que virá.

Nesse esforço, ele traduz a sua época: “Em nenhum poeta moderno mais do que no Sr. Mário de Andrade se poderá sentir esta contradição própria da poesia moderna: a de um pensamento que procura a sua forma. E ninguém entenderá essa obra sem levar em conta tal circunstância.”<sup>153</sup>

<sup>151</sup> LINS, Álvaro. Na primeira linha da vanguarda. In: \_\_\_\_\_. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 39-40.

<sup>152</sup> Ibid., p. 40.

<sup>153</sup> Ibid., p. 39.

Porém o crítico considera, dentro dessa contradição fundamental em que aparecem “as experiências de formas e ritmos, a transmitir-nos uma idéia de desvario e completa anarquia de ânimo, ao lado de uma impressão de rigorismo lógico domínio da inteligência.”<sup>154</sup>, que o rebuscamento e a intenção nacional prejudicaram o poeta:

Tratando-se de uma personalidade complexa, ele procura a sua unidade através da forma. Uma situação que se complica ainda mais porque o problema pessoal do poeta se conjuga com o problema específico da poesia moderna. [...] é um poeta que próximo continua do supra-realismo. Além disso, procurou criar um estilo pessoal, com uma linguagem particularíssima, tanto em poesia como em prosa. Admiro o que há de original nessa linguagem e nesse estilo, mas sem esquecer o que em ambos existe de falsa originalidade. O seu estilo apresenta realmente certas características magníficas: um forte sensualismo de vocábulos e de construções, agilidade e graça pouco comuns em nossa língua, influência musical que lhe imprime um máximo de subjetividade. Todavia, ao lado dessas qualidades, em ligação com elas, brotam as suas fraquezas: um brasileirismo arbitrário e de gosto duvidoso, excesso de pitoresco, ostensivo arrefesamento, certo tom por demais rebuscado. Ou melhor: uma preocupação de modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas. [...] Atinge muitas vezes o puro delírio verbal; e julgando que está a criar um mundo de imagens e de sugestões, quando nestas ocasiões estamos apenas diante de uma *féerie*. De uma *féerie* criada pelas palavras desenvoltas, pelos sons estridentes, pelas reticências insistentes e gritantes.<sup>155</sup>

A contradição perpassa o poeta e incide nos críticos, uma vez que de “um pensamento que procura sua forma” não se pode cobrar que já a tenha encontrado. Tudo em Mário, mesmo com suas certezas e atos-de-fé, é experiência, tentativa, ensaio de um texto que ainda não estava escrito, preenchimento do espaço com as marcas tênues do cartaz do *canevas*.

A *féerie* aparenta-se com a falta de contundência apontada por Lima, já que Lins considera que:

o que essa obra poética logo nos revela é o dualismo a que já me referi: o de uma essência poética em procura de uma forma de expressão. Ora, faz pena que tal procura tenha se orientado, sobretudo para o mundo transitório e acidental, o que privou esta poesia de um avanço em maior profundidade.<sup>156</sup>

Como vimos dizendo, esse “mundo transitório e acidental” é o campo de atuação escolhido para que o poeta anunciador prepare o terreno e traga a novidade, assentando o solo onde os outros colherão. A alegada falta de “profundidade” não se confirma, se pensarmos no abismo em que é necessário lançar-se para dar conta da imensa quantidade de referências e materiais da composição *all'improvviso* para que se possa tanger um entendimento. Uma poética firmada no acidente, na associação brusca, no salto e na cambalhota verbal demanda

<sup>154</sup> LINS, 1963, p. 45.

<sup>155</sup> Ibid., p. 44.

<sup>156</sup> Ibid., p. 40.

se não uma profundidade, uma amplitude que, porém, não se desmerece enquanto força enunciadora de possibilidades simbólicas.

Lins cai na própria armadilha uma vez que, ao pensar sobre a originalidade de Mário, afirma:

Ele criou o seu próprio espaço, a sua própria maneira. E de um modo inconfundível. Ao lado dessa originalidade intrínseca, existe uma outra, porém, menos apreciável: a que ele procura criar com sua técnica. E assim se explica que um poeta de tanta personalidade seja também um poeta de muitos artifícios. *As suas realizações mais felizes são aquelas por ele obtidas ao entregar-se naturalmente à sua obra original; as suas páginas mais frágeis ou falsas são aquelas em que se complica na busca de uma expressão artificiosa.*<sup>157</sup>

Ao não seguir artifícios, entregando-se “naturalmente” à sua obra, o artista está realizando a prática poética do “transitório e acidental”, improvisando, criando a linguagem e a forma que o pensamento ainda buscava, “julgando que está a criar um mundo de imagens e de sugestões”. Os pontos fortes e originais mesclam-se com o que se considera deficitário, sendo impraticável uma crítica que não dê conta de um fenômeno que é a ebulição das contradições, um torvelinho de conceitos, práticas, símbolos, vontades e representações unidos em desacordo.

Esse amálgama veloz ainda sai da obra poética, ou melhor, se descola da poesia para soprar contos, romances, cartas e a vida do próprio artista:

O fato é que se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu “eu” e conta, como afirma Álvaro Lins, a história “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada como veremos nos interesses da classe a que pertence o escritor) liga-se “ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade”<sup>158</sup>

Tem-se aqui o Brasil como um fim, unido ao “eu” a ser encontrado. Não cremos que a busca se encerre na brasilidade, fazendo ela parte do projeto, porém como um componente, uma vez que a obra vai se abrindo para abarcar a América e colocar o artista novo em pé de igualdade, através das pesquisas culturais e de linguagem, com todo e qualquer povo. Encontrar a diversidade dentro do Brasil serve para sair do eixo paulista e descobrir que o mundo é muito mais que Paris-Trianon.

<sup>157</sup> LINS, 1963, p. 41, grifo nosso.

<sup>158</sup> LAFETÁ, 1986, p. 8.

Há uma identidade entre o dizer e o que é dito. Nesta trilha, a identidade aparece em diversos níveis ou, talvez fosse melhor dizer, em diversos âmbitos. Apenas como sugestão, esta identidade habita Arlequim e São Paulo, depois Arlequim e o Brasil, encontra um esconderijo no psicológico, mostra-se como espelho do social e tem suas raízes no solo da poesia. Cidade arlequinial e dizer arlequinial.<sup>159</sup>

A identidade não é buscada, mas sugerida através da máscara do Arlequim. Seja um burguês cosmopolita, seja um índio tapuia, seja um quilombola bravo, esse artista pode propor suas faces, afirmando através da máscara a negação mesma da identidade. Ser é menos importante do que se tornar, do que preencher no momento preciso a cena com sua atuação.

Agir sobre o mundo, sobre a arte, sobre a vida parece ser a estratégia contida no irrefreável poeta; essa seria sua novidade, o “pulo do gato” modernista ao não ser o moderno, mas ao dizer o que o será. Irrisório, inútil, efêmero, o desvario do desvairismo se finda na inutilidade das explicações prefaciais. Não se diz nada sobre o antes da obra, a obra é o antes total do artista.

Nesse estado anterior, nessa condição pré, nada é conclusivo, orgânico e fechado. Assim, a poética arlequinial serve bem como caminho para a percepção de mundo modernista: “conforme frisou por várias vezes durante a sua ação literária, os modernistas foram os primitivos duma época artística em que tudo estava por construir”<sup>160</sup>.

Esse movimento antecipatório, que em Mário se finda em si mesmo, ou seja, que torna a obra toda um complexo jogo preparatório, que se compraz em nada concluir, apenas sugerindo e indiciando, é tomado como uma linha evolutiva pela crítica, chegando, na maioria das vezes, a uma frustração literária, a uma incapacidade de efetivar sua plena realização. Certos desse processo, alguns até dizem ser isso representado pelo fracasso e tristeza final de *Macunaíma*.

Deixemos indiciada, e por enquanto não-resolvida, a questão de que *Macunaíma* teria no final da jornada fracassado, devido ao fato de não ter recuperado a muiiraquitã (já que a perde definitivamente). Fica em aberto uma discussão sobre quais os motivos para se recuperar a pedra, o que ela significa para ele e para o todo do romance, nos parecendo problemático tê-la como uma “pedra mágica do discurso”<sup>161</sup> ou como uma função de “objeto mágico” a ser recuperado pelo herói para “reparar o dano ou carência.”<sup>162</sup>

<sup>159</sup> KNOLL, 1983, p. 48.

<sup>160</sup> GREMBECKI, 1969, p. 35-36.

<sup>161</sup> SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

<sup>162</sup> CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Notaremos, a seu tempo, que a pedra é tão incompleta como portadora de “marupiarice” quanto é incompleta a estrela que brilha inutilmente, porém são irmãs simbólicas, filhas de uma mesma concepção de ser no mundo cuja existência vai se constituindo no caminhar-contar. Não é adequado, por essa percepção, se colocar um ponto final na história, somente o é dizer que no dia seguinte haverá mais do tão-bom-assim-mesmo.

A escolha para se viver esse drama, para dançar o bailado de inútil existência de canto em brilho por outro tão igual a si contado, é ser Arlequim, tornando tudo que faz, em termos de obra e vida, “uma transmutação incessante”:

A identificação com o Brasil não se mostra nada fácil – “o herói sem nenhum caráter” chega ao ponto de provar todas as máscaras e preferir a fluidez variada de uma transmutação incessante, apresentando-se simultaneamente com muitas caras. O verso famoso (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta,”) assume de uma vez a diversidade como drama a ser vivido, e propõe de maneira direta que o problema privilegiado seja este.<sup>163</sup>

Ao expor o exemplo a ser seguido, não quer ele uma escola repetidora, mas mesmo assim se dispõe a ser o transportador (como faz o intermediário dos atos cênicos e dos mundos distintos que escolheu para se figurar) de uma turba bulhenta que lhe siga querente. É uma multidão que ele convoca para a infantaria de sua arte, n’*A Escrava que não é Isaura*, se valendo de citações e referências de todos os seus irmãos em ar(te/mas), para os quais existir é criar e lutar.

O aprendizado-mor dessa anti-escola é o de transformar o manifesto, antes somente eficaz com palavras de ordem e especificações, dotando-o de trechos, entrecchos, recortes das obras dos que o poeta vem anunciando como modernos, através da colagem, para erguer uma forma literária fluida em que seja o brilho piscante avivado pelo olhar.

Mais além da forma popular copiada, dos conhecidos enredos preenchidos, da linguagem falsamente descuidada, tudo que Mário de Andrade vai tocando arlequiniza-se, e mais que isso, arlequiniza-se:

“Infundada me parece [...] a crítica de Franklin de Oliveira [...]: ‘Conspiraram contra *Macunaíma* não apenas a artificialidade de sua linguagem, como ainda a ausência de alquimia estética operada sobre as suas fontes, entre outras, as lendas colhidas por Koch-Grünberg’. Ao invés, a alquimia é realizada através da profunda compreensão morfo-tipológica da lenda; a ‘artificialidade’ da linguagem é parte indispensável, isomórfica, do sincretismo do projeto.”<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> LAFETÁ, 1986, p. 27.

<sup>164</sup> CAMPOS, 1973, p. 97.

A alquimia se dá pela transmutação de si na obra literária, amalgamando poética, ética, política e retórica numa figuração que não se efetiva, apenas provoca e instaura um lugar, ao mesmo tempo vazio e prenhe, para a voz que quiser tomar dessa representação (de cena, do país, do ser humano, do fazer artístico) para dizer: assim sou eu sendo mais que somente.

Mário de Andrade promete um novo mundo e o realiza com uma nova literatura afirmada em *Macunaíma* (feição de forma inovadora de colagem) em que a figura já sustentada nos manifestos e na poesia aparece plena e inquiridora em sua complexidade. O Arlequim artista dá voz ao cantador que vivifica o Arlequim das peripécias sem fim, forjador de uma identidade possível em seu sem-caratismo constante.

Intrincada encruzilhada de elementos, a rapsódia estabelece o credo modernista da vanguarda no intervalo, na mistura erudito-popular, na deglutição e re-elaboração do estrangeiro pelo local e, sobretudo, no aspecto inacabado e inapreensível da arte.

### **ATO III – ENTRE PEDRA E ESTRELA**

#### **(O Arlequim em Macunaíma: Ensaio de representações - Ensaio de interpretações)**

Na presente abordagem, *Macunaíma* é visto como a encenação de um *canevas* por um Arlequim, representado pelo cantador e pela própria personagem-título. Assim sendo, o cantador que ouviu as histórias mascara-se para contar as aventuras de um Arlequim, de suas fomes, de seus desejos, de seus amores, de sua descida ao inferno da cidade e de seu posterior retorno a um mundo perdido e não mais seu. Projeção de um modelo novo de humanidade, o herói utiliza-se da indolência, da esperteza, da sabedoria popular, e mais que tudo, da tenacidade constante na jornada que emprega por geografias e tempos imprecisos, para alcançar os objetivos propostos.

A personagem depara-se, nessa trajetória, com um descompasso entre o desejo de realização e a realidade, pois mesmo tendo de tudo feito para que sua vida fosse completa, para que sua felicidade fosse garantida pela lembrança da amada, para que sua gente não tivesse fome, para que a memória dos seres da mata se mantivesse honrada<sup>165</sup>, ao final ele percebe que, com a manutenção dos grandes problemas do Brasil - a falta de saúde e o excesso de saúvas - não existem possibilidades de crescimento para esta nação. E pasmado com a constatação e com a solidão, sobe ele para ser “brilho inútil” de estrela.

Ao fazê-lo, retira-se para um posto de observação, negando-se à ação e partindo para a contemplação, como se acreditando que de sua parte o possível já fizera, e que outro viria e realizaria as melhoras necessárias para que tudo perfeito e bom fosse (num messianismo não-participativo). Ele decide, sem muita nostalgia, que não é assim que quer viver e prefere se congelar em luz para esperar o que virá.

---

<sup>165</sup> Como em seu discurso inflamado pela verdade sobre a história do Cruzeiro do Sul. Capítulo X – Pauí-Pódole. In: ANDRADE, 1996.

Mário, segundo ele mesmo nos conta em sua correspondência, propunha que isso evocasse “essa contemplatividade puramente de adoração que existe na reza e no êxtase”, “aquele estado extático de misticismo (religioso) que terá de ser a contemplação da Divindade”<sup>166</sup>. Nas mesmas cartas, assume que esse simbolismo pretendido não foi percebido pelos leitores. Se ele vai “para encontrar Ci” e lá chegando, no céu, esquece disso por uma ascese mística, existe algo maior que a realização pessoal do herói, cuja chave lhe foi dada pela sua “Beatrice” para que compreendesse o insondável. A missão sua finda, submetido pelas circunstâncias de que algo superior gere o futuro, joguete o herói na mão do destino sempre e para sempre acontecível.

Esse seria um traço trágico contido e talvez relegado ao segundo plano pelas leituras habituais que vêem a festa rica, o riso paródico e a multiplicidade representada, centrando a atenção na pedra e não percebendo as estrelas. Macunaíma tenta fugir do seu destino, persegue a ilusão pétreia, quando quem dá as cartas é Vei, a eterna senhora do céu que guia o tempo e as ações em suas voltas.

O herói da nossa gente fixa-se inútil no firmamento, mas como os demais personagens que lá estão, torna-se um exemplo, uma dignidade a ser observada e a ter sua história lembrada. A poética assim proposta, ancorada numa postura vanguardista (consonante com a influência do movimento Dada e do futurismo florentino), conteria o germe da destruição de si mesma<sup>167</sup>.

A relevância da poesia e do romance, naquele momento, era apenas propor e instigar, não realizar: assim como em política, ideologia, filosofia e na arte, tudo estava para ser feito...depois, no futuro. Depois da brincadeira girante do Carnaval, alguém viria, na quarta-feira de cinzas, pegar no país de jeito e fazê-lo funcionar.

O modernismo, assim pensado, seria apenas um intervalo interessante pelo qual era preciso passar para se chegar a uma literatura madura, séria e que soasse de igual com o que se fazia no mundo todo.

O catalisador dessa mudança tomará a máscara arlequinal e seu fazer improvisado, unindo a isso o manancial de mitologias primitivas da nação extrapolada, europ’americanizando uma arte queredora de ser toda outra, toda nova.

---

<sup>166</sup> CAMPOS, 1973, p. 264.

<sup>167</sup> Vale ressaltar que o Desvairismo se encerrava ao fim do próprio *Prefácio Interessantíssimo* de Paulicéia Desvairada. In: ANDRADE, 1993.

Não cria Mário de Andrade esta visão carnavalesca e contemplativo-anunciatória somente em sua rapsódia, porém, segundo me parece, estende este conceito para uma formulação que discute o “ser outro”, o “ser novo”, tanto nas poesias quanto nas obras ensaísticas, nas pesquisas folclóricas e na própria ação na vida, tornando o “ser artista” uma manifestação de seu humanismo.

Portanto, o que vemos na obra de Mário de Andrade é uma tentativa de multiplicar-se em ação, dando conta de vários fenômenos ao mesmo tempo para, na sua prática, demonstrar como era possível fazer-se multívoco, apresentar-se não como indivíduo, mas como conjuntos, multidões, massas díspares com formas, culturas e línguas diversas que, juntas, em suas trocas cotidianas, faziam a miscelânea que atravessava a constituição da brasilidade, americanizava-se e ampliava-se para o novo mundo: “Recorde-se [...] que nem Macunaíma é exclusivamente brasileiro de origem, nem Piamã totalmente ítalo-brasileiro por migração. Ambos têm uma dimensão sul-americana, o que permite uma extrapolação continental do problema.”<sup>168</sup>

Em carta a Carlos Drummond de Andrade de 1924, no começo de uma longa amizade literária que se estenderá até 1945, com a morte deste, Mário assim define a postura que os artistas devem ter em relação ao país:

Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pleura da minha felicidade. *Toda minha obra é transitória.* Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos, tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. *Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei.* A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é minha razão de ser na vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. *A minha vaidade é de ser transitório. Estraçalho minha obra.* Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só para chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. *Eu vivo.*<sup>169</sup>

<sup>168</sup> CAMPOS, 1973, p. 151.

<sup>169</sup> ANDRADE, Mário; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário.** Organização de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p. 51. Grifo nosso.

Os conceitos que daqui se depreendem, e que nos interessam vivamente, são a transitoriedade e o sacrifício associado ao viver.

Do primeiro, percebe-se a intenção não de ser o instaurador de um momento, aquele que traz uma verdade, o homem que propõe a formulação de um mundo, estética e pensamento novos: ele se retira dessa posição, colocando-se simplesmente como o arauto da boa nova, o anunciador dos grandes feitos e das realizações definitivas, que por outrem serão edificadas.

Essa postura é dúbia, pois se demonstra a humildade de não se considerar o fruto pronto da inteligência nacional, também ri de soslaio, visto que sabe da importância dos próceres na constituição da grandeza posterior.<sup>170</sup>

Tal postura é também caracteristicamente vanguardista na medida em que, ao jogar as realizações para o futuro, desgasta a relevância do passado, ligando aos eventos somente seu instante primeiro, ou seja, o intervalo que compreende a destruição do imediatamente anterior e a formação do novo a partir desta implosão. Relevante nesta estrutura é aquele que pôs abaixo o edifício do gosto antigo e desenhou o esboço da projeção da modernidade.

Porém não é fácil esta prática anunciadora, de se estar à frente de seu tempo, visto que sempre se é muito achincalhado pela crítica, mal compreendido pelo público e dificilmente se obtém sucesso (muito pelo contrário: Mário relata em cartas que a experiência da Semana de Arte Moderna lhe tirou todas as alunas de piano, visto que os pais não as queriam associadas àquela vida).

Então se reitera a noção de sacrifício em prol de uma causa monstruosa, a da construção estética e ideológica de um país, causa essa pela qual todos os sofrimentos são válidos, validadas também ficando a obra e a própria vida. Ele é ciente da vaidade que gera para si, a de não ficar, a de não ser importante, mas também a de ter, com seu sangue e punho, garantido a liberdade e a possibilidade de ação dos que lhe vêm em seguida.

Fechado nesta perspectiva, que lhe permite tudo fazer, já que a incompreensão e as pedras que lhe lançam somente reforçarão o aspecto de martírio, ele já está liberto em sua dor e tristura. Isso se dá pois toda realização não será por si, mas pelo projeto, constituindo-se sua existência no papel manchado pela pena e nas penas sofridas por manchar a ordem estabelecida.

---

<sup>170</sup> Que seria de Cristo sem os profetas e sem aquele que efetivamente o reconhece como o messias, João Batista? A questão que fica é sobre qual a relevância maior: a do que se sacrifica pela vinda, ou do que vem para se sacrificar? A comparação não é desmedida quando se pensa na formação estritamente católica de Mário de Andrade. Mesmo que ele tenha chamado a Manuel Bandeira de “São João Batista do modernismo”, sua atitude soa como querendo para si esse papel.

Heroísmo e martírio espelham a lealdade à sua causa e a consideração somente à representação estética desse “novo” homem. Elabora o artista um retrato instantâneo e fugaz que poderá dar instruções aos que souberem seguir seu exemplo, sua lição de amigo<sup>171</sup>, através de seu plano de obra que também é um plano de ação e um plano de vida, visto que tudo se mistura numa prática só: “Eu vivo”.

Ao fundir sua obra consigo mesmo e com sua projeção de espaço futuro, Mário institui uma modernidade não só técnica, na prática literária, mas vai além, criando uma simbologia coesa, tanto do artista quanto do povo e do país a que alude na sua formulação.

Unindo seus conhecimentos de música, arte erudita, folclore, cultura popular e língua, Mário de Andrade exclui a univocidade, a hegemônica voz elitista do processo da criação de um todo que simbolizasse o futuro brasileiro. Assim fazendo, assume para essa identidade nova uma profusão de formações, considerando-a um produto da soma de incontáveis características.

Chega ele a um desenho que é feito de retalhos, como as colchas vindas de gerações, mas que não é estanque sobre um leito, porém semovente, cantante, brincante, estridente e profundamente inquieto, como um ser ainda moldando-se, procurando se encontrar dentro de suas possibilidades. Não toma ele simplesmente a veste arlequinal, mas arlequimiza tudo que faz e vive, pois a partir da perspectiva do improvisado, da mistura e do intervalo é que rege sua vid’obra.

Em *Macunaíma*, a arlequimia se dá tanto no nível da estrutura, que nessa leitura é uma encenação, uma real performance rapsódica, quanto em aspectos das personagens, da paródia e da linguagem elaborada para ser mais que lida, ouvida.

*Macunaíma* é habitualmente tratado como um romance. Desde sua gênese ele não o é, visto que em sua capa foi assinalado como romance folclórico, e depois com seu atributo definitivo: rapsódia. Mário sabe que seu livro não é algo que possa ser explicado pelos moldes até então vistos nem pelos conceitos estabelecidos. Fluida, a obra escapa em sua abertura completa às denominações. Cabe-lhe o rótulo em que nada cabe, mistura de estilos, miscelânea, amontoado de variações, pois, como a música, ele se faz de dissonantes tons, agredindo os ouvidos bem acostumados dos burgueses:

---

<sup>171</sup> A *lição do amigo* vem a ser o título que Carlos Drummond de Andrade dá ao tomo da correspondência recebida por ele de Mário de Andrade.

A rapsódia musical estrutura-se a partir de temas e motivos que significam formas e soluções anteriores, repensadas, reelaboradas. *Macunaíma* rapsódia estrutura-se através da combinação do gênero romance – na acepção folclórica e na erudita – com os contos de convergência descritos por Proença. Nesse sentido, pode-se entender que é canto, poesia, ao mesmo tempo em que é prosa, narrativa, sendo capaz, portanto, de absorver em sua construção, soluções de todo tipo.<sup>172</sup>

Desta maneira, portanto, o autor queria que esta obra fosse vista e tratada como canto contado, palavra viva enquanto escutada, lida em voz alta, apreciada em grupo, dependendo não somente dela em si, mas de seu instrumento: “*Gravada com fidelidade na voz do aruaí, a história de Macunaíma só existe efetivamente quando transmitida àquele que se encarrega de fazer dela palavra viva na escrita*”<sup>173</sup>.

Montada de forma improvisada, mesmo que muito bem pensada em sua incoesa armação, *Macunaíma* (obra) brinca com a linguagem, fundando ao mesmo tempo um lugar outro para o falar que inventa e introduz no romance de forma até então inédita.

O exagero das formulações, os neologismos, os “erros” gramaticais, a mistura de variantes dialetais de todo o território brasileiro e também latino-americano fazem com que a obra perca seu caráter nacional, abrindo-a para um universalismo que se expressa também notadamente na implosão da geografia e da temporalidade, componentes fundamentais do gênero romance. Essa proposta, que se efetiva em *Macunaíma*, teria sua gênese, segundo Raul Antelo, no conto *História com data*:

[...] é precisamente em função do efeito estrutural de *mise-en-abyeme* (conto-folhetim-balada), mediante o qual se encaixam vários relatos, todos unificados pela busca de identidade e pela observância e transgressão da lei, que o narrador aguça o caráter estrutural (redundar, variar), preparando nossa percepção para mudanças nos materiais literários. Em sentido mais amplo, essa transformação aponta à internacionalização da cultura, idéia que se exaspera no relato intercalado, com referências a franceses, italianos, ingleses, tunisianos, russos [...].<sup>174</sup>

O que ele vê no conto dos primórdios soa como o esquisso que gerará, a partir da “internacionalização da cultura”, a impossibilidade de *Macunaíma* ser o herói brasileiro, mas sim o da “nossa gente”, o que inclui toda gente que se assumir brasileira, seja ela da origem que for.

<sup>172</sup> LOPEZ, In: ANDRADE, 1988, p. 269- 270.

<sup>173</sup> LOPEZ. In: Ibid., p. 266

<sup>174</sup> ANTELO. In: ANDRADE, 1996. p. 296.

O “efeito estrutural de *mise-en-abyme*” retorna, uma vez que temos um cantador arlequinal que conta a história de um arlequim viverdor, somente operada na narração feita em récita por um arlequinal leitor, cercado de ouvintes da “nossa gente”, para quem o *exempla* cantado justifica a existência das estrelas, das pedras e dos heróis.

Do ponto de vista do conteúdo da trama, a rapsódia de *Macunaíma* conta como algo apareceu no mundo, ou seja, o surgimento da constelação da Ursa Maior. Sendo assim, segundo Mircea Eliade, ela seria um mito etiológico, que “conta [...] um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. [...] narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] É, [...] portanto, a narrativa de uma criação: ele [o mito] relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.”<sup>175</sup> *Macunaíma* é, sem dúvida, por suas metamorfoses e ressurreições, um ser sobrenatural.

O procedimento da composição, como demonstrou Haroldo de Campos<sup>176</sup>, segue o tradicional repertório da cultura popular, porém com a ressalva de que o material de base, aqui, foram mitos, e de que o produto estudado é re-elaboração desses, sendo, em seu aspecto formal, literatura. O crítico concretista ignora o fato de estar utilizando o método formalista para analisar uma produção literária, sendo que o próprio Vladimir Propp já havia levantado as dificuldades de fazê-lo, e relega essa discussão a segundo plano, como lhe convém, para mostrar a excelência da composição rapsódica, a qual envolveria uma escrita em relação estreita com Joyce e Pound, mas que ainda não continha a vertiginosidade alcançada no Brasil por Oswald de Andrade.

A análise da estrutura pelo viés funcional já encontra problematizações que tornam o tão propalado estudo morfológico e suas conclusões, no mínimo, bem discutíveis<sup>177</sup>, tanto a respeito do “miolo estrutural” quanto do “reparo do dano” e do “retorno à querência”, que não são resolvidos.

Certamente concordamos com Haroldo de Campos sobre o fato do aspecto popular estar intimamente imbricado na rapsódia mariodeandradeana, mas não fica isso apenas no nível estrutural. O falar e o dramatizar do povo, cuja presença é uma constante na produção literária do escritor, são notados na linguagem e na máscara que foi escolhida para guiar os sentidos da obra de Mário de Andrade

---

<sup>175</sup> Definição de mito cf. ELIADE, 1994, p. 11.

<sup>176</sup> CAMPOS, 1973.

<sup>177</sup> Conf.: SOUZA, 1999.

Nada mais coerente, portanto, do que constituir como catalisador das mudanças uma personagem, o *zanni* Arlequim, que na sua origem é a representação das classes baixas, humilhadas, mas que conseguem, através da artilosa personalidade e da providência da sorte, se manter em cena. Não é o povo usualmente tratado como entidade estranha, mas o elemento trazido e vivido para dentro da obra estética:

[Mário, Oswald, Antônio de Alcântara Machado] Não discutem apenas a criação artística como a expressão brasileira; discutem e põem em cheque o que oficialmente se entendia (e ainda se entende...) por Brasil. E não reconhecem povo abstratamente; trazem-no para dentro do texto. Procuram ficar com ele; redimensionam-se, perguntando-se e percebendo até que ponto são ele.<sup>178</sup>

Tomando o método rapsódico do Arlequim, Mário de Andrade inseriu o popular em todos os âmbitos de sua obra, já que o espetáculo mambembe de feira é itinerante e sempre novo em cada apresentação, adequado ao público que responde e torna a cena sempre coisa outra.

Assim cantada, a narrativa se aproxima dos mitos os quais bebeu em sua fonte generativa e se lança num espaço espetacular que o tom da época propiciava: o ataque público às velhas instituições, a cara à tapa nos palcos, as vaias recebidas de rosto erguido. A vanguarda se fazia em gritos ainda no papel, reflexo dos desvairados dias da Semana.

O aspecto literário está nessa construção efetuada sobre os mitos colhidos por Theodor Koch-Grünberg que são costurados com ditos, falares, costumes e culturas variados, formando um conjunto heterogêneo, que Mário quis amalgamar para, segundo alguns críticos, representar a identidade múltipla *nacional*:

Em *Macunaíma*, então, acolhendo e deslocando a “fala” de todas as regiões do Brasil, de todos os segmentos da sociedade, plasmando um discurso de narrador que se funda no dialogar de pontos de vista diversos, estilos vários, justapostos confirmando ou em clara oposição, recorta-se a coerência brasileira e contemporânea. Ali estão a gíria, os lugares-comuns orais e as citações da literatura, a sintaxe e a prosódia modificando Portugal. A rapsódia torna-se a melhor escolha para trazer à tona cogitações em torno da identidade nacional, fecundando o indagar e as descobertas relativas ao homem de nossos dias, também “herói sem nenhum caráter”.<sup>179</sup>

Assim pensado, Macunaíma imperador, bufão faminto, estaria somente representando o “homem de nossos dias, também herói sem nenhum caráter”, datado historicamente e fadado ao esquecimento de pedra.

<sup>178</sup> LOPEZ, In: ANDRADE, 1988, p.269.

<sup>179</sup> Ibid., p. 269.

Sendo ele o “herói sem nenhum caráter”, das mil (ou trezentas) faces, pode ir perenemente sendo preenchido por todos que ousarem divisar o vazio detrás da máscara e que no fim da história puderem olhar para si mesmos e dizer que aquele é o “herói de nossa gente”, toda gente em todo tempo que assim o quiser. Atemporal, já que vindo do mito, se torna memorabilia eternal dos que tomarem parte na récita, para além das identidades nacionais.

Tirando de Macunaíma a necessidade de ter uma face unívoca, permite-se que possa ele usar todas as máscaras à sua disposição para, de acordo com as situações, assumir suas diversas identidades. A proposta do escritor é provocativa, transformando a anulação num aumento de possibilidades, e a flexibilidade (o jogo de cintura, a malandragem) em arma no circuito social.

A arlequimia em *Macunaíma* geraria uma composição que, na mesma feitura de um espetáculo *all'improvviso*, é montada a partir de todo o conhecimento que o ator/escritor tem, e que vai costurando durante o processo mesmo da *mise-en-scène*. Seria estranho deixar de lado o fato de que *Macunaíma* foi composto no período de uma semana, baseado em notas e lembranças de todo um conteúdo mítico e literário que o autor tinha consigo a partir de suas leituras.

Esse improvisar maduro sobre o material sedimentado na memória é obra de muito pensar durante o colecionar e de saber encadear ao contar, como os contadores que tanto o impressionaram na viagem ao nordeste, cuja aproximação com a escrita de *Macunaíma* foi apontada por Gilda de Mello e Souza<sup>180</sup>, fazendo relação com o tipo de composições musicais estudadas por Mário.

O traço intervalar do Arlequim também foi aprendido de palco, picadeiro e feira livre, visto que já reparava Mário no *intermezzo buffo*: “Observe-se que, de acordo com Mário, o lundu servia de entremez para muitos “romances” cantados por Veludo (o palhaço)”<sup>181</sup>.

Interseccional era já a imagem que na poesia replicava-se, dos “Pirineus, caiçaras”<sup>182</sup>, normalmente entendida como união paradoxal entre a Europa e o Brasil, como se fosse uma ponte. Noutra visada, assim como toda a leitura aqui proposta, não figura ela a união de nacional e europeu, mas sim a negação de ambos, a coisa que em si não é um nem outro, o

---

<sup>180</sup> SOUZA, 1999.

<sup>181</sup> FONSECA. In: ANDRADE, 1996, p. 344.

<sup>182</sup> Versos que com ligeiras modificações usam a tríade “espelhos, Pirineus, caiçaras” aparecem três vezes em poemas de Remate de Males e Lira Paulistana. Conf.: KNOLL, 1983, p. 76.

entremeio que, recebendo contato dos discordantes, se faz outra coisa no ponto em que afirma e nega as duas culturas.

Os Pirineus são uma barreira, um limite, a intermediação entre dois mundos: a Europa real e a irmã pobre e derradeira. No espaço pirinêico se é somente montanha, somente confim apátrida, sem característica de um ou de outro. Caiçaras, tomadas no feminino<sup>183</sup>, são cercas toscas de madeira que identicamente lembram limite, separação. Circulam ambos, a forte rocha e o frágil tapume, pelo mesmo simbolismo de proteção e de exclusão, a fronteira, delimitando instâncias, mas não existindo como espaço em si. O espelho, terceiro termo ligado a “Pirineus, caiçaras”, também é limítrofe, porém separa o sujeito em identidades, do ser e do parecer, e para isso não há solução do outro lado do vidro prata, somente no atravessar a própria questão.

Espelhado, o herói de nossa gente será o que quisermos que ele seja, de acordo com o que assumirmos como o caráter nosso. A personagem não representa em si mesma, por exemplo, a tríplice origem étnica nacional, já que o mesmo muda em sucessões, sendo uma coisa, depois outra, e não muitas ao mesmo tempo. Porém isso pode ser visto no congraçamento dos três irmãos em viagem (um negro, um índio e um branco), mostrando a convivência indistinta das três culturas formadoras da nacionalidade que, juntas e com suas especificidades, empreendem a grande jornada, atravessando uma terra em que há liberdade lingüística, rítmica, sexual e religiosa, não sendo todos, porém, iguais, mas sim tendo suas diferenças respeitadas dentro do conjunto<sup>184</sup>.

Unidos nas dessemelhanças, podem as personagens, bem como seus descendentes rapsódicos, atravessar sem sustos os Pirineus, as caiçaras, os espelhos e toda intromissão do caminho, porque são guiadas pelo atravessador por excelência, o Arlequim-Macunaíma.

Mata de símbolos posta, e desbastados galhos em galhofa, seguimos a figura guiante por través. Algumas considerações se cosem pelo pano adentro.

---

<sup>183</sup> Meyer explica a tomada dos versos de Mário de Andrade para título de seu livro com outro significado: “os emblemáticos caiçaras da saudade, caiçaras de verdade, a povoarem a ilha das feéricas férias”. Ela pensa na povoação litorânea, que o substantivo designa, bem como caipiras e matutos. MEYER, Marlyse. **Pirineus, caiçaras**: da *Commedia dell'Arte* ao Bumba-meu-Boi. Edição revista e ampliada. Campinas: Ed. Unicamp, 1991. p. 7.

<sup>184</sup> Note-se que o espaço social absolutamente democrático, em que as classes são indistintas, que geralmente se formula como sendo o do carnaval, na presente obra é representado pela Macumba do cap. VII. ANDRADE, 1996.

Entrar em *Macunaíma* é um exercício em-si-sambante. Não se pode reter-se, somente aceitar a imensidão do despropósito. O melhor truque é não pré-estabelecer nada; não existem balizas, somente o movimento. Menear os passos do olhar por entre a grafia de outra língua, a brasileira expandida de todos os Brasis, não é simples, ficando pelo chão as tentativas imediatas de compreensão: a musicalidade é quem nos salva no compasso de uma harmonia bem instituída. Travestido na escrita gostosa vai se formando a informe personagem, nos propondo em gorjeios deliciosos sua “fala impura”. Não é, porém, finalmente depois descoberto, o dele narrar, mas o do homem branco aquele outro um, tão do mesmo, que depois da papagaice se despertou para uma fala falante, tomado do espírito da história que de outra maneira não se contaria mais não. O conto contou-se, vindo da vida d’outrora por asas de lonjuras para inspirar um canto agente, um espetáculo trovadoresco cantado que se transmuta na muda imagem de página papel-escrita.

Olhar para o em depois, o mais de em dentro, é um mais divertido brincar, sabedores de que sempre para além, o texto quer dizer muitas coisas detrás da complicação escondente. Como vimos perseguindo a figura formando-se do Arlequim e suas mirabolices, olharemos no então para *Macunaíma* pensando-os primos velhos escolhidos pelo dedo de Seu Mário e perguntando o que isso provoca, para os depois vindos na provocação pedidora de revide causístico<sup>185</sup>.

No correndo da brincança nossa essa de agora vamos passar por outros que na rapsódia se embrenharam e saíram contentes e dizedores de coisas, umas sim e outras sim-mas-não-talvez, e acertaremos o passo e os contratempos, sabendo que queremos nos mostrar, mas que damos valor para a dança toda já dançada, para os outros bailados, que são muitos, todos diferentes em suas vai-e-voltas.

O *incipt*, que descreve as profundezas e a escuridão absolutas, onde tudo em calma aguarda grandes germinações, de pronto apresenta duas vielas percorrentes: indianismo e heroísmo.

No oco do eco, em que dispersibrilham Iracêmicas parencas, já foi dito um bom tanto por Proença:

---

<sup>185</sup> Pensando no tipo de desafio de canto muito típico no nordeste como no sul do Brasil onde dois contendores “lutam” com a capacidade de fazer versos improvisados. Conf.: CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

É uma aproximação que se impõe, a de Iracema e Macunaíma, pela identidade de tema, embora a diversidade de ângulo em que as duas fases indianistas em nossa literatura se colocaram. Em Alencar falam os cronistas; em Mário os etnógrafos. [...] Quanto ao herói sem caráter, Mário não reconhece indianismo em Macunaíma, pelo menos indianismo com letra maiúscula. Podem ser procurados os pontos de contato entre Iracema e Macunaíma, em pormenores de técnicas, algumas vezes por coincidências, algumas vezes por imposição do assunto. Assim é que tanto um como outro livro começam com o nascimento dos heróis. ‘Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte nasceu Iracema’ (J.A.) ‘No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma’ (M.A.)<sup>186</sup>

Criticamente, o conselho implícito é o de que se deve olhar com cuidado para todas as semelhanças (“pontos de contato”) com outras obras, podendo algumas ter relevância, algumas ser “coincidências”, talvez fortuitas, se algo há de fortuito na criação literária.

Senhor de um grandioso trabalho de exegese, a proeza de Proença faz pensar se não se perderia para sempre aquele que quisesse todos os segredos e indícios macunaímicos perseguir obstinadamente. E aquele que desmontasse todas as peças, ficaria com o que nas mãos, depois do desmanche? O jogo de armar tombado em prodigiosa solução, bem como a prestidigitação do mágico descoberta, não existem mais *per se*.

Chama atenção o canto começar com uma música conhecida. O cantante, sabedor de como prender o público, traz um pedaço de história vária das que escolher poderia das mais populares, deixando erizada a curiosidade de saber por aonde se irá a partir de então. O truque, que um bom ator da *Commedia dell’Arte* aqui posicionado domina, é o de, a partir dos *canovacci* já expostos ao lado do palco (as histórias que o público conhece, os entretos e tramas já assistidos noutras vezes), ir recheando-os de novidades com mestria, mantendo essa “re-soância” que conforta o público, colocado dentro do espetáculo como senhor de tramas e pronto a ser surpreendido. De súbito “pega-nos” pelos “ouvid’olhos” o Arlequim, que nos reconta Macunaíma ciente de que, se Iracema conhecemos, estamos prontos para delícias e perigos mais.

Difere a rapsódia de sua fonte mais vertedoura, o lendário taulipang e arekuná, pois o nascimento do herói não vem de Koch-Grünberg, já que o Makunaíma lendário já existe adulto, mais tarde sendo descritas suas proezas de menino. No conjunto de lendas, a rememoração posterior do desenvolvimento, dos ardis sexuais e da negação da fala por Makunaíma-criança funcionam para mostrar como ele já germinava pilantrices, porém nada lhe vindo da origem.

---

<sup>186</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 34-35.

Infanciado o herói, nas lendas saber-se-á da sua precoce capacidade metamórfica de pequeno em grande homem feito. No canto isso se repete, mas o inverso é inviável: não pode o homem criança-se (principalmente depois do episódio de Vei – envelhecendo vindo, assim ficado). A cabeça de piá “piquininha” é mais inocência e estultice, irmã da falta de consciência, deixada de lado (tomada como libertar-se da racionalidade) durante a viagem ao inferno de São Paulo (“Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” diz o dístico portal, ecoando alto). E vai-se o vate trespassador de almas, o Arlequim tupi e seu cortejo

Mário de Andrade prefere a linearidade da infância e da formação de sua personagem. Demonstra que ele era, desde cedo, muito do que continuará sendo, surgido pronto e mudando depois, de acordo com suas necessidades. Isso facilita, também, a rememoração início-meio-fim por parte do cantador, que não precisa fazer voltas temporais ao contar a história. Somente depois saberemos, porém, que tudo que lemos nos é cantado, lembrado, papagaiado e contado, em tempos e escalas diferentes:

O que interessou, contudo, a nosso escritor, no romance romântico convencional ou de cordel, foi a estrutura da linearidade, da decorrência sem recuos no tempo, presa essencialmente à ação; começo, meio e fim, sem se arrojarem muito nesta direção, pois corre disparado em outras... Além disso, Mário está fazendo “literatura de circunstância”; quer agir sobre seu tempo ao mostrar que a solução antiga pode ser boa forma para o novo que está chegando... Linearidade não significa pobreza em *Macunaíma*.<sup>187</sup>

A irreversibilidade da narrativa, linha sempre avante, cola-se com a insondável circunstância do destino, a que não se foge. Desde os mitos dos clássicos tempos vem uma nuance símile, visto tratar-se da origem da mesma constelação da Ursa Maior, na história de Arcas:

Arcas era filho de Zeus e da ninfa Calisto, metamorfozada em urso para evitar o ciúme de Hera, ou por castigo da mesma. O avô de Arcas serviu sua carne para testar a divindade de Zeus, que não se deixou enganar e ressuscitou o filho dilacerado. Adolescente, tornou-se exímio caçador e certa vez, na floresta, deparou-se com a mãe, tornada urso. A perseguiu até o templo em que ela tinha se refugiado, cuja entrada lhe era interdita, sob pena de morte. Para evitar a morte de ambos, Zeus os transformou em constelações, a Ursa e seu guardião, Arcturo.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> LOPEZ. In: ANDRADE, 1988, p. 270.

<sup>188</sup> Conf. BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1. p. 105.

Não nos cabe nesse momento elaborar, em termos de mitologia comparada, as recorrências da história narrada para com as lendas de Makunaíma, que encontra paralelo mesmo no ciclo de Jurupari:

Yurupari comanduara irumo.

(Rio Tapajós)

Um homem foi caçar e encontrou uma veada com filho. Frechou o filho e pegou no veadinho. A mãe fugiu. Fez chorar o veadinho e a mãe quando ouviu veio. Frechou, então, também a mãe do veadinho. Morreu. Olhando para ela viu que a veada era sua própria mãe. O Jurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho enquanto dormia.<sup>189</sup>

Parece necessário, porém, demonstrar que o dilaceramento do herói e sua conseqüente ressurreição acontecem por duas vezes com Macunaíma, que também mata a mãe em atitude de caça, destino de que não poderia escapar, visto que as estrelas estão no firmamento, mantidas por forças maiores querentes. Também o traçado de virar “brilho inútil” é risco firme de que não se furtam os heróis.

Outro aspecto sina-vivente é o definitivo encontro com Ci, que tudo estabelecerá na narrativa, na trajetória, e no mundo da “nossa gente”, como assim está posto. Sua alumiação na narrativa tem fonte nas lendas sobre as amazonas, que em Koch-Grünberg está contida na Lenda 40:

As amazonas

(Narrado por Mayuluaípu, índio taulipangue.)

Ulidján, as mulheres sem homens, antigamente eram gente. Agora se transformaram em Mauari (demônios das montanhas). Moravam inicialmente na montanha Ulidján-tepe, perto da montanha Muruku-tepe, no Paríma (nome índio do Uraricoera). Mais tarde, uma metade mudou-se para outra montanha, a Leste do Tacutu. A outra metade ficou até hoje na antiga morada. Quando um homem chega na sua maloca e pede licença para ali dormir, as mulheres permitem que ele durma com elas. Nas suas redes se acham pendurados Kewéi, chocalhos de cascas de frutos. Quando uma delas tem relações com o homem, o chocalho avisa as outras. Depois, elas deixam o homem voltar para casa. Se nasce um filho varão, elas o matam. Só deixam viver as filhas. Quando uma das mulheres fica velha, elas a matam e enterram. Não são casadas. são muito bonitas e têm cabelos compridos. Fazem todos os trabalhos masculinos, abrem roças, caçam e pescam.<sup>190</sup>

Sabe-se, pelo relato, que elas “eram gente. Agora se transformaram em Mauari (demônios das montanhas).”, sendo consideradas, portanto, pelos próprios índios, como seres sobrenaturais, afastadas da factualidade, donas de características diferentes.

<sup>189</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002. v. 1. p. 237.

<sup>190</sup> MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 148.

Do respeito que os indígenas tinham por essas poderosas mulheres, temos um exemplo na recontagem da lenda do Caríua, resumida por Brasil a partir da leitura de Osvaldo Orico, Fernando Sampaio, Roger Bastide e especialmente Barbosa Rodrigues<sup>191</sup>:

Desde que chegou, Alonso ouvia repetir com detalhes a lenda das Amazonas. [...] Todos falavam da coragem e do ardor combativo daquelas índias. Elas já os haviam vencido em inúmeras refregas; não eram para brincadeiras! Os altivos parintintins não escondiam render tributos a elas, e isso parecia não os humilhar. Alonso achava curioso o fato daqueles guerreiros valentes, que lhe davam guarida, aceitarem, pacificamente, a autoridade e a liderança daquelas mulheres, as quais, respeitosamente, denominavam Icamiabas. [...] Ficou sabendo que, dentro de mais alguns dias, um grupo de jovens guerreiros deveria partir para a Serra do Copo, nas cabeceiras do Faro, ou mais precisamente, para o lago Yacuaruá (Espelho da Lua), a fim de participar com as Icamiabas de uma cerimônia anual, chamada festa do mujiraquitã. [...] Esses talismãs eram guardados com o maior carinho, escondidos com as peças de enfeite e usados somente nas grandes ocasiões. [...] Um dia, [...] o chefe transmite a decisão do Conselho dos Velhos, convidando o caríua para participar daquela expedição [...]. É claro que Alonso aceitou o convite. Passou, então, com seus companheiros, às purificações e penitências recomendadas. Afinal, dois dias antes do plenilúnio, partem os jovens iniciados, para a festa do muiraquitã. Vão sérios, contritos, enfeitados com belas plumas, perfumados com as melhores essências da floresta e untados com o urucum e o jenipapo. [...] Atrás, ficou a tribo, orgulhosa em cumprir aquele ato, que garante a perpetuidade de uma tradição, unindo o passado e o presente ao futuro.<sup>192</sup>

De início, notamos a reverência dos índios pelas Icamiabas, devido a seu valor guerreiro, e a importância da honra de possuir uma Muiraquitã. O preparo para a cerimônia denota o aspecto sagrado, tanto do contato dos homens com essas mulheres, que deles se guardavam por opção, como da lembrança material que portarão consigo caso efetivem o ritual.

Ao atingirem o alto de uma colina, eis que enxergam, em uma concavidade do terreno à frente, um lago [...] [onde] dispunham-se as cunhãs imóveis como estátuas. Mãos cruzadas, penitentes. Cabeça baixa, deixando cair longos cabelos negros. [...] Os guerreiros se dirigem para o local a eles reservado. [...] Tudo transcorre cronometradamente. [...] As mulheres iniciam então, graciosas e silenciosamente, uma dança ritmada. Depois, dispersam-se, [...] tomando a resoluta iniciativa de buscar cada uma delas o jovem preferido. [...] As ações são sempre comandadas pelas índias [...]. Não demorou muito e Alonso divisou, então, sorrindo à sua frente, [...] a jovem amazona que o escolhera para parceiro.<sup>193</sup>

<sup>191</sup> BRASIL, Altino Berthier. **Mitos amazônicos**: (o Caríua). Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1986. Preferimos citar uma “narrativa” sobre a lenda das Amazonas a simplesmente resumir alguns aspectos, como faz Cascudo (CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.) propondo a forma unida a seu conteúdo.

<sup>192</sup> BRASIL, 1986, p. 94-95.

<sup>193</sup> Ibid., p. 96-97.

Então a jovem, que porta consigo uma esteira para a “rústica alcova” de “aroma agreste, semelhante ao do jasmim” guia os enlaces. Ela escolhe o pretendente, constrói o ninho, entrega-lhe a memória pétrea do evento, e depois se despede. A ele cabe a alegria de ter participado e o fausto de poder mostrar isso a todos quando das festas, ao se adornar com sua esmeralda sáurica.

Constante é a rede perfumada, criadora de um laço inquebrantável através dos cabelos; no caso do herói de nossa gente, são eles extensão da amada que o prende na suavidade primorosa de carícias e odores.

Porém, nota-se de pronto o quiproquó acontecido em *Macunaíma*. Voltando às lendas de Koch-Grünberg, lemos: “Quando um homem chega à sua maloca e pede licença para ali dormir, as mulheres permitem que ele durma com elas”. É preciso que o homem peça licença, como que num rito de hospitalidade, e que o conjunto da “tribo” aceite sua entrada e permanência. Quando Macunaíma encontra Ci, ele quebra esse contrato, essa regra básica, e parte para possuí-la sem pensar em mais nada, além da própria necessidade. Demoníaca tanto quanto ele (ser sobrenatural), ou seja, em pé de igualdade em vários aspectos, ela súbito se defende e o agride, notando ele então que não tem valor para sozinho subjugar-la.

Nesse confronto inicial, ressoa Iracema e a luta súbita que se define amor quando Martim, ao invés de se defender da flecha recebida, retém o braço e respeita o código de sua religião:

Atentando ao texto, notamos que se Iracema se entrega completamente a Martim, num primeiro momento isso acontece porque, mesmo ferido, ele não revida. Ele a considera como guerreira, mulher e índia, garantindo com sua imobilidade e sorriso, na dor da flecha que o punge, o direito de se explicar e mostrar a que veio: “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. [...] Sofreu mais da alma que da ferida.”<sup>194</sup>

Em *Macunaíma* ocorre o inverso: desrespeitoso e insaciável, o herói não segue ritos estabelecidos e, sua característica primordial, nunca se refreia, nunca se retém, avança e segue sempre.

---

<sup>194</sup> POSTAL, Ricardo. **O cinzel do deus cuidadoso**. 2001. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. p. 56.

Seguindo o fio das Amazonas, sabe-se que: “Depois [de ter relações], elas deixam o homem voltar para casa.”<sup>195</sup> Mário era sabedor de todas essas condições específicas da vida das Amazonas por meio do lendário que absorveu, porém opera dois jogos em sua narrativa, faz com que Ci siga com seu “marido”, que agora virou imperador de uma tribo sem homens, tribo da qual ele deveria ter sido expurgado.

Poderia haver nesse procedimento um “entronamento paródico”, conivente com as práticas da “carnavalização”, já que um ser do povo, um qualquer dentro daquela comunidade é alçado à condição de imperador não por suas características intrínsecas, mas, como nos casos de “magia simpática”, pela contiguidade ao leito real. Assim tomada, a “carnavalização” deveria promover, mais adiante, um destronamento, pois o mundo deveria retornar a sua ordem e os senhores aos seus lugares, que lhes são devolvidos pelos poltrões que reinaram até a quarta-feira gorda. Pensar sobre a perda da majestade macunaímica é indiciar se existe, ou não, um processo de “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.”<sup>196</sup> Isso será melhor discutido adiante, posto que outra figura efetivamente régia se mostrará: Vei, a sol.

Sabido costurador dos conhecidos relatos, Mário de Andrade metaforiza a morte do filho, que no lendário é fato certo, pois ele é varão e deve morrer pelos costumes tradicionais. A morte, aspecto natural e incluído na cotidianidade das índias (pois matam os filhos e as mulheres velhas), não é natural vista de fora pelo estrangeiro de outra tribo, o cantador, o qual enfeita, com o demônio da Cobra Grande, o envenenamento do peito único a mal nutrir o filho que, em verdade, já nascera morto (de acordo com os preceitos).

Quebrador de regras, Macunaíma une-se a Ci contra os ditames antigos, abandonando ao passado as correntes da tradição. As Amazonas negam o que é velho (“Quando uma das mulheres fica velha, elas a matam e enterram.”) e negam a individualidade, já que tudo é sabido por todas, até mesmo quando há a preparação de uma nova geração (já que os chocalhos nas redes avisam quando uma delas faz amor). Não há espaço para a vontade de indivíduo que vá contra o bem de todos.

O substrato imagético é o de um triunfo do amor sobre as tradições, através do vigor, da força e do encanto (Ci enfeitiça o herói por meio de sua rede tecida com os cabelos perfumados de não mais esquecer), em suma, de um conjunto de sentimentos que formam vínculos inescapáveis. Ci, pranteando o filho morto, não é usual para uma Amazona, aceitar

<sup>195</sup> MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 148.

<sup>196</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 105.

um homem é incomum na sua tribo, assim como contrário à norma é a maior das índias de peito chato abandonar as suas iguais por uma viagem e por uma viragem ao mundo outro.

Nada poderia ser feito por essa prole já destinada, e soa estranho que se culpe o herói pela perda do filho:

No texto, o trajeto que modula o núcleo da ação – perda e resgate do muiraquitã – é traçado por capítulos e episódios essenciais ao desenrolar: nascimento, maioridade do herói [...], morte da mãe, encontro com Ci, a Mãe do Mato e a união que faz de Macunaíma o Imperador do Mato Virgem; o filho “encarnado” de ambos, ou uma possibilidade de redenção que morre por inépcia do pai, a partida de Ci para o céu, desgostosa, presenteando o companheiro com o amuleto que o tornaria marupiara, vencedor, mas que é usado por ele apenas como lembrança de amor e enfeite, um tembetá. Saudoso e triste Macunaíma e seus irmãos saem mundo afora [...].<sup>197</sup>

Não parece correto, também, cobrar um uso adequado do amuleto, pois se Ci o presenteia “com o amuleto que o tornaria marupiara, vencedor”, não perde ele a marupiarice por tê-lo usado “apenas como lembrança de amor e enfeite, um tembetá”, já que a função intrínseca da Muiraquitã é fazer com que os homens tenham uma prova, em seus mundos vários, de que estiveram, em suas andanças, na rede de uma Amazona:

Segundo tradição ainda viva, o muiraquitã teria sido presente que as amazonas davam aos homens como lembrança de sua visita anual. Conta-se que, para isso, nas noites de lua cheia, elas extraíam as pedras ainda moles do fundo do lago, em cuja margem viviam, dando-lhes a forma que entendiam, antes de ficarem duras com a exposição ao ar. [...] com isso, o portador seria bem recebido onde a exibisse. [...] O indígena usaria, suspenso ao pescoço, essa ‘pedra das amazonas’, ainda hoje encontrada entre eles. Ela o preservava dos malefícios, assegurando seus projetos.<sup>198</sup>

Muito menos coerente seria asseverar que “o filho ‘encarnado’ de ambos” fosse “uma possibilidade”, pois mesmo tendo toda a liberdade para manipular o material que costura, Mário não o contradiz e respeita as condições culturais em que o encontra. O filho não é possibilidade porque é impossível que sobreviva, já que varão veio. Transformar sua morte em algo poético, que cause uma tristura incômoda e incomum em uma Icamíaba é artifício literário; ter feito o filho vingar seria incompatível com sua prática mesma de cantador. E não nos passa pela compreensão de que maneira o filho “morre por inépcia do pai”. Insondáveis mistérios da crítica...

<sup>197</sup> LOPEZ. In: ANDRADE, 1988, p. 271. Grifo nosso.

<sup>198</sup> CASCUDO, 2002b, p. 400-402.

Esse nó, o da paternidade, é um laço tangente entre Macunaíma e Arlequim, laço este que “canta” um aboio intrigante.

Arlequim eventualmente é visto, na iconografia, sentado num ninho, aquecendo seus filhos, todos iguais a ele em veste e máscara, cujo indelicado parto nos cabe não explicar, tendo ele estreita relação com o humor dos “corpos abertos” de que fala Bakhtin (1999). Pode ele ser visto carregando sua habitual cesta de quinquilharias (posto que é efetivamente um carregador braçal), porém contendo ela não cacarecos, mas seus infantes, inegavelmente seu filhos, devido à caracterização igual à do pai.

Ao lado da simbolização de algumas tradições, daquele que carrega para o “outro lado” as almas dos bastardos, a união do emblema da cesta e do ninho sugerem uma interpretação do simbolismo da fertilidade e da fartura: “Esses [os Arlequins da *Commedia dell'Arte*] souberam manter ao menos a função protetora e propiciadora de fertilidade [...] que em algumas imagens é exaltada por uma androginia que [...] tende a acumular, por assim dizer, o galo e a galinha.”<sup>199</sup>

Arlequim é, ainda que por vias diferentes, fértil e abundante, manifestação da profusão, da irrupção do verbo e da fartura, por vezes guiando o carro do fausto, provindo de uma *Cocagna*.

De Macunaíma pode-se dizer da exacerbação, da multiplicidade, da sobreabundância, da prodigalidade, dos excessos, sejam de lascívia, verbo, mentiras, histórias, sedes; porém ele não é fértil. Ele não terá filhos e seu único vínculo com a realidade do amor sentido, por Ci e pelo filho impossível, é o amuleto que consigo porta e que perde, o que o desespera. Sem essa sua ligação simbólica, não existe o passado de amor-amado e de pai.

É da norma heróica, num grande número de tradições analisadas por Campbell, que “*O herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.*”<sup>200</sup>. Em *Macunaíma* o retorno não traz benefícios, porque aquela não é mais a terra abandonada nos princípios, porque nada garante a característica de lar (já que ninguém tinha ficado para trás) e porque não existem “semelhantes” a Macunaíma.

<sup>199</sup> Essi [gli Arlecchini dell'arte] seppero mantenere quantomeno la funzione protettiva e propiziatoria di fertilità [...] che in alcune immagini è esaltata da un'androginia che [...] tende a cumulare, per così dire, il gallo e la gallina. ARTONI, Ambrogio. **Il teatro degli Zanni**: rapsodie dell'arte e dintorni. Milano: Costa & Nolan, 1996. p. 46.

<sup>200</sup> CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 36.

A pedra sáurica poderia incluí-lo numa família - “O jabuti seria assim o ‘totem’ do ‘clã’ de Macunaíma, herói tropical, o ‘totem’ do Brasil”<sup>201</sup> -, mas o que aproxima os irmãos simbólicos é, antes de tudo, a “astúcia do bicho-personagem”<sup>202</sup>. A mesma pedra - e pedra é memória dura e morta na terra - lembra o encontro amoroso findo e o finado filho, a paternidade gorada. Sem pai, alheio à linhagem, e sem filho, morto pelo rito antigo mantido, mas metaforicamente escondido na narrativa, ele é único em suas incaracterísticas, ele só pode desenvolver seu clã através da família que cria e pela *exempla* que se propõe a contar no mundo, não pétrea, mas “estrêlica”.

Se o parto “despaizado” e matrilineo situa-o no rol dos heróis assim nascidos (“Macunaíma não tem pai; nasce, como os verdadeiros heróis, de mãe virgem.”<sup>203</sup>), as provas e a marca final (a perda da perna) reforçam o aspecto heróico.

Macunaíma, sendo único e mutável, não pode com suas aventuras ensinar aos seus, pois todos estiveram com ele no caminhar. Sozinho, não tendo aparência, ele é toda sua grei, e o *exempla* só pode servir a quem quiser tornar-se como ele, para além dos clãs:

No céu escampado da noite não tinha uma nuvem nem Capei. A gente enxergava os conhecidos, os pais-das-árvores os pais-das-aves os pais-das-caças e os parentes manos pais mães tias cunhadas cunhãs cunhatãs, todas essas estrelas piscapiscando bem felizes nessa terra sem mal, adonde havia muita saúde e pouca saúva, o firmamento lá.<sup>204</sup>

Note-se que as estrelas citadas primeiro são as dos pais, origens e matrizes do que há no mundo: “Alguns animais isolados são tidos, até certo ponto, como protótipos de sua espécie e são evidenciados como o epíteto *pódole* que significa pai. Esses animais dão nome a algumas constelações”<sup>205</sup>. Assim sendo, os que são exemplos da linhagem sobrevivem e devem ter seus causos (mitos etiológicos, posto que justificam coisas e gentes no mundo) narrados para a posteridade. Não há lugar melhor para se estar então, depois da vida vivida, do que entre os bravos que repousam na “terra sem mal”, espelho exato-inverso do mundo dos aqui embaixo sofrentes – lá não há a saúva e muita saúde há.

---

<sup>201</sup> CAMPOS, 1973, p. 259.

<sup>202</sup> LOPEZ, 1972, p. 83.

<sup>203</sup> PROENÇA, 1978, p.127. Para um desenvolvimento do tema, ver RANK, Otto. **El mito del nacimiento del heroe**. Buenos Aires: Paidós, 1961.

<sup>204</sup> ANDRADE, 1996, p. 90. (cap. X)

<sup>205</sup> KOCH-GRUNBERG, 1916 apud PROENÇA, 1978, p. 179.

Essa contemplação dos familiares em memória brilhante é o que o “comove” a ponto de estabelecer, pelo seu canto, o passado honrado e o devido lugar do Cruzeiro do Sul, não assim chamado por um nome simples, mas Pai do Mutum, que algo aqui fez para lá estar em viva inutilidade lembrante.

A história antiga de voz vivificada é contagiante quando o discurso se inflama pelas passadas gentes, fazendo com que as gentes de agora se transformem: “E todos esses assombros de-primeiro foram gente depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são as estrelinhas do céu. O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio de estrelas vivas.”<sup>206</sup>

Não somente eles, mas o narrador também estava “comovido” e recebe a gratidão do Pauí-Pódole, ou seja, “céu-no-estar” é para lembrado ser, não no mundo ser pedra, e essa memória só vive no brilho das estrelas que são contadas em canto de momento público e faceiro. O herói descobre a glória de ser alguém na cidade através de seus causos, que lhe dão orgulho: “Mas estava muito ganjento com o sucesso do discurso da véspera. Esperou impaciente os quinze dias da doença resolvido a contar mais casos pro povo.”<sup>207</sup>

Personifica, ou melhor dito, arlequimiza Macunaíma nesse passo o próprio escritor Mário de Andrade, descobrindo a delícia de cantar contos em praça pública. Instaura-se, seguindo sua primeira comoção, São Paulo, uma segunda, a poesia popular em seu estado vivo, na expressão gestual, cantada e musical, na ginga volteada de corpo e voz.

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antônio [...] Não sabe que vale uma dúzia de Carusos. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. [...] Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico Antônio pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e “vira o coco”. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco. (Natal, 10 de janeiro de 1928)<sup>208</sup>

Mário de Andrade; o cantador de rua; Macunaíma contando a origem das estrelas; o cantador que saberemos no final estar nos dizendo toda a história; e o Arlequim ancestral amalgamam-se numa prática, numa realização e num desejo de poesia que se misturam com o próprio respirar, e com o viver da arte. A máscara mostra a impossibilidade de outra coisa se fazer além de transformar em canto a vida, superando a crueza da mesma pelo eterno preenche-la com mágica ilusão.

<sup>206</sup> ANDRADE, 1996, p.93.

<sup>207</sup> Ibid., p. 94 (Cap. XI).

<sup>208</sup> Id. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 273.

O canto serve, como a experiência luzidia de inútil estrela, para ser exemplo aos vindouros, sempre sedentos de mundos novos. Porém os mundos, através de Macunaíma, se entrelaçam e se atravessam. O Uraricoera do retorno é diverso do da partida, uma terra deteriorada e vista como ocaso do paraíso deixado nos inícios. Mas o lar primeiro pode ser apenas uma distorção, uma miragem do esquecimento, de um mundo em que não podemos mais entrar:

As aventuras do herói se passam fora da terra nossa conhecida, na região das trevas; ali ele completa sua jornada, ou apenas se perde para nós, aprisionado ou em perigo; e seu retorno é descrito como uma volta do além. Não obstante [...] os dois reinos são, na realidade, um só e único reino. O reino dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos.<sup>209</sup>

Tomada como heróica, a jornada macunaímica se processa através do “além”, no inferno da cidade de São Paulo, onde se entra deixando no umbral a consciência e de onde se sai não com as marcas supérfluas (a arma, as galinhas, o relógio), mas com os emblemas físicos da perna renga, do despedaçamento e de uma perda primordial, a da muiraquitã. Fazendo a intermitência entre os mundos, o que conhecemos e o do qual nos esquecemos, o ser infernizado, diabolizado, não pode possuir a felicidade plena, a contenteza inteira do que viu e do que participou:

O primeiro problema do herói que retorna consiste em aceitar como real, depois de ter passado por uma experiência da visão de completeza, que traz satisfação à alma, as alegrias e tristezas passageiras, as banalidades e ruidosas obscenidades da vida. Por que voltar a um mundo desses? [...] O mais fácil é entregar a comunidade inteira ao demônio e partir outra vez para a celeste habitação rochosa, fechar a porta e ali se deixar ficar.<sup>210</sup>

A perda da perna e a claudicância ocorrem depois de todo o trajeto e retorno, da passagem pelo “inferno” da cidade, pelo mundo do outro, onde não se era nem imperador, nem coisa alguma, mesmo que se mantivesse as características originais.

A decepção não é totalmente voltada para a “querência”, mas para a incompletude. Não pode Macunaíma ser imperador na cidade<sup>211</sup>, não pode ser herói tornado na volta, não pode ter mais nada quando é vencido e despojado, pela sina que lhe toma a pedra, pela Sol que lhe rouba as possibilidades. Sua terra não é nunca (nem no início, em que há fome, nem

<sup>209</sup> CAMPBELL, 1999, p. 213.

<sup>210</sup> Ibid., p. 215.

<sup>211</sup> “Eu venho das altas torres, venho dos matos alagados,/Com meus passos conduzidos pelo fogo do Grã Cão!/ Mas para viver na cidade de São Paulo escondi na corrente de prata/ A inútil semente de milho, a maniva,/e enroupei de acerba seda o arlequinal do meu dizer...” Do poema *Dor*, datado de 15-X-33, de A costela do Grã Cão. In: ANDRADE, 1993, p. 318.

no final, em que há desolação) o paraíso terreno, fator que imprime a necessidade de um contínuo mover-se. Pior que tudo é não ter mais Ci, quando nem suficiente lhe é mais a lembrança material da muiraquitã: “vejo você mas não vejo ela!”

Sem espaço de ação, nem espaço terreno, nem infernal, e sem um tempo seu, tudo pretérito longo caminhado, “mais fácil é entregar a comunidade inteira ao demônio e partir outra vez para a celeste habitação rochosa”, mas não com despeito, porque ele não quer ser pedra muda, ele opta pela inutilidade do brilho no céu, facho guiante para outrens, em caminho que ele possa conduzir.

Senhor dos dois caminhos e descontente com ambos, o atravessador, o intermediário, só tem de se colocar no meio, e auxiliar, sem boa vontade, a passagem de um ato a outro. O seu lugar não é o relevante, seu momento não é o mais especial, e mesmo que ele dê tudo de si, é na continuidade da história que está interessado o público desse Arlequim.

O conto contado, propondo um “brilho inútil” que algo irá nos indicar, quer de uma vida vivida, sôfrega e contentosa mostrar a experiência:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.<sup>212</sup>

Se ao longo do canto não sabemos que existe cantor, somente uma representação na voz que nos tudo mostra, é porque o doce nos é reservado para o final, e não um amargor decepcionado. Não há como buscar uma moral no fim de *Macunaíma*, ele não é produto de seus desacertos, e sim, de sua natureza, que nunca muda em sua inconstância.

O canto pode ser melancólico pela suavidade da vida finda, entretanto não é a personagem que impinge esse tom, mas o toador. Do papagaio, suponho, em intervalos e estrépitos, a fala era cadenciada, e não melódica, diferença de sua fonação para a humana. Atristado pode ser o homem a olhar para a estrela e dela tomar o agora útil exemplo de vida

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 200-201.

vertida em ação, que ele não pode imitar a não ser em voz. Tristura de não viver, e de n'outro perceber-se inapto, com inveja boa do herói que nunca pára quando quer o que quer. Macunaíma-herói cumpre seu papel de trazer ensinamentos, não para sua querência, mas para todos que sua história ouvirem e que quiserem ser de seu clã por opção simpática, não por liame nobiliárquico.

Mário de Andrade, em Macunaíma-personagem, coloca-nos o problema de abrir as cortinas para outra época, ainda não-realizada, ainda não-pronta, e aposta nas imagens encontradas no teatro italiano e na mitologia ameríndia, fundindo-as na mesma simbolização, a partir dos laços que encontra símiles em ambos.

No capítulo de seu surgimento, tomamos conhecimento de seus irmãos “Manaape já velhinho e Jiguê na força de homem”, experiência e força, feiticeiro e suposto esperto que, somados, fazem um *Brighella* (o primeiro *zanni*), contrapartida sempre presente frente a um Arlequim. Em união, mas em sempre briga, as duas máscaras são servos, mas com distintas e bem marcadas formas de ser. Nada disso permanece, porém, fixo no decorrer do texto: o esperto é logrado, o tolo é premiado, e assim como na *Commedia dell'Arte*, por mais inferiores que sejam na hierarquia, os servos (*zanni*) sempre obtêm sucesso de alguma forma:

[Os *zanni*] gozavam de alta simpatia pelo público, o qual encontrava nos dois serviçais esta *finesse* popular e esta malícia que se dissimula sob uma aparência ingênua. Isso porque, ao contrário de Pantalone, do Dottore e do Capitão, os *Zanni* sempre saem vitoriosos em cena, e se acontece deles participarem de alguma aventura desagradável e de serem, com frequência, desmascarados, eles conseguem sempre obter sucesso.<sup>213</sup>

Em *Macunaíma*, os *zanni* seguirão juntos pelos caminhos, mambembes sem lar, vivendo suas aventuras e suas circunstâncias. Somente um deles mudará de condição social, deixando de ser subalterno para ser Imperador, porém isso não é definitivo, afinal ele será outras tantas coisas mais em seu trajeto.

Os amores com suas Colombinas e Esmeraldinas não se resolvem a contento, porque nem sempre na *Commedia dell'Arte* isso também ocorria. Mais certo era que Arlequim ficasse, sim, ao final, com seu objeto de desejo, mas o papel de final feliz cabe sempre aos Apaixonados, os que lutaram conta as vicissitudes, com a ajuda constante dos servos, para se

---

<sup>213</sup> [Le zani] jouissait de toute la sympathie du public, lequel retrouvait dans les deux valets cette finesse populaire, et cette ruse qui se dissimulent sous des dehors naïfs. C'est pourquoi, au contraire de Pantalon, du Docteur et du Capitaine, Zani triomphe toujours en scène, et s'il lui arrive de s'engager dans quelque aventure désagréable et d'être soudain démasqué, il parvient presque toujours à s'en tirer avec succès. MIC, 1980, p. 42-43.

casarem e serem felizes para sempre. E ser feliz para sempre é semelhante ao destino de “ser pedra”, não desejável pelos mais espertos.

Na *Commedia dell'Arte*, a situação típica envolvia os jovens que, perseguidos por alguma máscara decrépita que os impedia de ficarem juntos, eram ajudados pelo *zanni* a solucionar o imbróglio. Sendo personagens centrais da ação, mas secundários na ordem social, os *zanni* estão agindo em cena para que as felicidades aconteçam, para que as injustiças se resolvam, argentos-vivos que são no azeitamento da máquina representativa.

Existem dois momentos em *Macunaíma* nos quais o herói se encontra imbuído da “função” (com toda a carga que o termo possui) da máscara do Arlequim dentro da *Commedia dell'Arte*. Nesses dois pontos ele é uma personagem acessória, servindo, de fora, para a realização de um amor entre dois apaixonados.

Na primeira dessas duas cenas, o herói depara-se com os amantes eternamente separados pela força maior da tradição, a Boiúna que todo mês obrigava a tribo a entregar a moça que estaria entrando em mocidades e que se “brincada” já, não em primícias pela Boiúna, tinha castigo certo.

Tentando reparar o ignóbil ato da separação, afinal, sendo serviçal da concórdia juvenil, ele não suporta o legado do infeliz casal, toma das dores d’outrem e do poder bravio para enfrentar esse feroz monstro. Súbito, tão afim do seu caráter, muda da coragem ao medo e foge em desabalo, perdendo nessa confusão seu bem mais precioso: “*Então Macunaíma pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci.*”<sup>214</sup>

Nesse ponto da narrativa sabe-se da origem da Lua, do hábito das aranhas preferirem a noite, da expressão “Tá solto” e, mais que tudo, do vazio completo pela falta da material recordação. Não mudou o fato de Macunaíma olhar para o céu e ver sua amada, nem o de poder com ela brincar na água em que ela é refletida, como nos é cantado em súplica no início do capítulo, mas a materialidade nunca mais será em-junto no beijo falante. E o tom, para além do resto, é silêncio, mutado na constatação:

O silêncio era feio e o desespero também. De vez em quando Macunaíma parava pensando na marvada...Que desejo batia nele! Parava tempo. Chorava muito tempo. As lágrimas escorregavam pelas faces infantis do herói iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabecinha: - Qual manos! Amor primeiro não tem companheiro, não!<sup>215</sup>

<sup>214</sup> ANDRADE, 1996, p. 32 (Cap. IV).

<sup>215</sup> Ibid., p. 34.

Declarado feito o fato, cabe ao herói uma resolução. Depois da ajuda do Negrinho do Pastoreio, que por seu intermediário descobre a verdade verdadeira, ela é recontada de maneira mentirosa por Macunaíma aos manos. Ele não resiste à burla, mesmo no momento decisivo em que sabe que destino levou sua pedra-marupiarice, incorrigível que é em constância variegada de humores. Tão descabidas são as mutações que não é pela pedra em si pretende ir a São Paulo, mas porque encasquetou com sua “opinião de sapo”, indo ele então nem que seja “pra tirar a prosa do passarinho uirapuru”. Uma decisão importante pode virar simples birra num instante, de acordo com o desacordo de caráter do nosso herói.

Perdido está o amor primeiro, mas não sua forma terrena, presente dado em partida e ainda possível de ser recuperado, não importando os sacrifícios. Parte ele também de um casal separado pelo desconforto arcaico das instituições, cujo costume impedia a Amazona de ficar com um só homem e de ter filho varão, varia ele seu papel no palco do mundo e tenta retomar sua amada. A lenda da Boiúna-Lua e do sofrimento dos amantes propicia o início da jornada.

O segundo momento em que Macunaíma “arlequiniza-se” é no capítulo XIV, o da recuperação da Muiraquitã, em idílio aguardando a chegada do gigante inimigo, momento em que o herói assiste ao amor do chofer e da criadinha.

A cena principia com a curiosidade atizada de Macunaíma e com o engano, já que esse pensa que o chofer está lhe chamando. Aparvalhado e veemente, negando possuir ainda alguma característica não-desvestida de seu travestimento, brada: “Sou francesa não!”.

A cena remete-nos a todo o capítulo VI, em que efetivamente Macunaíma foi francesa para enganar o gigante Piamã e tentar recuperar a Muiraquitã. Naquele ponto, tanto fica evidente que se mutar e se disfarçar era artifício simples para o “herói de nossa gente” quanto que sua falta de caráter era muito melhor que o mau-caratismo de Pietro Pietra. O gigante, para se exhibir à fintadora francesa, expõe sua coleção de pedras, cuja jóia maior já pertencera a Macunaíma:

Então Piamã contou pra francesa que ele era um colecionador célebre, colecionava pedras. E a francesa era Macunaíma, o herói. Piamã confessou que a jóia da coleção era mesmo a muiraquitã com forma de jacaré comprada por mil contos de imperatriz das icamiabas lá nas praias da lagoa Jaciuruá. E tudo era mentira do gigante. Vai, ele sentou na rede mui rente da francesa, muito! E falou murmurando que com ele era oito ou oitenta, não vendia não emprestava a pedra mas porém era capaz de dar... “Conforme...” O gigante estava mas era querendo brincar com a francesa.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> ANDRADE, 1996, p. 51. (Cap. VI)

A insidiosidade do gigante, com seu poderio econômico e mostras de coleções não conquistadas por esforço seu, contudo angariadas a esmo, só é superada pela empáfia de ter comprado uma muiraquitã, que não é pedra assim “simplestalmente” como as tantas outras do conjunto delas no mundo, mas lembrança de benfazejos momentos sagrados.

Claro que para Macunaíma nada disso é questão, pois ele quer, sim, a sua pedra de volta, mas tem um perigo muito maior em que pensar, afinal o gigante lhe quer de um jeito de ele não-querente. Fugindo, enfurna-se e se atocaia. Num momento de esperteza, engana Piamã com sabido artifício, joga com a raiva do outro para que o outro jogue tudo longe, não sem ter o “sim sinhô” exposto e junto consigo para léguas longes atirado.

O travesti e a exposição do “traseiro” são elementos pertinentes na constelação simbólica tanto do Carnaval quanto do “corpo aberto” estudado por Bakhtin: “No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.”<sup>217</sup>.

Transitório entre identidades várias, no momento em que se fez mulher, Macunaíma teve que se despojar de tudo para não ser violado em sua integridade masculina. Não escapa, porém, de ter sua intimidade (ainda que isso possa ser tomado como uma afronta contra Pietro Pietra) necessariamente exposta para sua salvação. Da toca onde se esconde, com os atributos que não lhe são seus, o herói se desnuda, provocando uma comicidade “baixa”.

Risível pelo seu despreparo e pelo desespero no momento em que novamente, como já acontecera quando de seu retalhamento num outro embate com Piamã, seu corpo se abre, em exposição e dilaceramento, ele retoma do Carnaval o aspecto do corpo em ligação direta com o cosmos, com que interage, bem como a incompletude dos limites não estabelecidos:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia de evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> BAKHTIN, 1999, p. 19.

<sup>218</sup> Ibid., p. 23.

Imperfeito e em mutação, visto que em metamorfose constante, Macunaíma assevera nesse aspecto sua característica primordial: é impossível resumi-lo, coisificá-lo, notar sua inteireza, porque ele não está pronto. Mocetão com cabeçinha de piá, índio embranquecido principão, francesa homificada, tudo pode ser e tudo não é. “Elo na cadeia da evolução da espécie” das personagens literárias a se formarem, na terra e na “nossa gente” que representa, ele incorpora o entre-elo, observado “onde se unem, onde entram um no outro” os mundos e as culturas que lhe formam. Não só o corpo, mas a identidade macunaímica é um processo “eternamente criado e criador” que Mário de Andrade nos apresenta nessa posição mesma, do intermediário que não saiu ainda do ato anterior, nem entrou no seguinte, na vanguarda que não é o passado findo nem o novo posto. Entre o destronamento do oficial e o destronamento do *buffo*, reina o Carnaval.

Os mesmos emblemas podem ser encontrados na iconografia do Arlequim, que pode ser visto vestido como mulher (inclusive como Diana caçadora), amamentando sua cria, ou no já citado ninho, chocando seus filhotes. Esses pequenos arlequins são gerados pelo parto invertido, provocado por um enema que lhe é aplicado, traseiro exposto como um mundo gerador aberto e procriante<sup>219</sup>. Fica a ressalva de que Macunaíma, incompletude incompleta, não procria e não gera descendência, a não ser pelo brilho inútil a nos contar antigas coisas.

Parênteses fechado, voltemos à cena em que o chofer e a criadinha brincam no lago, observados pelo nosso herói. Desfeito o engano de não ser ele o alvo do chamado do chofer, Macunaíma *voyeur* assiste aos momentos de lassidão pós-brincadeira de ambos:

Eles já tinham brincado e descansavam na beira da lagoa. A moça estava sentada na borda duma igarité encalhada na praia. Toda nua inda do banho comia tambiús vivos, se rindo pro rapaz. Ele deitara de bruços na água rente dos pés da moça e tirava os lambarizinhos da lagoa para ela comer. A crilada das ondas amontoava nas costas dele porém escorregando no corpo nu molhado caía de novo na lagoa com risadinhas de pingos. A moça batia com os pés n'água e era feito um repuxo roubado da Luna espirrando jeitoso, cegando o rapaz. Então ele enfiava a cabeça na lagoa e trazia a boca cheia de água. A moça apertava com os pés as bochechas dele e recebia o jato em cheio na barriga, assim. A brisa fiava a cabeleira da moça esticando de um em um os fios lisos na cara dela. O moço pôs reparo nisso. Firmando o queixo no joelho da companheira ergueu o busto da água, estirou o braço pro alto e principiou tirando os cabelos da cara da moça pra que ela pudesse comer sossegada os tambiús. Então pra agradecer ela enfiou três lambaris na boca dele e rindo muito fastou o joelho depressa. O busto do rapaz não teve apoio mais e ele no sufragante focinhou n'água até o fundo, a moça inda forçando o pescoço dele com os pés. Ele ia escorregando sem perceber de tanta graça que achava na vida. Ia escorregando e afinal a canoa virou. Pois deixai ela virar! A moça levou um tombo engraçado por

---

<sup>219</sup> Conf. ARTONI, 1996, p. 44-47.

cima do rapaz e ele enrolou-se nela talqualmente um apuizeiro carinhoso. Todos os tambiuís fugiram enquanto os dois brincavam n'água outra vez.<sup>220</sup>

Existe uma diferença no tom da “contação”, e vemos o que Macunaíma vê, e vemos Macunaíma vendo o que vê. Da boca de cena, assiste como nós ao idílio tranqüilo da “moça” e do “rapaz”, que não são mais tratados por suas profissões ou como personagens-tipo. Assim que a cena acabar, e que as instâncias do mundo corriqueiro invadirem o espaço mágico do amor vívido, voltarão às suas existências comuns, sendo tratados pelo narrador como funções sociais: “O motorista se ergueu logo e a criada também. Estenderam a mão para Macunaíma, convidando: - Seu gigante chegou de viagem, vamos todos saber como está?”<sup>221</sup>.

Durante a cena do lago, porém, são simplesmente dois amantes nos lânguidos prazeres da vida, irmanados pela fome, pelo desejo e pela água, que os envolve, nutre e recebe. A sensualidade dos corpos é acentuada pela natureza que brinda o amor inocente com cores, brilhos e sabores. Tudo são brinquedos e graça, não existindo perversidade além do fazer o outro tombar para que ambos se riam (e já vimos noutro passo como isso é significativo dentro do humor carnavalesco).

O longo sossego narrado, parecendo ser o herói quem nos conta tudo quanto acontece, não é por ele protagonizado, na inteireza de uma experiência a qual não tínhamos até então visto, uma vez que os brincares de Macunaíma são sempre um tanto apressados, vontade imediata que se satisfaz e volta outro tanto. A ele cabe, ao secundar o casal de felicidade veraz, oferecer o que tem de melhor, para além do cigarro “pós-ato”, um conto fabular, exemplo de algo que houve no mundo e de coisa virada que existe. Conta porque precisa, conta porque: “Assim a noite passava depressa e a gente não se amolava com o canto da sururina marcando as horas da escuridão”.<sup>222</sup> Conta então contra o tempo, que assusta, é implacável e, sem distração, é apenas “amolamento” de se ver passar.

Narrador sublime, que sabe o que faz com mestria, Macunaíma tem a resposta esperada:

Tem mais não. Macunaíma parou. Chorava comoção pela boca dos moços. Sobre as águas a fresca boiava de barriga pro ar. O rapaz mergulhou a cabeça pra disfarçar a lágrima e trouxe um tambiuí nos dentes rabejando danadinho. Repartiu a comida com a moça. Então lá na porta da casa uma onça fiáte abriu a goela e urrou pra lua: Baúa, Baúa!<sup>223</sup>

<sup>220</sup> ANDRADE, 1996, p. 128. (Cap. XIV).

<sup>221</sup> Ibid., p. 132.

<sup>222</sup> Ibid., p. 129.

<sup>223</sup> Ibid., p. 132 (Cap. XIV).

A comoção, descoberta nos cantadores por Mário de Andrade, tem aqui transmutação plena, uma vez que o escritor desdobra o cantor a cantar Macunaíma contando histórias de fazer chorar. O tupi tange o alaúde como seu primo Arlequim o fazia no palco de praça. Comove às lágrimas, e ex-abrupto, saltamos para outra esfera, em que os amantes e seu “assistente” são interrompidos pela irrupção do velho mercador Pietro Pietra que, súbito, levará o jovem chofer à morte.

A cena do lago é preâmbulo ao embate em que a morte entra definitiva não para o herói, renascente sempre que volta por mistérios, atravessador dos mundos que é, mas para o amor juvenil e plácido, para o qual não haverá espaço. Surge a vingança dos jovens não pela mão deles em revolta, mas pelo “serviçal”, que tem com o regatão que roubou-lhe a matéria viva da memória uma contenda crucial.

Macunaíma serve aos dois enamorados do mais bem-bom da vida, a cantação e a ação vingarenta. Como num *canovaccio* já visto, o Arlequim deslinda as confusões e tudo pode seguir no curso melhor a todos, com os velhos superados e o novo vindo e renovando. Colocados os termos em suas posições, irmanam-se vanguarda, *Commedia dell’Arte* e *Macunaíma*, em linguagem, composição e proposta de substituição de uma ordem por outra.

Porém em *Macunaíma* as resoluções não são simples, e muitas forças agem para que o contar se efetive sempre jorrante na “fala impura”. Uma das batalhas contra os “velhos” pode ser vista nas duas cenas que, juntas, propusemos como uma leitura em desdobramento: Macunaíma ajuda a cascata chorante e seu amado penhasco contra a Cobra Grande, e na sequência perde a Muiraquitã (assim como o mundo ganha a Lua).

Do mesmo modo, Macunaíma ajuda aos moços enamorados e em seguida termina sua questão com Pietro Pietra, que morre em saboroso morrer. O herói retoma a sua querida pedra e com ela adquire a percepção da inutilidade da mesma: “- Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!”<sup>224</sup>

No fio do atravessar a rapsódia, entretanto, existe outra “pedra” no caminho do herói, constante, alumiadora e provocativa. Dela já se disse um tanto, então cabe retomar caminhos doutrem percorridos.

Dedos apontados em riste são uma seara complicada na qual se embrenhar, mas uma vez que o respeito nos faz manter certos totens críticos bem erguidos, a curiosidade instiga-nos a remexer as fundações dos mesmos e a testar sua solidez, expondo-nos, neste exercício, ao castigo por violar um tabu.

---

<sup>224</sup> ANDRADE, 1996, p. 135. (Cap. XIV).

Dentre algumas mais, existem duas acusações de Gilda de Mello e Souza contra Haroldo de Campos que nos aprazeria pôr atenção. A primeira diz que o concretista “*ignorou*, simplesmente, a declaração feita por Mário de Andrade, num dos prefácios, que o episódio de Vei e suas duas filhas era uma das alegorias centrais do livro”<sup>225</sup>.

Começamos por aprimorar os fatos, já que se engana ela no número de filhas: “Vei tomou Macunaíma na jangada que tinha uma vela cor-de-ferrugem pintada com murici e fez as três filhas limparem o herói [...]”<sup>226</sup>.

É complicado lidar com o *hors-texte* como sendo explicações precisas da obra, quando o autor preferiu não incluí-los na factura final e definitiva. Devemos considerar o episódio das normalistas, que foi cortado, como pertencente ao texto e relevante para a compreensão do todo? Qual dos dois prefácios, ambos considerados inúteis, devemos defender como chave de leitura? A opção “campesina” talvez tenha sido ignorar o que não lhe interessava, o que não cabia em sua leitura, mas não nos cabe julgar se isso é falta de foco, de esmero ou leviandade.

Crendo, como o credo firme de Gilda de Mello e Souza, que o episódio de Vei é fundamental e constitui, juntamente com a *Carta pras Icamíabas*, “o centro do livro”<sup>227</sup>, teríamos para esse fulcro um foco interpretativo diverso do dela, que percorre um detalhe que para nós possui grande relevância: o embate da juventude contra a tradição.

Retomemos o fio: jogado numa ilha por Valomã, Macunaíma é sujado pelos urubus e fica fedendo e com frio.

Pede ele para que a estrela da manhã o leve para o céu, o que lhe é negado. Passa Capei, a quem ele pede que o leve para a Ilha de Marajó, tendo também uma negativa como resposta. Proença assim resume esse episódio:

O herói ao cair, dormindo, na ilha, ficou embaixo de uma palmeira guairô, onde estava pousado um urubu. Todas as vezes que o urubu sujava, era por cima dele, porque a ilha era muito pequena. Passou Cauianogue, a estrela da manhã, e depois Capei, a lua. O herói a saudou: - ‘Sua bênção, dindinha lua’. – Pediu-lhes que o levassem para o céu, mas ambas se recusaram, porque ele estava fedendo muito. Pede, então, à lua que ao menos o aqueça, e esta lhe aponta o sol nascente: - ‘Peça no vizinho’.<sup>228</sup>

<sup>225</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 47. Grifo da autora.

<sup>226</sup> ANDRADE, 1996, p. 66. (Cap. VIII).

<sup>227</sup> SOUZA, 2003, p. 47.

<sup>228</sup> PROENÇA, 1978, p. 168.

O estudioso equipara os dois pedidos: “Pedi-lhes que o levassem para o céu”, ignorando a diferença dos destinos por considerar o detalhe irrelevante ou por tomar a Ilha de Marajó como um destino “paradisíaco” no sentido de “celeste morada”. Na lenda original a diferença é relevante:

Fazia muito frio na ilha e o homem tremeu bastante. Aí apareceu Kaiuanóg, a estrela da alvorada, quando ele já estava todo coberto com detritos dos urubus e fedia bastante. Ele pediu à estrela que o levasse para o céu. Ela respondeu: ‘Não te posso levar para cima comigo, pois nada me deste. Só deste bolos de mandioca ao Sol’ (Porque o Sol brilha de dia e a estrela de noite). O homem então pediu à estrela que lhe desse fogo, porque estava com muito frio. Kaiuanóg disse: ‘Não te quero ajudar! O Sol que te ajude. Ele ganha mais bolos de mandioca’. Kaiuanóg foi embora. Então chegou Kapéi, a Lua. Akalapijéima *pediu a Kapéi que o levasse de volta para sua terra*. A Lua não queria levá-lo, porque ele havia dado muitos bolos de mandioca ao Sol e nada a ela! Então o homem pediu fogo à Lua, mas ela também lhe negou isso. O homem sentia muito frio e os urubus continuavam defecando em cima dele, pois a ilha era muito pequena. Então chegou Wéi, o Sol. (Foi a sorte dele, pois havia dado ao Sol muitos bolos de mandioca.) O Sol o levou consigo na sua canoa. Mandou que suas filhas o lavassem e cortassem o seu cabelo.<sup>229</sup>

A estrutura triplicada (que faz a alegria dos críticos formalistas) tem distintos objetivos quanto ao destino da fuga, e o mal mais premente sofrido é o do frio, que somente o/a Sol pode resolver, posto que seu brilho também é calor de fogo. Estaria aqui pincelado o “brilho inútil” de todos os outros astros, subalternos à força maior de Vei. O episódio original da lenda indígena mostra-nos que o motivo das negativas é o ciúme mais corriqueiro: como não ganharam bolos, os astros não ajudam o homem. Todos os corpos celestes são “vingarentos”, e não somente Vei, como ficou no texto de Mário de Andrade; já o aspecto do mau cheiro é irrelevante para decidir sobre a ajuda ou não, mas gera o jogo humorístico do “Vá tomar banho!” na obra literária.

O pedido de que Capei “o levasse de volta para sua terra” não pode ser tomado como paralelo da “Ilha de Marajó”, sabedores nós da “desgeografização” constante de *Macunaíma*, porém talvez ela seja relevante no imaginário dos indígenas: “Após a morte de Ceuci, Tupã desceu sobre uma ilha formosa e verde, na foz de um grande rio com um grande mar. Procurava escolher um casal jovem e bem ajustado para adotar Jurupari, que estava órfão e que se propunha a reformar os costumes da selva.”<sup>230</sup>

<sup>229</sup> MEDEIROS, 2002, p. 77. Grifo nosso.

<sup>230</sup> BRASIL, 1986, p. 61.

Talvez ser levado para a Ilha de Marajó (do tupi ‘mbara-ïo’ - ‘tirado do mar, anteparo do mar’) signifique ir para outro plano, diverso do terreno, assim como é ir para o céu, devido aos bem conservados cemitérios indígenas ali encontrados, revelando o cotidiano e o passado dos silvícolas:

Mas foi indubitavelmente a carência de sílex e a abundância de argilas plasmáveis, sobressaindo a tabatinga e o caolim, que lhe [o indígena] desenvolveram a concepção ceramista e o levaram a criar a obra magnífica [...] que se vem exumando em Marajó. E mais avulta e cresce no espírito contemporâneo o valor desse prodígio, verdadeiro monumento concebido no barro, quando se examinam as minúcias do processo rudimentar do fabrico, que era primitivo e ingênuo Desaparelhado de ferramentas, esse bárbaro nem sequer possuía o torno, hoje comum à modelagem das peças. [...] Na ilha do Pacoval, lago de Arary, em Marajó, centro etnográfico da poderosa nação nheengaiba, tribo que ali enterrava seus mortos, é onde têm aparecido os mais raros e curiosos espécimes da louça amazônica. A ilha, lacustre, em forma de jabuti, constituída de terra preta visivelmente artificial, foi levantada para cemitério e talvez, conjuntamente, para moradia dos maioraís. As igaçabas, urnas funerárias, contendo ossadas, despojos humanos, revelam a necrópole. [...] Quando se lhe abrem as tumbas, não se fica sabendo somente qual a maneira por que o selvagem sepultava seus mortos, mas também como viva, como caçava, como orava, como combatia, como amava. Junto ou dentro nos vasos funerários repontam mil documentos interessantes que lhe denunciam os aspectos sociais. Desde as coisas mais simples, como pérolas, contas, carretéis, cabeças de cachimbo, até ofertórios, tangas, [...]; desde amuletos, enfeites, valos litúrgicos, até ídolos fálicos, zoomorfos, antropomorfos, lavrados na terra-cota, ali afloram atestando os usos e a trajetória de uma raça. Sem arquivos de pedra onde pudessem, como outras gentes, insculpir o drama cíclico de sua obscura história, os nheengaibas deixaram um formidável livro de barro, em cujas páginas curiosas, sensacionais, iluminadas, as gerações do século XX andam lendo enternecidamente os lances, as peripécias, os episódios anônimos da tribo oriunda do mistério.<sup>231</sup>

O livro de Raymundo Moraes, com sua apaixonada descrição de Marajó, é editado em 1931, não podendo ter influído no imaginário de *Macunaíma*, mas uma de suas outras obras sobre a região, *Na planície amazônica*, foi publicada, em 1926. Mário conhecia o trabalho desse cultor dos fatos e lendas do “Paiz das pedras verdes”, tendo inclusive, como nos relata numa crônica, travado conhecimento com o escritor nortista em Manaus e dele “copiado” elementos para a rapsódia do “herói da nossa gente”<sup>232</sup>.

<sup>231</sup> MORAES, Raymundo. **O país das pedras verdes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931. p. 245-247.

<sup>232</sup> ANRADE, Mário de. "A Raymundo Moraes". In: ANDRADE, 1976b, p. 433-435. “Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei a todos. E até o Sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente.” (vide ANEXO)

O pormenor é tanto do espanto quanto aos artifícios e artefatos indígenas quanto da impressão maravilhada da descoberta do passado “pré-histórico” onde “as gerações do século XX” liam o brilho das origens. O “descobrimento” do Brasil pelos modernistas dava-se então pela irrupção do primitivo, paralelamente ao que acontecia com as novidades africanas e asiáticas para a vanguarda européia.

A Ilha mágica do passado, assim tida, poderia ser fonte jorrante da matéria imemorial em barro a se mostrar, a nossa terra para onde voltar. Das escavações e dos relatos dos naturalistas, folcloristas e sertanistas surgiam os emblemas de uma história a se preencher de feitos e de humanidades.

As leituras fascinadas são ampliadas pela viagem etnográfica de 1927, de onde Marajó desponta como um paraíso terrenal, que provoca um desfalecimento em êxtase contemplativo, causado por uma revoada que tem muito do séquito de Macunaíma:

Garças, garças, garças, uma colheira dum rosa vivo no ar! E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colheiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhos, rosas, brancos mesclados, batidos de sol nítido. Caí no chão da lanchinha. Foram ver, era simplesmente isso, caí no chão! O estado emotivo foi tão forte que me faltaram as pernas, caí no chão. Pra contrabalançar a poesia deste tombo: me lembro, em rapazinho, quando torcia por futebol, num jogo entre o meu adorado Paulistano e o São Paulo Athletic, quando este fez o gol que me roubou a taça de campeonato, caí no chão. Mas agora, sempre sou homem, desbastado pelas experiências e prazeres. E a beleza de Marajó com sua passarada me derrubou no chão.<sup>233</sup>

Desejoso de sair da ilha em que se encontrava, Macunaíma tem, porém, seus pedidos negados por Vênus e pela Lua, sendo recolhido por Vei em gratidão pela comida que lhe tinha ofertado no passado. Aportando em sua casa, no Rio de Janeiro, tenciona tomá-lo por genro, mas lhe impõe a condição de não “brincar com outras cunhãs por aí”. Promessa feita e refeita, na ausência de Vei, Macunaíma não agüenta ver as mulheres passarem e traz uma portuguesa para a jangada. Voltada Vei e revoltadas as filhas, estas pedem castigo, a que a mãe vaticina: “Pois si você tivesse me obedecido casava com uma das minhas filhas e havia de ser sempre moço e bonitão. Agora você fica pouco tempo moço talqualmente os outros homens e depois vai ficando mocetudo e sem graça nenhuma.”<sup>234</sup>

<sup>233</sup> ANDRADE, 1976, p. 176-177.

<sup>234</sup> Id., 1996, p. 70. (Cap.VIII).

Ele choraminga, Vei vai embora mas ao retornar, lhe dá de presente a pedra Vató que dá fogo. Ainda com a portuguesa, Macunaíma é atacado por um monstro, do qual percebe a chegada, fugindo e deixando a varina, que é devorada. Tendo o Rio de Janeiro perdido a graça, voltou para São Paulo.

Na leitura funcional de Haroldo de Campos, esse episódio se resolve da seguinte maneira: “A morte da varina, embora não atribuída às artes da Sol, e sim a um ser maligno ad hoc, [...] entra implicitamente no esquema triádico interdito/violação/punição”.<sup>235</sup>

Ele entende que Macunaíma é “punido” através da perda da varina, que não tinha relevância maior do que qualquer outra mulher com quem tenha brincado (exceto Ci, bem marcado), deixando passar o fato de que agora ele vai ficar moço pouco tempo, depois mocetudo e sem graça. Essa segunda “punição” é vista pelo crítico como uma “negação de transmissão de um dote mágico por falha do herói-infrator”<sup>236</sup>. Como não perceber que a perda da juventude é o castigo maior, e único infringido por Vei nesse passo ao herói?

A Sol, satisfeita com o castigo, no momento seguinte já se esqueceu do ocorrido e lhe dá a pedra Vató para que ele possa fazer o fogo e se aquecer, não sofrendo mais de frio. Demonstra ela ser piedosa e justa ao não querer que o herói, que ela considerava tão valoroso, mas que tem um ponto fraco, padeça mais do que ela já decidiu.

Questão resolvida, não existe lamento algum de Macunaíma pela varina, sua perda não lhe causa dano algum, porém frente à perda da juventude, ele “sentiu vontade de chorar. Suspirou” e apelou para uma segunda chance... “Si eu soubesse”<sup>237</sup>. Não tendo sua “manha” dado certo, zanga-se e desdenha filhas e dotes, vencido e humilhado como a famosa raposa de antanho.

A passagem do tempo atravessa o episódio pelo simbolismo da força de Vei. No princípio, quando vem chegando, ela nem é reconhecida por Macunaíma como a Sol “por causa dela estar velha vermelha” (não seria estranho ouvir ecoar aqui a Aurora dos róseos dedos...), representando a manhã.

---

<sup>235</sup> CAMPOS, 1973, p. 180.

<sup>236</sup> Ibid., p. 256.

<sup>237</sup> ANDRADE, 1996, p. 70. (Cap. VIII)

Matinar é o verbo esmeradamente escolhido, que une a fraqueza da luz com o fato de estar planejando fazê-lo genro. Depois, presa pelas filhas e sovada pelo herói, espalha quentor e faz-se pino no calorão que se alastra. Chegando ao Rio de Janeiro já é tarde, indo a Sol e as filhas cumprirem sua jornada, voltando “do dia e era boca-da-noite” quando o surpreendem a brincar. Depois da discussão, elas se recolhem em um hotel; tem-se a noite feita, retornando o séquito “pela hora antes da madrugada”, na alba, benfazeja e cuidadosa Vei. Essas marcações não são gratuitas quando vistas ligadas ao poder da Sol, poder de aquecer e de se opor à Boiuna Lua, que habitualmente, nas mitologias indígenas, marca a sucessão do tempo decorrido.

O capítulo é etiológico, explicando como os homens perderam a capacidade de ser sempre jovens e passaram a envelhecer<sup>238</sup> pela escolha malsinada do herói<sup>239</sup>:

No dia seguinte de manhã bem cedo, Wéi foi embora com as suas filhas e abandonou Akalapijéima ainda dormindo. Quando ele acordou, achou-se no meio dos urubus, velho e feio, conforme Wéi lhe havia dito. As filhas do Sol se espalharam e iluminam agora o caminho dos mortos. Akalapijéima casou-se com uma das filhas do urubu e acostumou-se àquela vida. Foi nosso ancestral, o pai de todos os índios. Por isso ainda hoje vivemos assim. Ficamos jovens e bonitos por pouco tempo, depois nos tornamos feios e velhos.<sup>240</sup>

Assim sendo, não há uma escolha consciente de Macunaíma pela mulher portuguesa, existe somente sua necessidade, constante e premente, de se satisfazer, de brincar a mais não poder. Se somos como somos no mundo, se envelhecemos, algo explica isso, e não poderia ser a história de outra forma, não poderia o herói ter escolhido outro caminho. Mesmo que ele tenha jurado, pela alma da mãe, e re-jurado, ele, coerente para consigo, não consegue deixar de satisfazer seus desejos.

Voraz e impulsivo, em suma, jovem, opõe-se ele ao matrimônio, ao dote e à segurança pela compulsão que primeiro lhe passa ante aos olhos. Infantil, ele se esquece dos tratos porque muda as regras da brincança como lhe aprouver. Ele brada sua inteireza ante ao mando desmando: “- Pois que fogo devore tudo! Macunaíma exclamou. Não sou frouxo agora pra mulher me fazer mal!”<sup>241</sup>

<sup>238</sup> São condenados à “mortalidade” segundo SOUZA, 1999.

<sup>239</sup> Sempre seguindo a tríade interdito/violação/castigo, Haroldo de Campos chega a falar sobre Macunaíma perder a capacidade de envelhecer, por maldição da mãe, e de perder o corpo infantil, porém conservando a cabeça de piá, por obra da Cotia. O fato da perda da juventude em decorrência de Vei não é analisado como relevante. Conf. CAMPOS, 1973, p. 132-133.

<sup>240</sup> MEDEIROS, 2002, p. 78. Edição da tradução das lendas colhidas por Koch-Grünberg publicada originalmente na Revista do Museu Paulista, 1953. Nessa lenda, como em outras, é outro o herói, mas Mário de Andrade fundiu todos na persoangem de Macunaíma.

<sup>241</sup> ANDRADE, 1996, p. 69. (Cap. VIII)

Note-se também que, sozinho na canoa de Vei, ele tem uma iluminação, e o mote-dístico fatídico lhe fulmina a vista: “E uma luz vasta brilhou no cérebro dele. Se ergueu na jangada e com os braços oscilando por cima da pátria decretou solene: - POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!”<sup>242</sup> É o ato símile da criação, que aparece súbita na mente do artista-arlequim e faz com que brote o verbo-ação.

A motriz é a decisão de agir no mundo, de não se acorrentar à branda vela da Sol. É pela imposição das mãos (“gesto teatral e heróico”<sup>243</sup>), como que abençoando e amaldiçoando a pátria, que ele se liberta, estando cercado dos desígnios de fogo e luz, atributos da Sol com os quais ele rompe, não sem conseqüências.

Simbólico é perder a juventude pelo desejo, sacrificar-se pela medida da boca, do braço, do beijo, do imediato e real momento. É sofrer e viver intensamente o dia disponível, sem se preocupar com o findar (crepúsculo de volta de Vei). O fato de ela permanecer perseguindo o herói e desejando vingança por ele ter preterido suas filhas diz muito mais sobre a Sol do que sobre Macunaíma.

Esse capítulo contém também a desesperança e o cansaço do herói, assim expresso: “Macunaíma já meio enjoado de tanto viver pediu pra ela que o carregasse pro céu.”<sup>244</sup>

Isso faz notar que, no momento em que qualquer coisa o desgoste da vida, Macunaíma já pensa em ir para o céu, em ser estrela, cansado desse mundo. Assim, o peso da “melancolia” final do livro fica diminuído, já que ele não sobe para ser “brilho inútil” pela decepção com a pátria, com o mundo, mas sobe porque assim quer e decide:

Macunaíma antes de morrer se torna melancólico, triste de ver que não realizara nada. E aqui ele é bom e puro, paradoxalmente, ou melhor, justificando que fora puro, que os gestos de safadeza não o marcaram, pois fora levado pelos acontecimentos. Ele tinha um bom conceito da dignidade necessária para viver. *Comparemos esse Macunaíma desgostoso da vida que levará, a Mário, na conferência do Modernismo, descontente com a própria obra.*<sup>245</sup>

<sup>242</sup> ANDRADE, 1996, p. 69. (Cap. VIII).

<sup>243</sup> SOUZA, 1999, p. 106. Discordamos de que o ato tenha “tom panfletário e de intenção retórica” como diz a estudiosa na página citada, como se em seguida o herói se propusesse a “denunciar veementemente os grandes males da pátria”. Ora, ele não tem interesse algum em mudar a ordem dos problemas que afligem o Brasil, só quer solucionar o problema que o aflige, a vontade de brincar e de não obedecer, já que ninguém manda nele. O despertar é contra o jugo, não contra o estabelecimento das coisas como são.

<sup>244</sup> ANDRADE, op. cit., p. 66. (Cap. VIII)

<sup>245</sup> PROENÇA, 1978, p. 18. O conselho grifado (por nós) de Cavalcanti Proença foi levado a cabo por Jardim (JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.), de quem, também pelos motivos expostos, discordamos fortemente. Relembra ao fundo a “obra malograda” de Mário assim considerada por Wilson Martins, críticas referidas em CAMPOS, 1973.

Se a pedra que realmente possui alguma importância, a verde pedra das vidas recontáveis, esmeraldibrilhando felicidades vindouras, não serve para os fins propostos, todas as demais pedras são inúteis, mesmo que mágicas: a pedra Vató, que poderia lhe aquecer, lembra o momento mesmo em que perdeu a capacidade de ser sempre jovem (marupiarice contentona de menino cheio de viver em frente); a coleção de pedras de Pietro Pietra não tornam o gigante feliz, somente rico, e dinheiro, para Macunaíma, é coisa fácil de se achar bem em montões, não sendo bom se prender a ele; e a São Paulo dos desatinos e velocidades é um “inferno” atravessável sem muito querer ali ficar, lugar que prende e paralisa os homens que são livres para campear matos e mundos afora, e então pétrea se torna.

Venceslau, vencido “paulisticamente”, encerra a “petritude” das memórias não bem-vindas, da memória sem novidades exemplares, porque a murupiarice estava antes daquela travessia, nunca mais retornável. Pietro Pietra não vira estrela como os demais que morrem, como a crítica notou<sup>246</sup>, porém isso não poderia acontecer, visto que, desde sempre, ele já é pedra, concretude atrapalhante no caminho de sempre seguir.

Porém existem mais antagonismos postos e que são mais complexos de ser resolvidos: afinal Vei, ainda que passeie pelo mundo nosso dia a dia presentemente, está acima das injunções de qualquer herói, estabelecida que fica no fado mais que humano das eternas coisas reguladas, tempo de sempre passar.

O momento de Vei encerra-se marcado por ser o capítulo em que o tempo escorre e em que a juventude eterna é perdida. Repentino outro capítulo se inicia, no qual a oposição dos jovens aos velhos é manifesta pelo jogo cênico da transposição de papéis e pela sátira com alvo certo.

Tomados como representantes da oficialidade tradicional, contra a qual vem se debatendo (como nas duas cenas em que Macunaíma “funciona” como Arlequim efetivo), Piamã-Pietro Pietra e Vei são o que, na *Commedia dell'Arte*, eram os “velhos”, com comportamentos insidiosos a serem expostos, combatidos e ridicularizados.

Não deixa de ecoar, aqui, uma imemorial seiva imagética, provinda dos costumes medievais fortemente relacionadas ao Arlequim e sua trupe, quais sejam, as manifestações populares contra os casamentos senis dos *charivari*:

---

<sup>246</sup> “Jorge de Lima acentua muito bem que o Gigante é o único que não vira estrela depois de morto.” PROENÇA, 1978, p. 20.

A maior parte dos estudiosos, contudo, converge para uma leitura unitária, segundo a qual o *charivari*, até o séc. XVI, e para além, foi principalmente um rito feito para contrastar, ou até mesmo denunciar comportamentos sexuais ou uniões não-legitimadas pelas normas tradicionais da comunidade. Ele podia se voltar contra os maridos “cornos”, ou também contra os que eram muito frouxos frente aos maus tratos impingidos pelas suas mulheres. Também podia zombar da impotência masculina ou, ainda, perturbar as segundas núpcias de viúvos e viúvas, mas era particularmente violento ‘quando o novo casamento era caracterizado por uma grande diferença de idade, sendo então, previsivelmente, pouco fértil’. [...] ‘um casamento desse tipo (...) não é nem mais nem menos que um roubo, uma fraude, uma manobra indigna de que o culpado não poderia se redimir se não lhe fizessem pagar por essa conduta por desagrvos reais e públicos, bem como pelo pagamento de uma soma que a juventude aproveitaria sozinha’. Enfim, era como dizer: ‘paga sempre o Pantalone’.<sup>247</sup>

A vergonha, especialmente dos “velhos” que caíam no erro de se fazerem pretendentes de uma jovem, era paga na exposição pública, no achincalhamento na praça e pelo dinheiro dado para as festas dos jovens que tivessem se organizado para o *charivari*:

Essas associações, de cuja existência se tem provas desde o século XIII, mas seguramente anteriores, tinham nomes variados, calcados na linguagem monástica (abadia dos tolos, dos loucos, dos asnos), da linguagem militar (companhia dos adolescentes) e assim por diante. Suas atividades eram marcadas por uma espécie de permissão regulamentar. Uma das mais importantes, ao lado das festas e paradas mais ou menos militares, eram os *charivari*. As sanções com as quais elas foram freqüentemente ameaçadas (em vão) pelas autoridades religiosas e laicas, durante vários séculos são bem conhecidas. Em grande parte da Europa [...] eram justamente as Abadias dos Jovens ou outras associações análogas que organizavam os *charivaris*.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> La maggior parte degli studiosi comunque converge su una lettura sostanzialmente unitaria, secondo cui lo *charivari* fino al XVI secolo e oltre fu principalmente un rito atto a contrastare o comunque a denunciare comportamenti sessuali o unioni non legittimate dalle norme tradizionali della comunità. Esso poteva rivolgersi contro i mariti cornuti, o anche solo troppo deboli di fronte alle angherie della moglie, oppure irridere l’impotenza maschile o, ancora, disturbare le seconde unioni di vedovi e vedove; ma era particolarmente violento ‘quando il nuovo matrimonio era caratterizzato da una forte differenza di età, dunque prevedibilmente poco fertile’. [...] ‘un mariage de ce genre (...) n’apparaît ni plus ni moins qu’un vol, une fraude, une méchante manoeuvre que le coupable ne pourra racheter que si on lui fait payer sa conduite par des désagrèments réels et publics et par le versement d’une somme dont la jeunesse profitera suele’. Insomma, verrebbe proprio da dire ‘paga sempre Pantalone’. ARTONI, 1996, p. 107-108.

<sup>248</sup> Ces associations, attestées depuis le XIIIe siècle, mais vraisemblablement antérieures, avaient des noms variés, calqués sur le langage monastique (abbayes des sots, des fous, des ânes), sur le langage militaire (compagnie des jouvenceaux) et ainsi de suite. Leurs activités étaient marquées par une espèce de licence réglementée. L’une des plus importantes, à côté des fêtes et des parades plus ou moins militaires, étaient les *charivaris*. Les sanctions dont ils furent fréquemment (et vainement) menacés par les autorités religieuses et séculières, plusieurs siècles durant, sont bien connues. Dans une grande partie de l’Europe [...] c’étaient justement les Abbayes de Jeunesse ou d’autres associations analogues qui organisaient les *charivaris*. GINZBURG, Carlo. *Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage*. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Le Charivari. Actes...* Paris, 1977. Paris: EHESS, 1981. p.136.

Depois de pagar, com a ignomínia e com o dinheiro, pela presa sexual retirada de circulação, o viúvo(a) volta a ser respeitado. Tinha feito a passagem de uma condição vergonhosa a outra, digna, com o auxílio da *Mesnie Hellequin*. Essa turba insidiosa que vem aterrorizando os campos assim é retratada:

Este alarido é próprio das assombrações, e nenhum texto medieval é mais explícito a esse respeito do que aquele contando a aparição da “Mesnie Hellequin” durante a noite da virada do ano. [...] Um extrato da crônica normanda de Orderic Vital, pelos idos de 1902, permite reencontrar esta personagem central da mitologia medieval através do motivo da tonitruante “Caça Selvagem”, comandada por Hellequin. Assim era chamada a comitiva do rei e senhor do outro mundo, acompanhado de sua trupe de guerreiros ávidos por cadáveres. [...] Na noite de 31 de dezembro a primeiro de janeiro de 1092 [...] o padre Bonneval [...] volta para sua casa depois de ter visitado alguns doentes. Súbito, ele escuta um estrondo terrível e percebe um exército alado que se aproxima dele. [...] Na frente vem a infantaria, que carrega o produto de suas pilhagens. Depois chegam os coveiros, carregando cinquenta caixões, acompanhados pelo gigante, de clava em punho. Mulheres a cavalo os seguem, blasfemando e confessando seus crimes; clérigos, abades e bispos vêm em seguida, implorando para que o padre reze por eles. Há ainda outras vítimas no cortejo. O padre entende rápido que se trata da Mesnie Hellequin.<sup>249</sup>

O rei do outro mundo liga-se ao Arlequim, atravessador de almas, que guia as populares e alegres celebrações camponesas (numa violenta e barulhenta forma de elogio da juventude). No *charivari*, Arlequim e seus acólitos opõem-se aos velhos, que tudo já viveram e que vêm espoliar os bens mais preciosos da terra e do tempo das possibilidades vindouras. A simbiose entre a “caça selvagem”, a *Commedia dell'Arte* e o *charivari* processa-se pela superação do velho pelo novo, pela oposição dos jovens frente à anomalia, sequiosos de retribuição caso a infâmia ocorra.

---

<sup>249</sup> Ce vacarme est propre aux revenants et aucun texte médiéval n'est plus explicite à ce sujet que celui qui raconte l'avènement de la mesnie Hellequin durant la nuit du jour de l'an. [...] Un extrait de la chronique normande d'Orderic Vital pour l'année 1092 permet de retrouver ce personnage majeur de la mythologie médiévale à travers le motif de la tonitruante Chasse Sauvage gouvernée par Hellequin. On désigne ainsi la 'maisonnée' du roi et seigneur de l'autre monde accompagné de sa troupe de guerriers avides de cadavres. [...] Dans la nuit du 31 décembre au premier janvier 1092 [...] le prêtre Bonneval [...] rentre chez lui après avoir visité des malades. Soudain, il entend un fracas terrifiant et aperçoit une armée aérienne qui s'approche de lui. [...] Ce sont d'abord des fantassins qui transportent le produit de leurs pillages. Puis, arrivent des fossoyeurs qui portent cinquante cercueils; le géant à la massue les accompagne. Des femmes à cheval les suivent en blasphémant et en avouant leurs crimes; des clercs, des abbés et des évêques viennent ensuite en implorant le prêtre de prier pour eux. Et encore d'autres victimes. Le prêtre comprend très vite qu'il s'agit de la mesnie Hellequin. WALTER, Philippe. **Mythologie chrétienne**: rites et mythes du moyen âge. Paris: Entente, 1992. p. 95-96.

Creio que a extensão dessa simbiose para a leitura que faço da obra de Mário de Andrade é uma consequência a partir das marcas que vimos colhendo na estrada, demonstrando como se opõe o Arlequim-Macunaíma à blasfêmia de seu oponente, o velho mercador Pietro Pietra, que lhe rouba a memória, amada e pátria (de ser pai) recordação. Se dissermos: ‘paga sempre o Pantalone’, temos na macarronada da Caapora a desforra, mas não a pública expiação.

Vei, exigindo maturidade, seriedade e matrimônio garantido, é a tradição querendo vingar-se da liberdade absurda e desbragada do herói. Ele não pode conter-se e, para além do dístico bradado, aprimora-se e elabora seu golpe-piada no *intermezzo buffo* que é a *Carta pras Icamiabas*. Esse novo capítulo interpola-se como contrapartida aos velhos, à velha língua, aos empolados, aos controladores, aos regradados. É uma resposta ao que recém lhe foi tirado, já que não tem mais a juventude eterna por causa de Vei, assim com não tem mais a felicidade pela perda da muiraquitã, por feitos de Pietro Pietra.

Singular caso dentro da rapsódia, a *Carta pras Icamiabas* destoa, pela forma e pela linguagem, do restante da obra. É página solta, em aparência, incongruente. Discutida desde antes da publicação do livro, a mesma desagradava profundamente Manuel Bandeira, que via nela um despropósito:

Tem mais: ainda mesmo que eu achasse cabimento na carta e naquela linguagem, a carta em si me caceteia: era preciso que estivesse escrita com a ingênua gostosura de ridículo com que se expressam o Laudelino e outros colaboradores da Revista de Língua Portuguesa: você falhou em sua sátira: dá a impressão de uma pessoa que quer arremedar outra e não acerta: não há nada de mais desengaçado.<sup>250</sup>

Mas a Carta é ferrenhamente defendida por seu autor, que via mais qualidades que defeitos nesse capítulo, o qual não considerava como uma separata do livro:

Agora ela (a carta) me desgosta em dois pontos: parece imitação do Oswald e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais. O primeiro ponto não acho remédio. O segundo, vou encurtar a carta. Mas não tiro ela não porque gosto muito dela.<sup>251</sup>

A crítica tem freqüentado a *Carta pras Icamiabas* repetidas vezes, demonstrando que a mesma tem uma importância ímpar enquanto enigma dentro do texto da rapsódia:

---

<sup>250</sup> ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**. Organização de Marco A. Moraes. São Paulo: Edusp, 2001. p. 365.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 369.

Ao longo dos anos, os estudos abrangentes de Macunaíma têm dispensado atenção ao capítulo IX. Para Telê P. Ancona Lopez, é “ponto alto do texto e da prosa modernista”, como pastiche, arremedo de estilos, discurso do poder. Gilda de Mello e Souza acentua a importância da Carta na estrutura da obra como “um comentário satírico da escolha desastrosa do herói” (trocar as filhas de Vei por uma portuguesa). Rastreado também a ligação entre o capítulo, mas sem expandir-se, Cavalcanti Proença associa a linguagem rebuscada de Macunaíma ao discurso pernóstico do estudante no capítulo X (Pauí-Pódole). Alfredo Bosi ressalta o estilo paródico do parnasianismo. Haroldo de Campos [...] confere importância estética à Carta, mas inclui o texto entre as “elaborações metalingüísticas dispersas” de Macunaíma. Mário definiu esse capítulo como “intermezzo”, cunhando-o com “milhares de intenções”.<sup>252</sup>

O tom preponderante das leituras possui, então, um viés paródico, demonstrando como Mário de Andrade ridiculariza no nível lingüístico, inabilmente manuseado pelo escritor da carta, os doutores, os bem-educados e os puristas que circulavam nas páginas brasileiras:

Mário de Andrade além de conhecimento da língua antiga [...] quis mostrar a incoerência dos que imitam essa linguagem desusada, intercalando, sem querer, trechos da linguagem falada no Brasil. Um contraste escandaloso. [...] Para mostrar o artificialismo de uma linguagem anacrônica, usa erradamente formas apontadíssimas como errôneas [...] e o vocabulário padrão dos puristas.<sup>253</sup>

Nesse passo da rapsódia, temos um problema narrativo, uma circunstância diversa sobre a percepção de “quem” lemos quando lemos *Macunaíma*, uma vez que a voz na *Carta pras Icamiabas* é a do próprio imperador das índias, sendo a missiva por ele assinada. O problema pode ser lido sob a seguinte perspectiva:

Curiosamente, nesse *intermezzo* da rapsódia o foco narrativo se transfere do contador, cantador, rapsodo, para o herói. Diferente do rapsodo – que é culto, e que imprime às suas fontes populares experiência de vida e crivo intelectual – o missivista é inculto, semi-analfabeto, um tanto perplexo frente ao mundo letrado que acaba de adotar, impressionado com o poder da palavra escrita. Pedante, pretensioso, citando os clássicos, Macunaíma dá vazão a sua cultura semi-letrada, e acoberta com a linguagem livresca e as alusões eróticas o principal objetivo da carta (conseguir dinheiro), crivando de subentendidos todo o discurso.<sup>254</sup>

Nossa discordância, porém, é com o fato de que haja, entre narração e carta, duas vozes em jogo, pois em nossa formulação, cantador e personagem fundem-se numa única identidade.

<sup>252</sup> FONSECA, Maria Augusta. A Carta pras Icamiabas. In: ANDRADE, 1996, p. 330.

<sup>253</sup> PROENÇA, 1978, p. 173-174.

<sup>254</sup> FONSECA, op. cit., p. 330.

O rapsodo, que conta a história de Arlequim-Macunaíma, está representando dramaticamente a história para nós, sendo também ele um Arlequim. Alguém que portasse uma máscara da *Commedia dell'Arte* especializava-se em seu papel, fazendo-o pela vida toda, gerando assim uma mestria da “arte”. Nosso cantador, para com tanta precisão improvisar a história que nos conta, seria ele também um Arlequim.

Divergimos também num segundo ponto, pois os atores da *Commedia dell'Arte* possuíam um letramento básico, uma vez que conheciam, de memória, textos clássicos utilizados em cena, preenchendo os *canovacci*. Se não eram letrados no aspecto de escritura, era porque não tinham necessidade de fixação dos seus textos, posto que, através do improviso, tornavam o repertório básico diferente a cada apresentação.

Semi-letrado, o rapsodo-missivista pode, jogando com seu engenho, forjar um “crivo intelectual” e fazer-se desastradamente pomposo, mas isso é artifício satírico, e não se deve ao fato de Macunaíma estar “impressionado com o poder da palavra escrita”.

No caso de Macunaíma, vemos nessa pretensão literata, de escritor de cartas a ninguém (como bem analisado por M<sup>a</sup> Augusta Fonseca<sup>255</sup>, as Icamiabas não saberiam decifrar o código), apenas mais uma blague desse Arlequim, porém destinada a um de seus antagonistas de cena, o Dottore.

O Dottore, pernóstico, gosta de impressionar pela linguagem, porém usando o latim comete erros, visto que não domina completamente nem discurso nem assuntos, gerando o ridículo do qual o público ri.

A máscara da *Commedia dell'Arte* [...] porém o inventa como personagem recorrente e com suas próprias características, assim como com sua inconfundível língua, a “gratiana”, que mistura o bolonhês ao latim macarrônico deformando completamente o sentido da palavra [...]. A palavra se torna tão contorcida que se aproxima de outra: o significado, absurdo e humorístico, está no equilíbrio instável entre as duas.<sup>256</sup>

Isso se revela nos seguintes exemplos de substituições: “ordenar por urinar, argumento por ardimento, paixão por possessão, certamente por certificabilíssimamente, amor por horror, matrimônio por patrimônio, montaria por putaria, casar por cassetear, etc.”<sup>257</sup>.

<sup>255</sup> FONSECA, 1996, p. 331.

<sup>256</sup> PANDOLFI, Vito. *La Commedia dell'Arte: storia e testo*. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1988. v. 2. p. 9.

<sup>257</sup> “ordinar per orinar; argomento per ardimento; passion per possession; certamente per certificabilitudiniprimamente; amore per orror; matrimonio per patrimoni; tramontan per treputtan; maritar per martirizar etc”. Ibid., p. 32.

A aproximação vocabular é ressaltada como produtora de efeito humorístico na *Carta pras Icamiabas*, por meio de processo semelhante, como a substituição de testículos por textículos, de fesceninas por femininas, etc.

A voz bacharelesca é divertida em si, como retórica anacrônica, percebida nos seguintes trechos: “Tudo isso as donas paulistas aprenderam com as mestras de França; e mais o polimento das unhas e crescimento delas, bem como aliás *horresco referens*, das demais partes córneas dos seus companheiros legais. Deixai passar esta florida ironia!<sup>258</sup>”.

Continua o Imperador altissonante:

E mesmo, si não quiserdes largar mão da vossa solitária Lei, sempre a existência de algumas centenas dessas damas entre vós, muito nos facilitará o “modus in rebus”, quando for do nosso retorno ao Império do Mato Virgem, cujo este nome, aliás, proporíamos se mudasse para Império da Mata Virgem, mais condizente com a lição dos clássicos.<sup>259</sup>

A carta é repleta de referências históricas: “As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de três AAA se gera espontaneamente a fauna urbana.”<sup>260</sup>

Essa referência aos cronistas demonstra o plano de composição da *Carta pras Icamiabas* de acordo com o que comentou o próprio Mário de Andrade:

Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na *Carta pras Icamiabas*, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais e devastei a tão precisa quão solene língua dos colaboradores da “Revista de Língua Portuguesa”. Isso era inevitável pois que o meu...isso é, o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. [...] O sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.<sup>261</sup>

<sup>258</sup> ANDRADE, 1996, p. 77.

<sup>259</sup> Ibid., p. 79. (Cap. IX).

<sup>260</sup> Ibid., p. 80.

<sup>261</sup> FONSECA, In: ANDRADE, 1996, p. 331-332. (vide ANEXO).

A confissão dá o tom de colagem, já bem notado por Alfredo Bosi<sup>262</sup>, que também analisa a carta como um estilo de paródia (dentre os três estilos que elenca na obra, diferindo do solene/lendário e do cômico/crônica), que em nossa perspectiva demonstra a prática do improvisado da *Commedia dell'Arte*, costura de textos vários, recordados de memória, os quais podem ser modulados de acordo com a circunstância.

Poder-se-ia pensar que, nesse *intermezzo*, haveria então um dialogismo, estando a falar um outro eu dentro do romance, que seria o Dottore, num registro diferente, brincando com Macunaíma. Porém a carta é assinada, é o herói sem nenhum caráter que escreve, e ele fala apropriando-se da voz de um outro. O discurso ridicularizado não é somente o do poder, mas o dos pretensos literatos, o dos que querem ser o que não são.

Macunaíma/Arlequim toma a máscara do Dottore para ridicularizar essa figura estando ela fora de cena, podendo os leitores apenas imaginar a quem ele se refere, a que necessidade de agressão satírica ele cede. Talvez Venceslau Pietro Pietra, com suas coleções e sua *finesse* “paulística-urbana”; talvez os escritores contemporâneos a Mário, passadistas incorrigíveis que não entenderam seu, na época, mal colocado “futurismo”; ou, indo mais longe, poderia ser a blague uma cartada indireta contra o gerador de tamanhas confusões, numa vingança brincalhona ao mais galhofo dos amigos, Oswald<sup>263</sup>.

Se pensarmos nas características da máscara do Dottore, que é bonachão, sexualmente compulsivo e pretensioso (porém inconclusivo); se somássemos a isso o conteúdo da Carta, revisão dos cronistas que “descobriram” o Brasil e se cotejássemos isso com os estudos e as propostas contidas em *Pau-Brasil*, de Oswald (publicado alguns anos antes de *Macunaíma*), poderemos perceber semelhanças.

Oswald, desacreditado em vida por seu comportamento brincalhão, tentando sempre mostrar seu valor estético incompreendido, tem uma blague declaradamente incluída em *Macunaíma*; veja-se os comentários sobre “Eu menti!”<sup>264</sup>. Poderia ele figurar novamente, na obra, sem referência ou afirmação de Mário, deixando mais um enigma a solver.

---

<sup>262</sup> BOSI, 1989, p. 399-400.

<sup>263</sup> Grafamos o nome de Oswald de Andrade como utilizado por Mário, que assim utilizava por amizade.

<sup>264</sup> “Uma vez, no tempo da rusga do Oswald com Vila Lobos, Oswald atacou violentamente o Vila numa reunião na casa dele e de Tarsila. Eu não estava. Baby, Dona Olívia, Tácito defendiam o Vila. Aliás todos defendiam o Vila. Musicalmente, óbvio. Foi quando ao argumento de algum sobre a boniteza de certa obra recém-executada do Vila, sobre a qual eu escrevera, o Oswald principiou falando que eu detestava a obra de Vila, que confidencialmente mostrara a ele os defeitos irremovíveis, os erros grosseiros de técnica do Vila, etc. E como logo retrucavam que eu não falava isso publicamente, o Oswald contou que isso era falsificação minha, que era pragmatismo, defesa e propaganda do Brasil, respeito a Dona Olívia etc, mas que minha palavra verdadeira era que o Vila não valia absolutamente coisíssima nenhuma. A assistência, que não sabia música por si, ficou seriamente abalada. E também irritada com meu descaro. O primeiro que encontrei dias depois me falou nisso logo. Fiquei puto com o Oswald e fui imediatamente tomar satisfações dele. Escutou,

A noção de *intermezzo* passa por um conceito de profundo humor e escracho, para que a platéia não se dissipe, nem se distancie dos atores e da peça durante a passagem de atos. Sendo o Arlequim uma das personagens mais acrobáticas e verborrágicas, sua presença era constante nos *intermezzi*, com sua linguagem solta, utilizando-se dos *lazzi* jocosos para manter viva a continuidade do espetáculo.

Atentando para o ridículo implícito na *Carta pras Icamiabas*: se ela é um *intermezzo*, colocada separando a metade precisa da trama e vindo depois de um momento de suma importância, para que ela mantenha o suspense em relação ao prosseguimento da ação, então a hilaridade deve ser bem instaurada, a verve deve ser feroz, e a crítica, pontual.

Escolhendo outra máscara reconhecível do público para ser objeto da blague, o Arlequim faz seu ataque e diverte se divertindo, oposto que é do Dottore desmascarado.

Colocar uma carta no meio de um romance, pretendendo que ela não destoe nem seja algo à parte da narrativa, no caso de *Macunaíma* somente é possível pensando no aspecto mesmo de um *intermezzo*, de um esforço satírico para a manutenção da atenção.

Para além da linguagem exuberante, da colagem de histórias e referências vertiginosa, que já poderiam indicar excessos, a *Carta pras Icamiabas*, com seu redobramento de máscara (Arlequim satirizando o Dottore ao usar sua voz, seu meio, sua língua), gera um excesso de representação. O texto torna-se música e cena, e o rapsodo-ator, transcendendo a figura conhecida que acompanhamos, duplica-se sem deixar de ser ele mesmo, mostrando no riso provocado que aquela não é sua vez nem sua voz.

Segundo Telê Ancona Lopez, desvendar o enigma macunaímico é saber quem conta e o que conta: é o rapsodo que canta a história ouvida do papagaio, por sua vez ouvida do herói. Vindo de muito longe, de memória em memória, esse conto vai tendo sua essência aumentada ao bel prazer de quem o repassa:

*Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, rapsódia que transcende o nacionalismo modernista de programa, sulcando profundamente a literatura do Brasil, e, desta forma, crescendo até uma representação dos povos do terceiro mundo ou dos donos do pensamento selvagem e do próprio homem do século XX, tem sua chave no Epílogo. Lá o narrador é definido e calca com firmeza as pistas sobre o gênero, sobre estrutura e estilo, protagonista e trama. Lá o fazer rapsódico e o experimentalismo são revelados pela ficção que passa, é claro, a dispensar prefácios do autor.<sup>265</sup>

---

escutou o que eu quis dizer, e de repente me olhando manso, disse: “- Eu menti.”. Me aproveitei dessa frase no *Macunaíma*.” Diário de Mário de Andrade dos anos 20. In: ANDRADE, 1996, p. 522. História também referida por CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 41-42.

<sup>265</sup> LOPEZ - ANDRADE, 1988, p. 266.

O mascaramento do narrador não causa estranheza, uma vez que estamos no âmbito, desde o princípio, por princípios, de burlar o caráter e as identidades. É-nos representada a farsa do tom maior, mais elevado, e seguimos ridentes e benfazejos. No momento da leitura, sabemos apenas de um narrador, cuja “fala impura” é quebrada pela metamorfose do texto na *Carta pras Icamíabas*, retornando o mesmo fio e voz depois da assinatura do herói, depois da carta finda.

Porém nossa visada não reconhece senão um único cantante com sua viola (alaúde) em punho, a acerbada veste arlequinal versada em latim, tupi, palavrões colecionados, tudo transformado em “fala impura”. As condições de repetição da fala d’outrem são sempre festivas, tomando a posse para brincar (talvez como Macunaíma tome das mulheres para “brincar”) e tirando de tudo lúdica satisfação, ainda que verbal. Na brincadeira não existem os múltiplos faladores, só a máscara a ser vestida e vivenciada.

Sem caráter, nossa personagem pode apropriar-se de outrem para formar a si mesmo, indo ao ponto exagerado de se mascarar para além da própria máscara com o intuito de nos fazer rir: “É fácil de provar que estabeleci bem dentro de todo o livro que Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutro”<sup>266</sup>. Contradição incontornável, Macunaíma exagera-se em múltiplas identidades, fazendo de si, muitos, sendo sempre o mesmo, em um excesso que, ao multiplicar, provoca a anulação.

Macunaíma, o cantador, o escritor, o leitor, todos (se quiserem participar do bailado) devem ser Arlequim. Os efeitos da narração acabam todos no mascaramento:

Um narrador e um narrador aparente. O papagaio e o cantador carrapento. Um, sem escrita; outro, sem terra. Ambos posseiros. O papagaio copia; o cantador transforma a matéria em valor. O papagaio é plagiário [...]. O cantador, em desafios, é parodista. [...] O sem escritura e o sem terra lutam contra o escritor com poses. Mas quem arquiteta o acordo entre os parceiros – o letrado que transcreve o texto – fica, a rigor, embutido, mascarado por trás do cantador. O repentista empresta a máscara ao passo que o letrado dubla o cantador.<sup>267</sup>

A “posse” do escritor (a letra em escrita) é ilusória, pois representa, apenas, o caminho torto da insuficiência de um mundo que não sabe mais ouvir os cantadores. Se todos olhassem para as estrelas e soubessem que aquele brilho contém histórias vivas a serem contadas para comover, mudar o mundo seria possível, até o próximo alvorecer.

<sup>266</sup> ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 368.

<sup>267</sup> ANTELO, In.: ANDRADE, 1996, p. 303.

Histórias tão juntas, aos montes, histórias longínquas e inalcançáveis, somente dizedoras quando perguntadas, dedo-apontando, *E aquela lá, quem foi?*: Iriqui, preterida pelo herói, ficou “triste triste, bem triste, chamou seis araras canindés e subiu com elas pro céu, chorando luz virada numa estrela. As canindés amarelinhas também viraram estrelas. É o Setestrela”<sup>268</sup>.

Nota-se que não há espaço para a tristura nesse mundo. Quando se está triste de estourar, melancólico de mais não poder, parte-se para o céu, estrela virar. Toma ela parte do séquito macunaímico e vai-se luzir. A homologia vem de longa data, já que as Plêiades são sete irmãs que, perseguidas por Órion durante cinco anos, transformaram-se em pombas, e Zeus as metamorfoseou em estrelas ou assim se tornaram por causa da imensa tristeza por que passaram ao verem Atlas obrigado a carregar o peso do mundo<sup>269</sup>. Amores não-desejados e tristezas muitas são a forja dessas estrelas.

Com Suzi (a piolhenta de Jiguê) ocorrera o mesmo; depois de ser pega brincando com Macunaíma, e de ambos levarem uma “coça”, Jiguê dela se despede:

Então Jiguê agarrou no porrete, se chegou pra companheira e disse muito triste: - Vai embora perdição! Daí ela sorriu feliz. Catou sem contar todos os piolhos que restavam e eram muitos piolhos, atrelou-os a uma cadeira-de-balanço, sentou nela, os piolhos pularam e Suzi foi pro céu virada na estrela que pula. É uma zelação.<sup>270</sup>

No episódio de Iriqui, o fato dela ter sido trocada por uma princesa traria, novamente, o olhar da crítica para a substituição de matéria “nacional” por “européia”, como já teria ocorrido no episódio com as filhas de Vei e a varina portuguesa.

Tantas princesas d’Europa e a Uiara final, que seduz definitivamente o herói, com roupas de Dona Sancha, podem apontar, em outra perspectiva, para símbolos de uma escolha popular e muito nacional, se pensarmos nos folhetos de cordel a circular pelos interiores do nordeste, que fermentam a imaginação de muitos meninos com cavaleiros andantes e princesas d’alvas cútis:

Fixado em livros, mas também em folguedos, a lembrança de Carlos Magno impregna memórias, escritas ou orais, “letradas” ou “populares”, embala sonhos e encantamentos das crianças. “Li deslumbrado Carlos Magno e os Doze Pares de França [...] falávamos longamente das façanhas de Roldão e Oliveiro, *de princesas e sultões*”, lembra Oswald de Andrade. O professor Cruz Costa, de saudosa memória, ouvia, quando tinha seus seis, oito anos, histórias de Carlos Magno, *contadas pela cozinheira negra da família*. E Guimarães Rosa, quando eu o interrogava sobre

<sup>268</sup> ANDRADE, 1996, p. 146. (Cap. XV).

<sup>269</sup> Conf. BRANDÃO, 1991. v. 2, p. 290.

<sup>270</sup> ANDRADE, op cit., p. 124-125. (Cap. XIII).

Sinclair das Ilhas, dizia que *o livro que ele se lembrava mesmo ter visto na casa do pai e em todas as casas do sertão* é o de Carlos Magno [...]. Graciliano Ramos lembra *das cantigas da mãe* falando de combates navais entre mouros e cristãos. Cyro dos Anjos lembra *a princesinha loura da cavalhada* [...] e cita falas inteiras dos reis cristãos e mouros [...].<sup>271</sup>

O imaginário da cavalaria carolíngia, que era abrangente o suficiente para estar em “todas as casas do sertão”, não pode ser tomado em si como um corpo estranho à cultura nacional, um enclave europeu dentro do Brasil. Ele freqüentava, para além dos livros, os cordéis e as memórias de todas as classes, sendo suas façanhas contadas pelas mães e pelas cozinheiras, formando assim o rol de histórias dos meninos.

Simbiotizado inclusive nos folgedos, como as cavalhadas, era absolutamente natural que esse mundo de princesas louras, de cristãos e de mouros, de combates e de valentias fosse adaptado e apropriado à cultura nacional, gerando insólitas interferências como:

Carlos Magno, belo mulato vestido de veludo azul celeste, desfilando na Congada de São Benedito em Poços de Caldas [...] Vê-se, pelo último exemplo, a força dos modelos europeus que marcam até a cultura africana, já afetada na origem pela ação cristianizadora portuguesa e duplamente marcada na colônia pela evangelização e escravidão.<sup>272</sup>

Infiltrada e incontestável, a presença das imagens européias, ao serem tornadas populares e partícipes de uma constância familiar de contos, cantigas, festas e cheganças, transformam-se em algo “da nossa gente” e em símbolos absurdamente prosaicos, tanto quanto imperadores do mato ou caboclos matreiros.

Em *Macunaíma*, seja vinda de longe, tenha cor de carvão ou esteja de ouro coberta, toda mulher é, para o herói, uma oportunidade brincalhona, pois nenhuma delas com Ci se ombreará, e só por ela vale a pena a jornada infinda. Ele não prefere a européia por negar o localismo, ele apenas, dentro das circunstâncias que se apresentam, escolhe estar com todas as mulheres que alcançar, faminto e desejoso que é.

A postura que considera sempre a escolha do herói como uma submissão à metrópole, desconsidera os preceitos modernistas que vimos expondo a respeito da deglutição voraz e da costura aglutinante, bem como do preenchimento improvisado que se faz, com matéria indistinta, no ágil palco da arte vanguardista.

<sup>271</sup> MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 149-150. Grifo nosso.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 149.

Elemento tão popular quanto o imaginário dos príncipes e princesas, nas festas tradicionais manifestos nos reisados e nas congadas, surge dentro da obra outra dança que muito instigou Mário de Andrade, a do Bumba-meu-Boi. No capítulo XVI de *Macunaíma* (Uraricoera), conta-se sua “criação” etiológica, efetivada pela desdita de Jiguê e pela artimanha ocasional do herói, que topou no caminho com o boi e por isso escapou do fim que a “sombra leprosa” já tinha dado a toda família.

Estão presentes elementos vários do bailado, com diversos brincantes típicos da encenação tradicional, como é o caso da gigante e de Manuel da Lapa, que faz as vias do Folharada, enquanto a sombra maldita é, sem dúvida, uma manifestação nefasta do outro mundo, como os fantasmas da dança dramática.

O Bumba-meu-boi, que não deixa de apresentar algumas analogias com a *Commedia dell'Arte*, consiste numa série de pequenos quadros independentes, caracterizados pelo aparecimento sucessivo de diferentes personagens que dançam ou que representam um tema marcado por determinada canção, e que termina pela morte e ressurreição de um boi, cena que dá o nome à peça. Este episódio constitui também a primeira forma dramática conhecida de dança, e, em certas regiões (na Bahia, por exemplo) permanece único e sem acréscimos. Por um processo de alongamento, próprio das criações populares, numerosos episódios vieram se acrescentar ao tema do Boi. Uns foram tomados de empréstimo a outra forma de dança dramática, o Reisado; outros surgiram de cenas e tipos populares, constituindo quadros de crítica de costumes. Foram assim satirizados os delegados de polícia, os vigários, os advogados, os juizes, os coletores de impostos, etc. O conjunto forma uma longa rapsódia, com grande número de variantes; a unidade de base é mantida pelo tema da morte e da ressurreição do Boi, que está presente sempre por mais diversa que seja a forma.<sup>273</sup>

Provindas de um mesmo ramo, o da exposição festiva - em praça pública - das delícias e mazelas humanas, a circulação saltimbanca da *Commedia dell'Arte* e o bailado provindo de Portugal possuem uma contigüidade. Não é possível, sem um estudo aprofundado, considerar como as origens do Bumba do além-mar são devedoras da fórmula teatral à italiana, mas as analogias são suficientes para levantar um procedimento simétrico. A inclusão dos animais e das personagens sobrenaturais seria uma estratégia didática que simplifica, até torná-las acessíveis a todos, nuances que estão contidas nas referências diabólicas e animaisca da própria personagem do Arlequim, como já assinalamos. A presença do atravessamento dos mundos, da morte, da ressurreição e do pavor são acúmulos que nos primórdios eram suficientemente catalisados pela máscara, que agora só participa, ao invés de guiar toda a sua horda infernal:

---

<sup>273</sup> MEYER, 1967, p. 52.

As personagens fantásticas, cujas danças e mímicas estão estreitamente ligadas à sua aparência, destinam-se em geral a produzir medo. Daremos alguns exemplos: o Gigante, estranho ser que anda em busca de sua mulher, morta há 300 anos; o Guariba, metade homem, metade animal; vários seres grotescos como o Zé do Abismo, compridíssimo e tendo bem no alto uma cabecinha minúscula; o Pinicapau, espécie de grande tambor recoberto de fazenda, de que emerge uma longa vara enfolhada; o Babau, com a cabeçorra alongada como a de um cavalo e que estrala sem cessar suas fortes mandíbulas; o Lobisomem, o Morto-Vivo, numerosos fantasmas classicamente envoltos em mortalhas; o Diabo; o *Folharal, recoberto de folhas*, que lembra o Jack in the green das festas de maio inglesas; o Caipora, espírito do mal aborígene, que habita as florestas e persegue os caçadores. O Caipora é muitas vezes figurado montando um bode, que mata com sete flechadas, ressuscitando-o todavia em seguida. Também ligado à mitologia indígena é o Mané Gostoso, feiticeiro que carrega um saco cheio de ervas misteriosas; lembra certos pajés de tribos norte americanas que, segundo Frazer, matam nas cerimônias de iniciação os neófitos a golpes de ‘medicine bag’.<sup>274</sup>

Lembremos que, nas descrições da Mesnie Hellequin, tínhamos o gigante com a clava, as assombrações, os mortos-vivos, todos semelhantes a essa procissão que aqui desfila. Homens selvagens, homens animalizados e intermediários (como o Lobisomem) fazem todos parte do mesmo campo simbólico dos que estão atravessando os dois planos, o daqui e o do além. Até mesmo o barulho do Babau, que “estala sem cessar suas fortes mandíbulas”, lembra a bulha do *charivari*, bem como traz consigo o medo da devoração, da boca voraz querendo almas e gentes.

A associação do Bumba-meu-Boi com o *charivari*, para além da festa, da arruaça e do fato de ser uma manifestação solicitária que exige, dos moradores das casas, dinheiro para o Boi (como na Idade Média se exigia dinheiro para o casamento espúrio), mantém laços também com a *Commedia dell’Arte*, uma vez que reproduz a dupla de personagens subalternos que provocam a hilaridade do espetáculo:

Além do Boi, há na peça as seguintes personagens fixas: o Capitão, Cavalo-Marinho ou Mestre, que é o proprietário do Boi. [...] Vários vaqueiros o rodeiam, sendo que dois desempenham papéis importantes. Um, Mateus, tem sempre o rosto pintado de preto [...]; o segundo recebe nomes diversos segundo as regiões – Birico, Fidélis, Sebastião e, nalguns lugares, Arreliquino. Estes dois, considerados responsáveis pela guarda do Boi, usam também máscaras às vezes. O primeiro vaqueiro, cujo nome acabou designando o gênero, é sabido, astucioso, matreiro, cheio de imaginação; o segundo é acanhado, preguiçoso, imita em tudo seu colega e não tem nenhuma iniciativa. Não podemos deixar de lembrar, ao vê-los, o célebre par Arlequim-Brighella. A negra Catarina, sempre bêbada; um padre; um médico que acabou de se formar em Coimbra [...]; algumas ‘damas’ e ‘galantes’ constituem as outras personagens.<sup>275</sup>

<sup>274</sup> MEYER, 1967, p. 53.

<sup>275</sup> Ibid., p. 54. Das relações possíveis entre o “médico que acabou de se formar em Coimbra” com o Dottore, bem como da Catarina com a serva da *Commedia dell’Arte*, cabe investigação.

Contíguo ao papel do Arlequim de outrora, o de manter a ação, de estar sempre presente, como o falastrão que empurra, complica e resolve os imbróglios, o “palhaço” aqui também efetiva a função principal, que é incitar o riso:

O que principalmente o público deseja é rir, e ri mesmo. Tudo é pretexto para desencadear a hilaridade; as sátiras sociais, as paródias, as improvisações, as obscenidades, a morte do Boi, sua ressurreição e os meios de que se lançou mão para alcançá-la. Se os espectadores têm medo dos fantasmas e dos mortos-vivos que compõem a vasta galeria das personagens fantásticas, o medo cede diante da intervenção constante dos palhaços, sempre presentes, e que afugentam a golpes de bexiga as aparições monstruosas. Na verdade, os vaqueiros-palhaços, principalmente quando seu papel é desempenhado por atores talentosos, tornam-se os verdadeiros heróis do espetáculo. Os dois homens e, em geral, a negra bêbada não abandonam jamais o palco; improvisam, imitam as outras personagens, dançam, caem, levantam e deliciam o público.<sup>276</sup>

Contudo o riso causa a reflexão sobre aqueles de quem se ri, e de então se retoma o aspecto “político”, nesse sentido carnavalesco do espetáculo, tanto do europeu quanto do brasileiro:

Pode-se, pois afirmar que, tal como se fixou, a parte propriamente teatral do Bumba-meu-Boi vale principalmente pelo seu lado cômico, que parece constituir também sua única finalidade. Trata-se de um espetáculo para fazer rir e as mais das vezes por processos os mais primários. Porém, fornece também a um público de deserdados a ocasião de caçar de tudo quanto o oprime, do juiz de paz aos fantasmas.<sup>277</sup>

Esse riso não é simplesmente a irrupção da liberdade, através da paródia que elogia e ridiculariza. É, além disso, uma arma satírica e política contra os poderosos, contra os bem-estabelecidos, assim como era a gargalhada contra o Dottore e o Pantaleone, na *Commedia dell'Arte*; bem como era a *blague* insidiosa contra o burguês pachorrento, durante o modernismo.

A circulação próxima da forma popular de divertimento exorciza os males da injustiça, exorta a massa contra a tradição e exuma o cortejo dos mortos e monstros para varrer o mundo das intempéries sociais. Uma sociedade tradicional realiza, assim, o procedimento de colocação das coisas em seus devidos lugares, consolidando a ordem que deseja, não sendo esta, necessariamente, a estabelecida.

---

<sup>276</sup> MEYER, 1967, p. 57.

<sup>277</sup> MEYER, loc. cit.

Utilizar-se dessa estratégia da cultura não é simplesmente carnavalizar todos os aspectos da vida social, mas compreender como as engrenagens da sociedade se intervinclam e fazem do artístico parte do cotidiano, mesmo que apenas em ritos “calendaricamente” ocasionais:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos, e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. É sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particularidades do carnaval.<sup>278</sup>

Os falsos doutos postos a nu, os imperadores destronados e a baixeza erguida como usual respondem a uma necessidade que une *charivaris*, caça selvagem, carnaval, *Commedia dell'Arte* e folguedos de Bumba-meu-Boi sob uma mesma égide. Todas essas práticas culturais são permeadas pela ação do atravessador, do fluido e do descontínuo, organizados sob a feição do Arlequim, do grande mal, do psicopompo, do metamorfo, do voraz devorador.

Se o Arlequim vence os monstros, os mortos e os medos no bailado dramático, seu primo longínquo é quem guia a horda maldita a tomar os mortos da terra na *Mesnie Hellequin*, bem como conduz o poltrão cortejo que se vinga dos velhos nos *charivari*. Irrompe o Arlequim junto à intromissão do além no mundo terreno, assim como, em sua presença, o mundo-ao-revés se manifesta no período de Carnaval:

[...] nesse universo de títeres em carne e osso, os *zanni* ou criados são os que ocupam, em última análise, o primeiro plano e seguram as rédeas da trama: ora palermas e trapalhões, ora sabidos e malandros, esses descendentes das antigas comédias atelanas<sup>279</sup>, mas também, provavelmente, de certas epopéias populares do Extremo Oriente, graças à vivacidade de azougue que lhes dá o dom de tudo atar e desatar nas relações entre as outras personagens, tal como já se dava com os criados “mensageiros” da comédia espanhola da Renascença, são o suporte dinâmico da comédia. O napolitano Pulcinella, o bergamasco Arlecchino e seus irmãos de ofício e função Brighella, Scappino, Truffaldino, cuja mímica e acrobacias significam, especialmente, a faculdade de adaptar-se a todas as situações, de introduzir-se em toda parte, de aparecer e desaparecer como por obra de feitiçaria, são os que se

<sup>278</sup> BAKHTIN, 1981, p. 105.

<sup>279</sup> Quanto a isso, ver as objeções de CROCE, 1948.

acham na origem do uso de máscara, porque são, ao mesmo tempo, múltípliques e impossíveis de agarrar. Dirigindo a seu bel-prazer, as mais das vezes, os destinos dos patrões, eles são, também, uma clara ilustração do mito barroco do “mundo às avessas” em suas aplicações sociais.<sup>280</sup>

Um ser do intermédio e em tudo intrometido, Arlequim pode figurar, em sua ligeireza e finitude, a incapacidade que tem uma sociedade infante e em consolidação de dizer sobre si mesma, refletindo a insatisfação dos novos contra os tradicionais, num embate que é muito vanguardista e que, por sê-lo, também é algo arcaico.

O tema da caça e da perseguição, envolvendo morte sacrificial pelo combate às regras e pela glorificação da liberdade, tem reforço nos antigos folhetos de cordel. Esses pequenos livros ambulantes são a representação gráfica em meio eficaz e popular, onde se escrevinham as cantorias e os desafios ancestrais do povo simples, provindo de um mundo agreste e portando uma cultura rica em estratégias e simples em realizações:

Dentre as narrativas, as mais apreciadas eram as que contavam a vida de bois valentes e insubmissos, apoiando-se na experiência de contato com animais que fugiam ou perdiam-se e resistiam às tentativas de captura empreendidas por vaqueiros. [...] O foco da narrativa atinha-se aos sucessivos confrontos entre perseguidores e perseguido, até o momento da captura ou da morte do bicho, que podia ser narrado pelo próprio boi [...].<sup>281</sup>

Não cabe aqui mais do que sugerir o estudo das relações entre os ciclos de folhetos de cordel tematizando o boi e os folguedos de Bumba-meu-Boi. Nota-se, porém, que o mesmo esquema de oposição entre o jovem (livre) e o antigo (tradição e preceitos estabelecidos), que vimos ser recorrente nos *charivari* e na *Commedia dell'Arte*, se mantém em todo o ciclo de narrativas que tem por herói o boi:

O boi podia prosseguir a narrativa, relatando fatos ocorridos após sua morte: a repercussão da notícia, o orgulho dos vaqueiros, a alegria de seu antigo dono. Algumas vezes, entretanto, após o sacrifício do animal, surgia um narrador em terceira pessoa, encarregando-se do desfecho da trama. O chamado “ciclo do boi” parece ser uma criação local, pois não há registro de produções semelhantes entre os portugueses ou nas culturas negras presentes no Brasil. A matéria narrativa é calcada na realidade nordestina dos séculos XVIII e XIX, quando a criação de gado era a atividade econômica mais importante, reunindo ao seu redor grande parte da população. Essas composições, baseadas em eventos cotidianos, como fugas de animais que punham em xeque a habilidade dos vaqueiros, discutiam um aspecto crucial da vida das pessoas ligadas à pecuária. Curiosamente, o herói não era o homem, mas o animal. Nenhum vaqueiro foi glorificado nessas composições. Os homens presentes nas narrativas representavam a ordem, a organização, o respeito às regras, enquanto os bois fugitivos simbolizavam a liberdade, a impossibilidade de se deixar subjugar, a valentia, a habilidade de fugir ao adestramento. A identificação do

<sup>280</sup> BEC, Christian. **Fundamentos de literatura italiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984. p. 206.

<sup>281</sup> ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das letras, 1999. p. 79-81.

poeta, e provavelmente, do público, convergia para os bichos, mesmo que seu fim fosse a morte.<sup>282</sup>

Em *Macunaíma*, é incluído o Boi em todo seu fausto, com brincadeira, morte e repasto, como uma cerimônia de preparo para o fim, manifestos pelo vazio e pelo silêncio do Uraricoera (que nomeia o capítulo), mas que não se resolve ali. A festa acaba com a felicidade do urubu, que encontrou companhia, mas Macunaíma encontra em seguida desolação:

Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo. Os manos tinham ido-se embora transformados na cabeça esquerda do urubu-ruxama e nem sequer a gente encontrava cunhãs por ali. O silêncio principiava cochilando a beira-rio do Uraricoera. Que enfaro! E principalmente, ah!...que preguiça!...<sup>283</sup>

Ligando os fios da vida, no final ouvimos os princípios: “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia.”<sup>284</sup> O mesmo silêncio fértil que gera a vida brotante, agora novamente se escuta, logo depois da significativa passagem do boi, a que se liga por esse prenúncio de brotação:

A figura do boi aparece em inúmeros mitos e ritos como elemento destacado da consciência religiosa de povos os mais diversificados, exprimindo, contudo, de maneira geral, a fertilidade e o poder. Uma vez que o boi está ligado aos ritos de renascimento vegetal, passa a assumir tais significações: pastos verdes, plantação, colheita, terra fértil. O boi representa o trabalho do homem na terra e nele se fixa o desejo do retorno da fertilidade da terra. Dessa maneira, a figura do boi catalisa um empenho coletivo e nele a comunidade vê o seu eixo unificador. No Brasil, o Bumba-meu-Boi é realizado no Nordeste no início do verão, enquanto no Norte essa dança dramática é apresentada durante o mês de junho; em ambos os casos, tendo em vista as características climáticas de cada região, quando se dá o período das chuvas e das enchentes. Uma promessa de fertilidade da terra e de renascimento vegetal.<sup>285</sup>

Contudo o herói “banza solitário” e não pode, pela paternidade perdida no mundo de convenções nem todas quebráveis, promover a próxima estação. Atravessador das instâncias, ele encaminhou todos, em feliz companhia, para seus desígnios, ficando solitário como todo o barqueiro cujo espaço de viver fica na terceira margem. Não é naquele lugar, tomado de saúvas e perecendo por pouca saúde, que vingará o momento posterior. Não é naquele tempo nem sob sua regência que ecoarão as vozes novas.

<sup>282</sup> ABREU, 1999, p. 82.

<sup>283</sup> ANDRADE, 1996, p. 158. (Cap. XVII)

<sup>284</sup> Ibid., p. 5. (Cap. I).

<sup>285</sup> KNOLL, 1983, p. 211-212.

O “herói de nossa gente” toma a decisão cabível e cede lugar àqueles que, em seguida, virão a realizar feitos e a criar novas vividas histórias:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade de Pedra com o enérgico Delmiro Gouvea, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra...Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. Decidiu: [...] este mundo não tem jeito mais e vou pro céu.<sup>286</sup>

O que mais lhe cansa no mundo é que, apesar de tudo, a vida “não fora sinão um se deixar viver”, ou seja, tendo tudo tentado, o destino era muito maior, seja na ausência que sempre seria vazio por causa de Ci, seja na vingança de Vei, incontornável. Viver sem ser senhor absoluto de seus agires, ao imperador da brincança extrema não interessa. As coisas tidas e ressentidas, pedras todas, não possuem sentido, pois pedras se perdem no caminho, definitivas e pesadas que são. Entre a pedra e a estrela, ele prefere a última.

Refaz o caminho da tentativa de ir para o céu que já tínhamos visto e que muitos (e talvez os mais fatais) problemas tinha causado, pois fôra esta tentativa a origem de sua questão com Vei. Pede pouso à lua e à estrela da manhã, o qual lhe é recusado, lembrando elas do mau-cheiro que ele exalava na vez anterior.

Hábil cantador, o Arlequim, contando-nos tudo, retoma o fio para mostrar que a chave do céu se obtém através da gratidão e das boas memórias propiciadas a alguém. São premiados os que bonito cantam as histórias, pois quem ajuda o herói no seu derradeiro desejo é o Pauí-Pódole, o qual Macunaíma tinha louvado em contação de praça, ovacionada e comovida.

Fecha-se a cena com o elogio da arte para, na seqüência, se fazer vivo o cantor, em um epílogo que tudo explica. O gosto pelo espetáculo bem aplaudido torna-se constante. “Tem mais não” nos diz ele, fingidor que é. Sabemos que mais terá enquanto houver quem ouça, cada vez que alguém quiser um ponto aumentar no conto.

---

<sup>286</sup> ANDRADE, 1996, p. 164. (Cap. XVII).

## CAI O PANO

Tal qual fez Brancusi, Mário de Andrade também encontrou seu material e a maneira precisa de moldá-lo, transformando um tema vindo de longe, com um cantar vindo de longe, e criando a feição da gente que aqui encontrava e queria ver vingar.

A arlequimia mariodeandradeana consistiu em tornar plausível uma representação para o brasileiro, que opera uma definitiva aceitação de tudo quanto é estrangeiro e que, quando escolhida, tomada para si e afirmada, pode, então, dizer a brasilidade. Dessa maneira, um polonês pode, ao vestir-se com o samba tão alheio a si, fazer-se nacional; o índio pode, depois do Quarup, jogar o futebol; e o japonês pode comer tapioca, sem deixar suas tradições de lado.

Aquele que assumir o herói como sendo seu, da “nossa gente”, a partir dessa tomada de posição, mesclará sua cultura, recebendo elementos de outras sem nunca perder a inteireza do que lhe forma. A mescla não ocorre, porém, amontoando e sobrepondo os retalhos, mas utilizando um elemento, depois outro, depois outro, escorregando através das matérias e fazendo da trama o mais relevante do tecido, não sua aparência externa.

Macunaíma, o herói arlequinal, nunca foi mistura das culturas, contudo passava por elas, atravessador que é, tomando-lhes do melhor, sem transformá-las em suas essências, somente matizando a si com o que absorvia delas.

A provocação de Mário de Andrade afirma sua vontade de participação e efetiva sua “obra interessada”: “Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma idéia, acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-primas”.<sup>287</sup>

O artista, para o escritor paulista, não está desvinculado (política ou esteticamente) do público e da vida vivente da rua. Por isso a carroça-palco da *Commedia dell'Arte* é tão simbólica, uma vez que o espetáculo muda sempre no improvisado, por meio do retorno da platéia, num semi-carnaval onde todos podem exercer a liberdade que, no mundo burguês, se distancia no horizonte.

---

<sup>287</sup> A escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, 1980, p. 206-207.

Essa percepção poderia nos levar à hipótese de que a obra, trazendo para dentro de si a história que acontece contemporaneamente, fosse realista, implicada que está na mudança social. Tal leitura, reitero, seria como observar a bulha da dança, o colorido da aparência, sem notar a mestria da elaboração do gesto que se improvisa defronte nem o coser maravilhado-maravilhoso da armação da máscara.

Tomando a pedra-mor, a cidade de São Paulo como o tema central da poesia mariodeandradeana, Roger Bastide divide as percepções sobre a metrópole em três estágios, dos quais:

No primeiro, a cidade é apreendida do exterior. Sua poesia é uma poesia objetiva, feita de contrastes e de oposições, de pedaços cortados e de cores diferentes – a poesia do manto de Arlequin, afinal. Justaposição, sobre o mesmo tecido, dos neveiros de Londres e das rosas de verão [...] dos soldadinhos pacifistas e dos civis patriotas, e sobretudo esta mistura de raças, esta avalanche de etnias, que mistura fraternalmente a costureirinha italiana [...], o revolucionário russo, o trabalhador espanhol, o negociante sírio, o japonês silencioso, e não se tem mais do que uma só arlequinada.<sup>288</sup>

Vislumbra-se somente a veste dançante, enevoadada de retalhos soltos em “justaposição”, e se apregoa novamente a “mistura de raças”, a “avalanche de etnias”, em detrimento do entrelaçamento de culturas populares de origens várias, esse sim, o interesse de Mário de Andrade pela costura (e não pelo retalho) de sua veste mascarada.

A profusão enredada de múltiplas coisas e acontecimentos ajudam, no fazer narrativo, a propor o salto dentro da modernidade pelo acréscimo do conceito, tão caro a Mário de Andrade, da simultaneidade, que se processa pela rapidez e pela agitação mental:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação das idéias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto por sua colocação na frase, ou pela sua elaboração [...].<sup>289</sup>

<sup>288</sup> BASTIDE, 1997 p. 73-74.

<sup>289</sup> Leopardi, 1832 apud CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 55

Porém o truque da arlequimia não é somente o do ilusionismo obstaculizante o qual, pelo vagar do olho, impede a apreensão do que está acontecendo. O artista que transformar seu labor criativo num procedimento arlequinal deve saber destroçar o *eu* em favor da multidão, lição sacrificial dos que pensam sempre primeiro na coletividade do espetáculo e no bem fruir do público. Na coxia ou no camarim, depois do entretudo feito, o sabor do aplauso requer mais e mais pedindo:

[...] seu [de Mário de Andrade] lirismo é um diálogo. Enquanto, para Carlos Drummond de Andrade, um mais um é igual a um, a dualidade conduz à unidade, para Mário de Andrade, ao contrário, um é igual a dois. [...] Apaixonado, o que procura no amor não é a comunhão, mas a dualidade. [...] Quer que não o deixem sozinho, suas mãos erram pelo Brasil, escrevendo à procura de interlocutores. No entanto, o momento de solidão virá, o momento do subjetivismo. Então, por um golpe trágico, será ele que se cortará em dois, que se dividirá, para não interromper o diálogo. Exteriorizará uma parte do próprio 'eu', *a criança que não quer morrer*, o irmão pequeno que conduzirá à lagoa...a fim de poder dialogar [...].<sup>290</sup>

Essa “criança que não quer morrer”<sup>291</sup> é quem traz, de dentro do artista, o Arlequim para a luz, e uma vez provada a máscara, difícil seria não mais utilizá-la, já que ela permite viver todas as suas, e também de outrem, aventuras.

O desespero por ouvintes é o mote movente do artista mambembe, para o qual sem o canto vivo das histórias não há sentido no mundo, aprendizado este que Macunaíma confirma no fim do seu caminhar.

Se depois do derradeiro “Tem mais não!” não era mais o tempo do cantador de Macunaíma contar, assim como um Arlequim que tivesse terminado seu *intemezzo*, sua provocação deixa antevista uma resposta, uma réplica a preencher o espaço aberto.

Apresentando o Arlequim como uma prática artística, Mário de Andrade irradia, a partir dessa figura, uma profusão de possibilidades interpretativas que ligam elementos díspares sem serem incoerentes.

<sup>290</sup> BASTIDE, 1997, p. 79-80. Grifo nosso.

<sup>291</sup> Sussekind, tratando da representação do negro no teatro brasileiro, cita que uma das instâncias por que as personagens negras passam é a de Arlequim “que tece e desfaz tramas, mas está sempre submetido enquanto ‘eterna criança’, à autoridade e ao lar senhoriais”. A perspectiva é outra, mas faz notar que Arlequim, colado que está à casa que serve, não consegue ser adulto, pleno senhor com casa sua. Sua subordinação tem a ver com o fato de nunca desinfiar-se. Este seria o caso de Macunaíma, mais filho e irmão do que pai soberano. SUSSEKIND, Flora. **O negro como Arlequim**: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. p. 22.

O atravessador de mundos, conhecedor tanto dos espaços perfeitos dos inícios quanto dos percalços do inferno superado, chegando do “além”, porta consigo, na bagagem de histórias que pode contar, uma discussão sobre o próprio ato de narrar:

A relatividade do tempo aparece como tema num conto popular que se encontra difundido por quase toda parte: a viagem de ida ao além, que parece durar apenas algumas horas para quem a realiza, ao passo que, na volta, o ponto de partida se torna irreconhecível porque se passaram anos e anos. [...] Este motivo pode ser entendido inclusive como uma alegoria do tempo narrativo, de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real. E pode-se reconhecer o mesmo significado na operação inversa, ou seja, na dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra, que é uma característica da novelística oriental. Sheherazade conta uma história na qual se conta uma história na qual se conta uma história e assim por diante. A arte que permite a Sheherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto.<sup>292</sup>

E para que o resto se ouça, o rapsodo se arrisca, toma emprestado, troca de máscara, zomba dos outros propiciando a irrupção do riso. Porém sabe ser impossível escapar do destino marcado do tempo, sendo preciso ensinar mais cantadores para que a beleza possa ser passada adiante e para que seu brilho não se inutilize na conformação pétreia de memória estática e muda.

A participação desejada é, então, artística e educativa, estando o aspecto de mostrar o caminho sempre presente na figura do Arlequim, como guia que conduz os demais, como o lume atravessando os mundos, como representação do artista de vanguarda, perpassando o tempo morto do passado em prol do futuro incerto e ainda incoerente.

A lição de como fazer arte a partir da imaterialidade do improvisado é oferecida na sua via única, a da observação, já que essa prática tradicional não possuía livros de ensinar, só a exposição de palco público. O exemplo é a relevância de todo agir a favor do riso e da desmontagem da hipocrisia passível de ser exposta na sátira precisa.

Os hipócritas-alvos serão os burgueses, os avaros, os empolados, os guardadores de coisas que não lhes pertencem, sempre queredores de roubar dos jovens seu mais importante dote, seu sumo primordial: tempo a viver, a juventude, enfim.

---

<sup>292</sup> CALVINO, 1990, p. 50-51.

Contrapostos então estão os jovens (os enamorados e seus servos) e os biltres velhacos, ridículos, com suas leis e regulamentações puristas. Essa articulação, a qual opõe à velha ordem uma condição sempre nova, é o mote que une os artistas de vanguarda às personagens da *Commedia dell'Arte*, guiadas estas pelo Arlequim elaborador dos intervalos, postos aqueles no intervalo mesmo da transição, membros que são da infantaria da estética em formação.

A arlequimia torna tudo que envolve uma manifestação em prol da ação e da transformação. Inquietante por ser disforme, ela provoca o choque e quer, sim, a reação, único parâmetro para saber se está de fato construindo o próximo ato. Caso não compreendida no instante da encenação, ela se fixa como uma memória exemplar para fazeres do porvir.

O procedimento do improvisado guia os movimentos artísticos e o próprio fazer identitário, do artista e do público. Improvisar, numa terra de feições descaracterizadas, é gerar os “sem caráter” que, num instante, podem ser abarcados, mas no outro átimo, outra coisa já são.

Essa volúpia de transformação e de adaptação constante ao meio leva a considerações sobre como entram nessa composição da arlequimia os conceitos de malemolência (tida como traço nacional brasileiro), de picaresco e de malandragem.

Se o Arlequim é, na grande maioria das aparições, o servo parvo, em oposição ao inventivo e sagaz Brighella, ele não seria o nosso representante “nacional”, já que o tipo malandro exige constante esperteza e nunca é enganado pelos “manés”. Mesmo Macunaíma, tido como mentiroso e burlador, tem seus momentos de estultice grave e conta, no mais das vezes, mais com a sorte do que com o próprio brilho da inteligência. Fluido e escapante, ele não é somente *trickster* e malandro nem só tolo, complexo demais em sua compleição para inteirezas: “não tinha coragem pra uma organização”<sup>293</sup>.

Indefinível e incategorizável, nosso herói é efetivamente sem caráter, fotografia do instante entre uma coisa e outra, salto no espaço da incompreensão da arte que ainda pergunta e instiga, o que prova que a arlequimia se efetivou em amplo espectro.

*Macunaíma* contém, no seu fazer, o princípio arlequímico da cerzidura, bem como tem, em seus personagens, algumas personificações das máscaras da *Commedia dell'Arte*. Cantada espetacularmente, a rapsódia quer ensinar através dos contos etiológicos que ali estão unidos, tanto como atravessar bem o viver, tendo algo de válido feito nesse mundo, quanto como bem cantar os feitos de outrem.

---

<sup>293</sup> ANDRADE, 1996, p. 164. (Cap. XVII)

Moldado de matéria volúvel, o canto apresenta-nos, como num *canovaccio* prenehe de possibilidades preenchidas, as desditas de um herói paspalho (por vezes atilado, noutras tantas, parvo) que se contrapõe à tradição através do seu modo libérrimo de brincar pela existência. Descontente com o estado das coisas e não tendo tido poderes para mudá-las, retira-se, esperando que seus seguidores aproveitem ao menos seu exemplo. Amoral, não propõe que não se cometam os erros por ele cometidos, mas deixa o espaço propício para que cada qual cometa os seus próprios.

Portador do infausto desde o nome, “o grande mal”, Macunaíma é marcado por diabólicos sinais, podendo ser lido como o carregador dos mortos que, ao final, completou sua jornada e não pôde de outra forma ficar senão sozinho, conseqüência de todos a seus devidos lugares ter guiado. Estigmatizado com o aleijão da perna perdida por ter cruzado o inferno, assim como Arlequim, ele não tem mais o caminhar pronto dos príncípios.

Tendo perdido, por ofícios da velha Vei (vingarenta das coisas passadas), a pedra do amor lembrante, Macunaíma não pode mais possuir liames com o mundo de encantos do início. Ele está condenado à sua condição que, para além da tristura, é a da solidão e a do vazio, do silêncio que ele não compreende.

Não o compreende porque ele, o silêncio, lhe exige uma ação, o preenchimento com canto novo, recomeço de histórias, e o herói sabe que seu tempo findou, sendo preciso passar adiante a tarefa inglória do viver para ficar com o ganho espetacular do cantar. “Estrelibrilhar” e “inutiluzir” são o objetivo final de todos que compreenderem a jornada de uma existência plena (de contentamentos e de agruras), a qual, estando representada no “campo vasto do céu”, mesmo banzando solitária, consolida-se sem se solidificar.

O Brasil pode conter pedras demais, monumentais e pesados assombros que ainda não conseguimos ensinar a voar. Limadas pela agilidade arlequinal, talvez fossem como pontas-de-flecha, como pontas-de-lança no abismo da mata virgem. Cabe ao jabuti, ao sauro totêmico e a toda sua grei tomarem por hábito o mirar para o céu e ver, nas estrelas, os tantos descaminhos já percorridos pelos manos, emblema exemplar dos jogos brincados num mundão a percorrer.

Cabe seguir o exemplo e cantar, construindo uma história a partir das histórias e erguendo, então, as feições não-encontráveis do país. Tomar da máscara arlequinal e de sua veste, sabendo que o texto não existe, precisando ser preenchido, como futuro aberto do porvir.

Estando as questões da brasilidade e da identidade cultural abertas, sua interpretação formulada em prática estética construtiva também se abre infinita, já que nos diz ser sempre preciso afirmar e confirmar o fazer-se “novo homem”, brasileiro, artista e ser histórico que age no tempo. Arlequim e Macunaíma não são chaves que permitem a passagem pela porta de uma compreensão que se fecha no limiar. Eles são o próprio portal e nos alcançam a mão para que o atravessemos, inseguros e claudicantes (como nos primeiros passos), em direção ao futuro, sempre avante.

## **CARTA *GRATIANA***

Licença vos peço para, em última e extremada vez, dirigir-vos minha manifesta e cândida voz (inda que em escreventes tortos traços).

Não poderia me furtar do excelente momento para obsequiar-me por tê-los submetido à minha confusa e elíptica voz durante essas horas. Meu intento não foi outro que proporcionar agradável e ameno divertimento.

Talvez tenha soado pernóstico, porém não me encontro em total posse das oficialidades doutas, o que me impede de freqüentar os cerimoniais com a devida pompa e de executar certas firulas togais.

Um árduo caminho é esse de tentar ser *Dottore*, e se lhes impingi sôfregas cenas em dissonantes falsetes e mal elaboradas *blagues*, de pronto me escuso.

Grato.

Um seu criado!

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das letras, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 1.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Ed. 70, 1982.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976b.

\_\_\_\_\_. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>e</sup> siècle ; Brasília: CNPq, 1988.

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. 2. ed. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>e</sup> siècle ; Brasília: CNPq, 1996.

\_\_\_\_\_. ; AMARAL, Tarsila do. **Correspondência**. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. ; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**. Organização de Marco A. Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. ; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário**. Organização de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANTELO, Raul. **Macunaíma**: apropriação e originalidade. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle ; Brasília: CNPq, 1988. p. 295-305.

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 153-176

ARTONI, Ambrogio. **Il teatro degli Zanni**: rapsodie dell'arte e dintorni. Milano: Costa & Nolan, 1996.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

ÀVILLA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In.: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 26-102.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade: animador da cultura musical brasileira. In.: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BASCH, Sophie. **Romans de cirque**. Paris: Robert Laffont, 2002.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

BAUDOIN, Charles. **Psychanalyse de l'Art**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1929.

BEC, Christian. **Fundamentos de literatura italiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRIEL, Carlos Eduardo. Mário de Andrade entre dois (ou três) futurismos. In: **BRASIL & Itália: vanguardas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 43-53.

BLUMENKRANZ, Noëmie. Une poétique de l'héroïsme: l'esthétique de Marinetti. In: PRESENCE DE F.T. MARINETTI. **Actes...** UNESCO, 1976. Paris: L'Age d'homme, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1989.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral.** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.

BRASIL, Altino Berthier. **Mitos amazônicos: (o Caríua).** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1986.

BRUN, Alan (Org.). **Mesure et démesure.** Paris: Flammarion, 2003.

BRUNEL, Pierre. **Mythocritique: théorie et parcours.** Paris: PUF, 1994.

CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem.** Lisboa: Ed. 70, [1979?].

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CARVALHO DA SILVA, Domingos. Mário de Andrade: anotações sobre algumas palavras perdidas no tempo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 36, p. 259-262, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CLASTRES, Hélène. **La terre sans mal**. Paris: Seuil, 1975.

CLASTRES, Pierre. **Le grand parler: mythes et chants sacrés des indiens Guarani**. Paris: Seuil, 1974.

CLIFFORD, James. O surrealismo etnográfico. In: \_\_\_\_\_. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2002.

COLLOQUE DE CERISY. **Le mythe et le mythique**. Paris: Albin Michel, 1987.

CROCE, Benedetto. **Saggi sulla letteratura italiana del seicento**. Bari: Laterza, 1948.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAZZI, Manlio. La borghesia nel teatro goldoniano. In: SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1985. v. 2.

DOTOLI, Giovanni. La rivoluzione della *Commedia dell'Arte*. In: MOSELE, Elio (Org.) *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. CONVEGNO INTERNAZIONALE DE STUDIO. **Atti...** Verona, 1995. Fasano: Schena. 1997.

DUMEZIL, Georges. **Heur et malheur du guerrier**. Paris: Flammarion, 1985.

\_\_\_\_\_. **Entretiens avec Didier Eribon**. Paris: Gallimard, 1987.

DURAND, Gilbert. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: Regra do Jogo, 1983.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. **A provação do labirinto**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

\_\_\_\_\_. **Origens**. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERES, Nites Therezinha. **Leituras em francês de Mário de Andrade**. São Paulo: IEB/USP, 1969.

FO, Dario. **Manual prático do ator**. São Paulo: SENAC, 1998.

FONSECA, Maria Augusta. *A Carta pras Icamíabas*. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1996. p. 329-345.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha**: a história de um país imaginário. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GAGNON-MAHONY, Madeleine. *Le symbolisme littéraire*. In: PAGÉ, Pierre et al. **Le symbole, carrefour interdisciplinaire**. Montreal: Ed. Sainte-Marie, 1969. v. 1. p. 9-27.

GERVAIS, Bertrand. **Figures, lectures**: logiques de l'imaginaire. Tome I. Montréal: Le Quartanier, 2007.

- GINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifração do sabá. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e l'Esprit Nouveau**. São Paulo: IEB, 1969.
- GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JEANNERET, Michel. La forme et la force: Rousset, le baroque et les structures mobiles. In: LES CAHIERS DE VARSOVIE: Bilan de L'école de Genève. **Actes...** Varsovia, 1992. Varsovie: Éditions de l'Université de Varsovie, 1995.
- KAHN, Gustave. **L'esthétique de la rue**. Paris: Eugene Fasquelle Editeur, 1901.
- KNOLL, Vitor. **Paciente arlequinada**: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1983.
- KOSSOVITCH, Elisa. **Mário de Andrade, plural**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. **Figurações da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Le Charivari. **Actes...** Paris, 1977. Paris: EHESS, 1981.

LEGROS, Dominique. **L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty**. Paris: Gallimard, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O totemismo hoje**. São Paulo: Abril Cultural, 1985. Coleção os pensadores.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

\_\_\_\_\_. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 237-266.

LIMA, Luis Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LINS, Álvaro. Na primeira linha da vanguarda. In: \_\_\_\_\_. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOPES, Edward. **Metáfora**: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

\_\_\_\_\_. Rapsódia e resistência. In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>e</sup> siècle ; Brasília: CNPq, 1988. p. 266-277.

\_\_\_\_\_. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Contos**: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 1.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978. v. VI.

MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel** : introduction à la psychocritique. Paris: José Corti, 1995.

MELETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **Arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MEYER, Marlyse. **Pirineus, caíçaros...**: deambulações literárias. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_. **Pirineus, caíçaros**: da *Commedia dell'Arte* ao Bumba-meu-Boi. Edição revista e ampliada. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2001.

MIC, Constant. **La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles**. Paris: Librairie théâtrale, 1980.

MIELIETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **A poética do mito**. São Paulo: Forense-Universitária, 1987.

MORAES, Raymundo. **O país das pedras verdes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931.

MOLINARI, Cesare. **Storia del teatro**. Roma: Laterza, 2002.

MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOSELE, Elio (Org.) *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. CONVEGNO INTERNAZIONALE DE STUDIO. **Atti...** Verona, 1995. Fasano: Schena. 1997.

OLIVIER, Fernande. **Picasso et ses amis**. Paris: Pygmalion, 2001.

PANDOLFI, Vito. **La Commedia dell'Arte**: storia e testo. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1988. v. 2.

POSTAL, Ricardo. **O cinzel do deus cuidadoso**. 2001. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RANK, Otto. **El mito del nacimiento del heroe**. Buenos Aires: Paidós, 1961.

RAYMOND, Marcel; BÉGUIN, Albert. **Lettres (1920-1957)**. Paris: Bibliothèque des arts, 1976.

REY-FLAUD, Henri. **Le charivari** : les rituels fondamentaux de la sexualité. Paris: Payot, 1985.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte: an actor's handbook**. London: Routledge, 1998.

SALINARI, Carlo.; RICCI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1985. v. 2.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM de MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, 2002. v. 2. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/06/mscara-negra.html>>. Acesso em 19 out. 2007.

SHAKESPEARE, William. **Obra completa**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995. v. 3.

SILVA, Vitor Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1982

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **Portrait de l'artiste en saltimbanque**. Paris: Gallimard, 2004.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como Arlequim: teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TAVIANI, Ferdinando. **La Commedia dell'Arte e la società Barroca**. Roma: Bulzoni Editore, 1991. v. 1.

TEATRO no mundo. São Paulo: Melhoramentos, [199-?].

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos: questões de método**. Lisboa: Horizonte, 1988.

VERJAT, Alain. **El retorno de Hermes: hermenêutica y ciencias humanas**. Barcelona: Anthropos, 1989.

WALTER, Philippe. **Mythologie chretienne : rites et mythes du moyen age**. Paris: Entente, 1992.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris: PUF, 2003.

## ANEXO

Em seu estudo sobre o capítulo da *Carta pras Icamíabas* (In: ANDRADE, 1996, p. 329-345), Maria Augusta Fonseca refere-se a Raimundo Moraes: “Ao defender-se da crítica de plágio feita por Raimundo Moraes, o autor de *Macunaíma* justifica-se, buscando exemplos na Carta” e abre uma citação da crônica de Mário de Andrade que reproduzimos abaixo. A questão é que na crônica, Mário está agradecendo, ainda que num tom que nos soa irônico, a defesa de Raimundo contra os “maldizentes”, ao mesmo tempo em que o acusa de conivência com esses detratores. Porém o texto de Moraes referido na crônica parece efetivamente defender Mário, não sabendo nós em que medida “a crítica de plágio” foi efetivamente “feita por Raimundo Moraes”. Não podendo abarcar o todo da polêmica, deixamos ao leitor a possibilidade de julgar.

Diário Nacional. Domingo, 20 de setembro de 1931

### A RAIMUNDO MORAES

Meu ilustre e sempre recordado escritor.

Não imagina a intensa e comovida surpresa com que ontem, no segundo volume do meu Meu dicionário de cousas da Amazônia ao ler na página 146 o verbete sobre Theodor Kock Grunberg (naturalmente o sr. se refere a Kock-Grünberg, ou em nossa letra, Koch-Gruenberg), topei com a referência a meu nome e a defesa que faz de mim. Mas como esta minha carta é pública pra demonstrar a admiração elevada que tenho pelo escritor de Na planície amazônica, acho melhor citar o trecho do seu livro pra que os leitores se inteirem do que se trata: “Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no Von Roraima zum Orinoco do sábio (Koch Gruenberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas”.

Ora apesar de toda a minha estilizada, exterior e conscientemente praticada humildade, me é lícito imaginar que embora o sr. não acredite na malvadeza desses maldizentes, sempre a afirmativa deles calou no seu espírito, pois garante o boato pra garantir com incontestável exagero, o meu valor. Sempre tive a experiência da sua generosidade, mas não deixou de me causar alguma pena que o seu espírito sempre alcandorado na admiração dos grandes, preocupado com sucurijs tão tamanhas e absorventes como Hartt, Gonçalves Dias, Washington Luís, José Júlio de Andrade, presidentes, interventores, Ford e Fordlândia, se inquietasse por um pium tão gito que nem eu. E para apagar do seu espírito essa inquietação tomo a desesperada ousadia de lhe confessar o que é o meu *Macunaíma*.

O Sr. melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antigüidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o *Macunaíma* e esses sou eu.

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a idéia de fazer do *Macunaíma* um herói, não de ‘romance’ no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo. Como o Sr. vê não tenho mérito nenhum nisso, mas apenas a circunstância ocasional de, num país onde todos dançam e nem Spix e Martius, nem Schlichthorst, nem Von den Steinen estão traduzidos, eu dançar menos e curiosar nas bibliotecas gastando o meu troco miudinho, miudinho, de alemão. Porém *Macunaíma* era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. Ora coincidiu essa preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação incidentes característicos vistos por mim, modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, etc. de falas de índio, ou já brasileiras, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa.

Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o Sr. na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Isso era inevitável pois que o meu...isto é, o herói de Koch-Gruenberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O Sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.

Enfim sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais que por terem descoberto em primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertenceu a Portugal. Meu nome está na capa do *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o Macunaíma é meu. Fique sossegado. E certo de que tem em mim um quotidiano admirador.

MÁRIO DE ANDRADE