
O JABOTI GRANDE*

VIVIANE FLEURY DE FARIA**

Ânsia heróica dos meus sentidos / Pra acordar o segredo
de seres e coisas / Eu colho nos dedos as rédeas que param
o infrene das vidas, / Sou compasso que une todos os
compassos / Transporte em realidades superiores / A
mesquinhez da realidade. / Eu bailo em poemas,
multicolorido! / Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha! /
Sou dançarino brasileiro! / Sou dançarino e danço! E nos
meus passos conscientes / Glorifico a verdade das coisas
existentes / Fixando os ecos e as miragens. / Sou um tupi
tangendo um alaúde.

Mário de Andrade

RESUMO

Este trabalho busca provar a eficiência da equação mencionada por Mário de Andrade em prefácio não publicado de *Macunaíma: Clan do jaboti + Amar verbo intransitivo = Macunaíma*.

PALAVRAS-CHAVE: Cosmogonia, miscigenação.

1. A EQUAÇÃO

A obra de Mário de Andrade é um sistema. O “poeta arlequinal” (ANDRADE, 1944, p.32) era trezentos, era trezentos e cinquenta e

* Seminário apresentado no curso *Três leituras marioandradianas: ficção, poesia e crítica*, ministrado pelo professor Manoel de Souza e Silva.

** Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás.

combinava os múltiplos losangos de seu traje de acordo com um plano – um projeto estético. Nos papéis de pesquisador, professor, poeta, músico, artista, ele viu as inúmeras possibilidades de expressão da arte. Nos papéis de crítico e de brasileiro, enxergou a necessidade de (re)criar uma autêntica arte nacional. A equação referida pelo autor em prefácio inédito de *Macunaíma*, cuja validade será atestada neste trabalho, ratifica esta leitura:

ando sentindo já uma certa precisão de mostrar que minhas mudanças de pesquisa de livro para livro, nem são tanta mudança assim, antes é a transformação concatenada, desbastada e completada da mesma pesquisa inicial.

Os que imaginarem pois que eu mudei mais uma feita com este livro me parece que se enganaram bem. Pelo contrário: nada mais provável na minha obra depois de *Amar verbo intransitivo* e *Clan do jaboti*, do que o livro de agora. Sem vontade de pandegar sinto lógica em estabelecer uma equação assim:

Amar verbo intransitivo + *Clan do jaboti* = *Macunaíma*. (LOPES, 1974, p. 94)

A chave para a compreensão desta equação literária é o símbolo do jabuti. O jabuti é um animal da fauna latino-americana que aparece em uma série de lendas cosmogônicas indígenas. Em *Macunaíma* (ANDRADE, 1991), há mais de uma dezena de alusões a este animal mítico: o filho de *Macunaíma* é enterrado em uma urna em forma de jabuti; a Muiraquitã foi engolida por uma tartaruga; quando o herói pede que as árvores se afastem, no capítulo VI, ele faz como o jabuti na “Festa do céu”; enfim, o jabuti e seus parentes, como o cágado e a tartaruga, estão presentes na mitologia indígena latino-americana, que guarda semelhanças, no que concerne à simbologia deste animal, com muitas outras culturas, coincidentemente sempre recaindo sobre a questão da representação do universo ou de sua formação. Certas culturas orientais e africanas consideram este animal um símbolo cosmogônico porque tem o casco em forma de cúpula, como o céu, e o abdome achatado, como a terra (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992).

Também a mitologia grega tem seu ‘jabuti’. O mito de Apolo diz que este deus ganhou de Hermes um novo instrumento, a cítara (alaúde), feita com barbantes esticados em um casco de tartaruga. Esta mitologia é de interesse para esse estudo em virtude de um recorrente verso do autor paulistano (*sou um tupi tangendo um alaúde*), que surge em *Paulicéia desvairada* (ANDRADE, 1972, p. 33) e aparece depois em *Clan do jaboti* (ANDRADE, 1972, p. 113). Neste verso, os termos eruditos que evocam a cultura clássica, *tangendo* e *alaúde*, contrastam com *tupi*, criando a imagem do erudito-popular, que é tema recorrente neste autor.¹

Na mitologia latino-americana, que é o contexto de *Macunaíma*, tem-se o jabuti como protagonista de duas importantes lendas indígenas. Uma delas, aludida no final da rapsódia marioandradiana, trata da criação do homem, narrando que, no começo dos tempos, só havia o ‘Jaboti Grande’, que tira de sua barriga um homem e uma mulher para povoarem a Terra:

No princípio era só o Jaboti Grande que existia na vida... Foi ele que no silêncio da noite tirou da barriga um indivíduo e sua cunhã. Estes foram os primeiros fulanos vivos e as primeiras gentes da vossa tribo... Depois, que os outros vieram. (ANDRADE, 1991, p. 126)

Já a outra lenda tem uma simbologia mais complexa, que norteará, de muitas maneiras, a intenção de Mário de Andrade nesta equação. Diz a difundida lenda que o jabuti queria ir a uma festa no céu, reservada somente a animais alados. Ele consegue convencer o urubu a levá-lo, mas a ave não suporta seu peso e o solta em pleno vôo. Ao cair no chão, o jabuti quebra seu casco em muitos pedaços e tem de colá-lo; por isso, explica a lenda, o animal tem o casco fragmentado.

O autor paulistano compara, implicitamente, esta narrativa com a formação da cultura brasileira bem como com a do caráter do brasileiro, em *Clan do jaboti* e em *Amar, verbo intransitivo* (ANDRADE, 1944) e com a formação da cultura latino-americana, em *Macunaíma*. Trata-se de uma cultura composta de muitos ‘cacos’, muitos pedaços de inúmeras

culturas, que formam um complexo mosaico. O sincretismo cultural, social, racial é o tema unificador do conjunto literário formado por estas três obras.

Macunaíma é a soma das obras *Amar, verbo intransitivo* e *Clan do jaboti* quanto aos vários elementos estruturais e ideológicos que as constituem e, também nisso, são visíveis as cicatrizes do jabuti. A rapsódia do Modernismo é o ponto alto da ideologia de Mário de Andrade, que, de brasileiro, torna-se humanista e universalista. A evolução, observada desde *Clan do jaboti*, (CJ), que passa por *Amar, verbo intransitivo* (AVI), e encerra-se em *Macunaíma* (M), abrange vários dos paradigmas ficcionais e demonstra, em sua estrutura profunda, a crise que o autor diagnostica e de certa forma transcende ao apresentar novas perspectivas de construção da obra literária.

2. OS FATORES

Em *Clan do jaboti*, é notória a intenção de Mário de Andrade de abranger os vários falares brasileiros – o da cidade grande, o do interior, os muitos dialetos, as influências estrangeiras, os ritmos musicais de diferentes regiões – e assim determinar o que a mistura de raças e ritmos construiu. Pode-se dizer que, na obra, há polifonia, mas é certo também que essa multiplicidade de vozes objetiva uma unidade – a voz do brasileiro.

De acordo com Lafetá (1986), depois de ter a cidade como inspiração para seus poemas, Mário de Andrade volta seu olhar para a cultura do interior do Brasil. Mas o poeta não abandona a temática urbana, pelo contrário. Nota-se, em *Clan do jaboti*, a intenção do autor de discriminar as diversas tradições tupiniquins através de suas sintaxes, temáticas e linguagens, de acordo com a obra.

Assim, os poemas de contexto rural, como “Rondó pra você” (CJ, p.121), “Moda dos quatro rapazes” (CJ, p. 123), “Moda do

brigadeiro” (CJ, p.124), “Toada do pai-do-mato” (CJ, p.138), “Tostão de chuva” (CJ, p.140), “Coco do major” (CJ, p.144), “Moda da cadeia de Porto Alegre” (CJ, p.146), “Moda da cama de Gonçalo Pires” (CJ, p. 148), têm uma linguagem engendrada na tradição da música popular, como se pode perceber já pelos títulos dos poemas e pelo forte apelo musical, que inclui o uso de refrões. Em “Rondó pra você”:

De você, Rosa, eu não queria
Receber somente este abraço
Tão devagar que você me dá. Em Toada: A moça do Camalalô
Foi ao mato colher fruta
A manhã fresca de orvalho
Era quasi noturna...
Era quasi noturna.
–Ah...
Era quasi noturna.

Por fim, em “Moda da cama de Gonçalo Pires”:

Gonçalo Pires possui uma cama,
Em nossa vila não tem mais nenhuma,
Gonçalo Pires se dá um estadão,
Só ele na terra dorme gostoso
Em traste bonito de estimação.

Já os poemas de contexto urbano, como “O poeta come amendoim” (CJ, p. 109), “Carnaval carioca” (CJ, p. 110), “Lembranças do losango cáqui” (CJ, p. 122), “Sambinha” (CJ, p. 123), “Arraiada” (CJ, p. 137), empregam uma linguagem mais próxima à coloquial urbana. Mas é certo que o autor tem sempre em conta que o Brasil rural está presente também dentro dos limites da cidade, como mais um contraste nacional. O melhor exemplo deste urbano que se afirma sobre o rural é o “Noturno de Belo Horizonte”:

o mato invadiu o gradeado das ruas,
Bondes sopesados por troncos hercúleos,

Incêndios de Cafés,
Setas inflamadas,
Comboio de trânsfugas pra Rio de Janeiro,
A ramaria crequenta cegando as janelas
Com a poeira dura das folhagens...
(...)
Clareiras do Brasil, praças agrestes!...
(CJ, p. 125)

Também em “Noturno de Belo Horizonte” encontra-se o tema da miscigenação, que se destaca nas obras em análise como o elemento preponderante na formação do caráter deste povo:

Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
E embora tão diversa a nossa vida
Dansamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do ‘Custa mais vai’!
E abre alas que eu quero passar!

Nós somos os brasileiros auriverdes!
As esmeraldas das araras
Os rubis dos colibris
Os abacaxis as mangas os caju
Atravessam amorosamente
A fremente celebração do Universal!

Que importa que uns falem descansando
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
(...)
Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
Brasil, nome de vegetal...
(CJ, p 136)

Quando tratam do sincretismo racial/cultural, os poemas abordam também a questão da formação do caráter do brasileiro. É o caso de “O poeta come amendoim”:

Brasil...
Mastigado na gostusura quente do amendoim...
Falando numa língua corumim

(...)
num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas.
(CJ, p.109)

Nesta única estrofe percebe-se como se integram, na lírica de Mário de Andrade, os vários temas ligados à identidade nacional: o profano que convive com o sagrado (*E depois – do carnaval – semitoam sem malícia as rezas bem nascidas*), o jeito de amar ‘derramado’ do brasileiro (*dou beijos alastrados*), o mix étnico e a herança lingüística da escravidão (*molham meus beijos; triturados pelos meus dentes bons*), o temperamento alegre-triste (PRADO, 1998) (*remeleixo melado melancólico*). Todos esses temas voltarão em *Amar, verbo intransitivo* e, principalmente, em *Macunaíma*.

Observa-se, por sua vez, em “Dois poemas acreanos” (CJ, p. 150) – Descobrimento e acalanto do seringueiro –, uma linguagem íntima, confessional, colada à fala do próprio poeta. Mário de Andrade esteve na Amazônia (LOPES, 1944) e, talvez por isso, deixe à mostra sua voz nesses poemas. A temática continua sendo a imagem do que é o Brasil, com seus grandes e tantos contrastes. Mas, nesses poemas, ao invés do tom festivo, predomina uma impressão de pessimismo e mesmo um quê de revolta, que ao final converte-se em melancolia:

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não dão gosto de amor... Me sinto bem solitário

No mutirão de sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
“Sagrados” como se diz... E não sinto meus patrícios!
E não sinto meus gaúchos!
Seringueiro, dorme... E não sinto os seringueiros
Que amo de amor infeliz...
(CJ, p.150)

A linguagem presente em “Poema” e em “Lenda do céu” é, ao mesmo tempo, mítica, solene e derivada da tradição oral indígena, antecipando a linguagem de Macunaíma. O tema da desistência e da evasão nestes textos é mais desenvolvido e evidente. Em “Poema”, observa-se a influência da cultura indígena:

Neste rio tem uma iara...
De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito! Duma feita (...)
um moço que sofria de paixão (...)
Se levantou e desapareceu no rio(...)
Neste rio tem uma iara...
(CJ, p. 139)

E em “Lenda do céu”, predomina o tema da evasão:

Andorinha avoou,
Foi subindo para o céu,
Curumim carregou.
– Assegura bem, menino,
Não olha para baixo não.
Não tem sodade do mundo
Que o mundo é só perdição. (CJ, p. 141)

Os vários temas abordados em *Clan do jaboti* integram uma mesma proposta. O autor pretende representar a cosmogonia brasileira, unindo vários ‘pedaços’ dessa cultura, como um imenso jabuti que tem de colar os cacos para formar uma carapaça mais forte, ainda que com

cicatrizes. Em *Clan do jaboti*, Mário de Andrade propõe uma síntese do Brasil, síntese pela amostragem, pela enumeração. As vozes do negro, do índio, do português e as do carioca, do nordestino, do mineiro não formam na obra um coro homogêneo, porque o poeta via um Brasil construído a partir de diferenças.

Amar, verbo intransitivo continuará a perscrutar a alma do brasileiro. Se em *Clan do jaboti* o autor ressaltou o aspecto múltiplo desta cultura, no romance são investigados os aspectos psicológico e comportamental do latino. Os vários temas abordados em *Clan do jaboti*, não obstante, não desaparecerão em *Amar, verbo intransitivo*, apenas vão aparecer sublimados pelo tema central, que é o relacionamento afetivo das personagens. Também a linguagem do romance contém expressões de todo Brasil, como em *Clan do jaboti*, mas agora em um discurso homogêneo, ‘desgeograficado’, como o próprio autor explica em posfácio: “Fugi cuidadosamente de escrever paulista empregando termos usados em diferentes regiões do Brasil” (ANDRADE, 1991).

Amar, verbo intransitivo é inovador não só quanto à linguagem, uma vez que Mário de Andrade buscava novas fórmulas para escrever um romance que rompesse com a tradição naturalista, ainda muito prestigiada, mesmo depois da Semana de Arte Moderna. No livro, percebe-se uma confluência entre as artes, a filosofia e a psicologia. O discurso é recheado de apontamentos vindos de diversas áreas do conhecimento, sempre tendo por base a cultura alemã. Estruturado na forma de cenas e digressões, como um drama, e tendo por subtítulo o nome de uma composição musical – o idílio –, nele é evidente ainda a influência do Expressionismo alemão, perspicazmente apontado por Lopes (1944) tanto em sua ideologia implícita quanto na pintura de imagens.

O Expressionismo alemão reagia contra o excesso de realismo do Impressionismo e, como o Impressionismo teve sua origem nas artes plásticas, só depois se estendendo aos demais campos das artes, sob a sugestão do emocionalismo de Van Gogh e do pessimismo de Edward Munch, criou-se uma arte de veementes e poderosas efusões senti-

mentais, expressão do universo interior do artista, repleta de amargura e de dolorosas interrogações espirituais sobre o homem e a natureza. O Expressionismo literário caracteriza-se pela junção de uma atitude revolucionária à angústia religiosa; estilisticamente, é uma prosa desarticulada, ou que quer representar o inconsciente, e que protesta contra todas as formas acabadas.

De acordo com a filosofia fatalista dos expressionistas, que enfoca a situação de vulnerabilidade e de tensão do homem diante do mundo e da natureza, Mário de Andrade criou uma obra que explicita o diálogo entre o consciente e o inconsciente humano. Para Telê Ancona Lopes, em seu prefácio, Elza “projeta um desejo de liberdade e de primitivismo”. O episódio do grito de Fraülein assemelha-se ao desabafo da criatura oprimida diante do mundo, tal como representa a famosa tela de Edward Munch, *O grito*:

Fraülein estacara devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais. Oprimem a gente(...) Tanta sensação forte ignorada...a imponência dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pode mais. O corpo arreventou. Fraülein deu um grito. (AVI, p. 122)

Mas um dos trechos que mais enfaticamente atestam a intenção de Mário de Andrade de escrever um “romance experimental expressionista” (LOPES, 1944), que relatasse os movimentos do inconsciente, é o que se segue:

Mas Dona Laura teria mesmo pensado tanta coisa! Não pensou. Eu por mim também não pensei. Então quem foi? Volta aqui o limiar da consciência andando que nem badalo, pra cá...pra lá...É aqui! Então é consciência. Juro que não! Então o limiar é jamais é mais pra longe. Será?... Pra cá...Pra lá...Dona Laura não falou nada daquilo, nem pensou. Porém aquelas idéias existem. A psicologia também existe. Pra cá...pra lá...E Fraülein partia mesmo, era inútil se lastimar. (AVI, p. 133)

Alguma similaridade parece haver, ainda, entre a técnica do distanciamento – própria do teatro revolucionário (e pós-expressionista) do alemão Bertold Brecht – e o discurso do narrador de *Amar, verbo intransitivo*, que se dirige ao leitor tal qual a personagem do teatro brechtiano dirige-se ao espectador, fazendo juízos acerca das outras personagens, afastando-se da esfera das personagens e aproximando-se do humano. Quebra-se, assim, aquele acordo implícito (e tradicional) entre narrador e leitor de “um fingir que não vê o outro”, como ocorre em depoimentos como o seguinte:

Não vejo razão para me chamarem vaidoso se imagino que meu livro tem neste momento 50 leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. (AVI, p. 57)

Percebe-se que, acima de tudo, em AVI o paradigma do narrador está de acordo com a ideologia proposta pelo movimento expressionista, para o qual o autor não tem total domínio sobre suas personagens, pelo contrário, seria apenas um instrumento delas: “personagem inventado por mim e por mim construído! Não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu, era uma quarta-feira, sem que eu a procurasse” (AVI, p. 79). Ou ainda: “São as personagens que escolhem seus autores e não estes que constroem suas heroínas” (AVI, p. 79).

O ideário pessimista do Expressionismo presente em *Amar, verbo intransitivo*, para o qual o homem interiormente anseia pelo mundo natural, ainda não ‘degradado’ (GOLDMAN, 1990), mundo que já não pode recuperar, culmina na perspectiva mítica e, portanto, primitivista de *Macunaíma*. Tal ideologia está de acordo com a proposta de apreensão do significado de ‘brasileiro’, enfatizando, por um lado, sua psique e, por outro, a imagem que o estrangeiro faz deste ser contraditório e de seu país. Elza está sempre em conflito com a cultura brasileira, que não compreende, e tenta manter seus valores através dos cursos de língua e de amar que ministra.

O tema da miscigenação, largamente explorado em *Clan do jaboti*, aparece mais diluído no discurso de *Amar, verbo intransitivo*:

Maria Luísa desce. Desmerecida, um pouco lenta. Mas sorri. Assim pálida está a ver uma rainha brancarana, de olhos negros muito rasgados e cabelos crespos demais. É que teve rainhas nas cinco partes do mundo. (AVI, p. 108)

A obra não enfatiza o tema da forma como ocorre em *Clan do jaboti*. Nele, continua expressa a intenção de delinear a índole do brasileiro já abrangendo, em certos aspectos, o latino-americano, sempre em contraponto com a índole do homem alemão.

A protagonista é germânica, apesar de muitas vezes ter um comportamento bastante latino. Carlos, o amante adolescente de Elza, é a contraparte desse drama. Ele representa o homem brasileiro – ou o amante latino. O confronto dessas duas tradições tenta definir o que é o latino, do que se constitui a ética amorosa desse povo, a partir da oposição entre duas culturas diversas. A expressão “amar suspirado” atribuída ao brasileiro, em contraste com o comportamento europeu, aparece também em “Remate de males” (ANDRADE, 1944): “Trazem vodka no sapiquá de veludo,/ Detestam caninha, (...) nem sabem amar suspirado.” No “Idílio”:

Fraülein não apreciava essa concepção da felicidade. Os homens alemães quando não são práticos e animais no amor, guardam sempre um jeito de obediência às leis naturais, mesmo dentro do requinte da exceção. Parece tão natural aquilo neles!...Isto é segredo de alemães. Os latinos nunca atingem tais extremos. Em verdade eles divagam no amor, não acha? O alemão fica. Ponto final. O latino ondula. Reticência. (AVI, p. 130)

O homem latino é identificado como o *homem do sonho*, e o alemão como o *homem da vida*. Por si só esta nomeação parece beneficiar o ‘produto nacional’. O homem do sonho é descrito como o amante carinhoso, mas desastrado. Segundo o próprio narrador,

‘machucador’: “Principalmente de Carlos, objeto, ser que ocupa lugar no espaço. Lhe machucara o deus encarcerado. Aliás, eu já preveni que Carlos era machucador” (AVI, p. 93).

Também o relacionamento familiar do brasileiro é projetado no livro. O antagonismo entre o alegre e o triste, os conceitos tradicionais e os modernos desaparecem ao se falar da alma deste povo. É assim que se caracteriza o pai da personagem Carlos, um senhor severo, tradicional – um estereótipo –, mas é em nome desta tradição que ele insere no aprendizado pelo filho das técnicas de amar. Ele representa o pai latino, que oscila entre a agressividade e a adulação. Passagem que ilustra não só este fato, mas também o bom-humor marioandradiano, é a que se segue:

E na espera ansiosa, pra que foi que dona Laura se lembrou de perguntar a Laurita o nome daquela estação! Laurita encostou o rostinho na vidraça, gloriosa de prestar um serviço à mãe.

– Não se enxerga, ainda...Já falo, mamãe!

e amassava o nariz contra o vidro. Souza Costa, com medo de algum fracasso da filha, espiou em roda. Vários viajantes esperavam também (...) sorrindo com paciência. (...) Laurita gritou:

– É... é Mi-qui-tó-rio! Mamãe! é Miquitório!

Dona Laura, Fraülein se sentiram morrer. Mas desta vez Sousa e Costa perdido por completo o controle, se ergueu, iria bater na filha. (...) O vagão inteiro se escangalhava de rir(...). De repente Sousa e Costa não soube mais o que fazer. Xingar a Central do Brasil? jurar que nunca mais viajava de trem? (...) Pedir desculpas? bater na filha, isso nunca! jamais Sousa e Costa havia de pôr a mão num filho. E como um bólido tenebroso veio surgindo dentro dele, veio engrossando, Laurita era filha dele! o bólido já estava estrondando dentro dele, não sabia, um desespero gigantesco e lusitano de destravancar a vida numa piada bem grossa, se igualar à filha, se igualar ao impudor dela, rirem assim de uma criança, ela era inocentinha, o bólido já se desfazia sem arrebentar, Sousa Costa desanimou duma vez. Sentou. Teve um desejo vago de sentar pra sempre. E falou muito queixoso:

Não é Mictório não, minha filhinha... é Taubaté. (AVI, p. 129)

3. A SOMA

Macunaíma – a soma – é uma obra eminentemente mítica. Nela, é narrada a trajetória cíclica empreendida por um ser primordial, ancestral ao ser humano, símbolo da própria Humanidade, em um tempo arquetípico, anterior ao tempo cronológico tal qual conhecemos.

Eliade (1998) chama de cosmogônicas as narrativas que relatam a instauração do mundo, quando ele se tornou o que é hoje e o homem passou ao estado mortal. Para Durand (1997), todas as culturas se valem de narrativas sobre a gênese do mundo a fim de justificar a implacável temporalidade – buscar o porquê de o homem ter sido abandonado no mundo para morrer.

A descrição da trajetória de Macunaíma, de seu nascimento até sua morte, é também a cosmogonia de um povo. Todos os paradigmas ficcionais aí presentes parecem adaptar-se à perspectiva mítica, dando à obra um caráter universal.

Mas o *herói da nossa gente* reúne também traços que particularizam o povo latino-americano na medida em que sua trajetória fundamenta-se em lendas indígenas do continente (Prado, 1998), apresentando, ainda, predicados antagônicos, que têm por base qualidades atribuídas ao brasileiro já levantadas nas outras obras citadas, mas que não têm, em *Macunaíma*, uma dimensão psicológica desenvolvida.

O mito, pela sua natureza cíclica, tende a ser recuperado através de narrativas sucessivas (DURAND, 1997). *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* é uma atualização do mito presente em *Iracema, lenda do Ceará* (ALENCAR, 1995). O nascimento de Macunaíma – como o de Iracema, protótipos da raça brasileira – é um momento solene e também um momento de renovação de um mundo. “Todo mito de origem conta e justifica uma situação nova” (ELIADE, 1998). Sua descendência real (no sentido de realeza, não de realidade), sua origem sobrenatural (*filho do medo da noite*) ratificam o crivo mítico. Como também a possível analogia ao texto bíblico, que narra o nascimento do cosmos. Em *Macunaíma*:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma. (M, p. 9)

Já em *Iracema*, tem-se:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. (I, p. 16)

E no Gênesis:

No princípio Deus criou os céus e a terra. A terra porém era sem forma e vazia, havia trevas sobre a face do abismo.

Macunaíma e *Iracema* apresentam ambientações idílicas e/ou paradisíacas – a descrição dos heróis em analogia com a natureza, seus nomes seguidos de apostos explicativos: *lábios de mel* e *herói de nossa gente*. *Iracema* é o próprio mito do bom selvagem – fiel, submissa e corajosa. Já *Macunaíma* é uma atualização e uma inversão do mesmo mito – a paródia é um recurso crítico do autor. Os dois textos remetem ao texto bíblico na medida em que, cada um à sua maneira, narra a criação do universo. Observa-se, ainda, a recorrência, nos três fragmentos, de símbolos do ‘regime diurno da imagem’ (DURAND, 1997), ou seja, de símbolos da luta do homem contra a temporalidade, semelhantes ao caos que precede ou segue os grandes acontecimentos sagrados: a cabeleira negra, as trevas, o negror (ou a cegueira), a noite, o silêncio, a asa, o abismo. Eliade salienta que os eventos sagrados ocorrem geralmente depois de um grande silêncio.

Não é só o protagonista, em *Macunaíma*, que tem origem mítica, também o povo que ele representa. Sempre tendo como foco a busca do conceito de brasilidade (ou de latinidade), a rapsódia marioandradiana

põe em evidência as principais raças que povoaram o Brasil como três irmãos. O trecho a seguir descreve miticamente a procedência do povo brasileiro:

Uma feita a Sol cobrira os três manos de uma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. (...) Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé (...) Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. (...)

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse (...) só conseguiu ficar da cor de bronze novo.

Manaape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água (...). Tinha só um bocado lá no fundo e Manaape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. (...) E estava lindíssimo na Sol da Lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. (M, p. 29-30)

Ao tema da cosmogonia junta-se o do caráter do brasileiro. Já em *Clan do jaboti* delineava-se esta índole contraditória, entre alegre e triste, herdada, segundo Paulo Prado, dos portugueses nostálgicos, dos índios desiludidos e dos negros desesperados – três raças expatriadas. Ainda conforme Eliade (1998): “o mito por si mesmo não é garantia de bondade, nem de moral. Ele revela os modelos e fornece, assim, significado ao mundo.” Em *Macunaíma*, Mário de Andrade leva a cabo o projeto de identificar este jeito melado melancólico (CJ, p. 110), ao atribuí-lo a um herói mítico, que representa não só o latino, mas o próprio ser humano, “abandonado no mundo para morrer” (DURAND, 1997).

Macunaíma cruzou as munhecas no alto por detrás fazendo um cabeceiro com as mãos enquanto a filha-da-luz mais velha afastava os mosquitos borrachudos em quantidade, e a terceira chinoca com a ponta das tranças fazia estremecer de gosto a barriga do herói. Era se rindo em plena felicidade, parando para gozar de estrofe em estrofe que ele cantava assim:

Quando eu morrer não me chores/ Deixo a vida sem sodade/ – Mandu sarará,

Tive por pai o desterro,/ Por mãe a infelicidade,/ – Mandu sarará,
Papai chegou e me disse:/ – Não hás de ter um amor!/ – Mandu sarará,/ Mamãe veio e me botou/ Um colar feito de dor, / – Mandu sarará,

Que o tatu prepare a cova/ Dos seus dentes desdentados,/ –Mandu sarará,

Para o mais desinfeliz / De todos desgraçados, / – Mandu sarará...
(M, p. 53)

Observa-se, em Macunaíma, outras qualidades contraditórias. O herói é capaz de ser extremamente bondoso e, na mesma proporção, malvado; pode ser imensamente corajoso ou o maior dos covardes. É interessante notar que certas qualidades atribuídas pelo narrador a Macunaíma, como a preguiça, a excessiva libido e a tristeza inerentes ao brasileiro, são, ainda segundo Paulo Prado (1998), também mitos e perduram até hoje. A passagem a seguir ilustra o caráter polarizado da personagem. Nele, o herói chora de pena de Naiipi, que a malvada Capei transformou em pedra para que não ficasse com seu amor, Titçatê:

Parou. O choro pingava nos joelhos de Macunaíma e ele soluçou tremido.

–Si...si...si a boiúna aparecesse eu...eu matava ela! Então se escutou um urro guaçu e Capei veio saindo d'água. E Capei era a boiúna. Macunaíma ergueu o busto relumeando heroísmo e avançou para o monstro. Capei escancarou a goela e soltou uma nuvem de apiacás. Macunaíma bateu que mais bateu vencendo os marimbondos. O monstro atirou uma guascada tirlintando com os guisos do rabo, porém neste momento uma formiga tracuá mordeu o calcanhar do herói. Ele agachou distraído com a dor e o rabo passou por cima dele indo bater na cara de Capei. Então ela

urrou mais e deu um bote na coxa de Macunaíma. Ele só fez um afastadinho com o corpo, agarrou num rochedo e juque! decepou a cabeça da bicha.

O corpo dela se estorceu na corrente enquanto a cabeça com aqueles olhões docinhos vinha beijar vencida os pés do vingador. O herói teve medo e jogou no viado mato dentro acompanhado pelos manos. (M, p. 25)

Em *Macunaíma*, realiza-se o projeto estético-lingüístico delineado nos dois livros anteriores. A rapsódia é uma compilação de inúmeras lendas latinas que, juntas, dão forma à narrativa mítica que é *Macunaíma*. As cicatrizes do jabuti, não obstante, não são tão visíveis em *Macunaíma* como em *Clan do jaboti*. A linguagem só não é de todo homogênea por causa da “Carta para as icamiabas”, que ‘destoa satiricamente’ do restante da narrativa. A carta é uma clara alusão à “Carta do achamento da Terra do Brasil”, de Pero Vaz de Caminha. As duas cartas tinham o mesmo propósito: descrever a terra *brasilis*, para, ao final, pedir mais recursos.

Macunaíma retoma e desenvolve plenamente o tema do arcaico que se firma sobre o moderno, tema também relativo à questão tempo/ espaço: “Macunaíma funde os códigos erudito e arcaico: coabitam no corpo narrativo dois valores, o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica” (BOSI, 1993). Ressalta-se a fusão do espaço urbano, moderno, ao espaço rural, mítico-indígena. Não há, na obra, oposição entre a cidade e o campo; nem mesmo os elementos provenientes destes locais estão presos a eles. A este respeito, transcreve-se o fragmento a seguir:

E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê (...) A inteligência do herói estava muito perturbada. Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... Que mundo de bichos! Que despropósito de papões roncando, manuaris

juruparis sacis e boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saía (...). (M, p. 31)

As obras *Clan do jaboti* e *Amar, verbo intransitivo*, apesar de ressaltarem a oposição entre arcaico e moderno, entre urbano e rural, não promovem, como em *Macunaíma*, sua total integração. Em *Clan do jaboti*, contrastam o espaço rural e o urbano, mesmo que inseridos no mesmo contexto. Em *Amar, verbo intransitivo*, o tempo é psicológico, referindo-se ao mundo interior das personagens, e o espaço é predominantemente urbano, mesmo que apresente referências ao espaço rural. *Macunaíma* não distingue esses limites de espaço/tempo; ambos são míticos na rapsódia de Mário de Andrade, inserindo-se a narrativa em qualquer tempo e espaço. O autor não teve oportunidade de percorrer todo o território brasileiro, quanto mais o território latino-americano. Para representá-lo, recorre à narrativa mítica, que se situa em um tempo/espaço arquetípico, não se referindo a um plano físico. É o que se pode perceber na passagem a seguir:

Pulou nesse abriu na galopada. Caminhou caminhou e já perto de Manaus ia correndo quando o cavalo deu uma topada que arrancou o chão. No fundo do buraco Macunaíma enxergou uma coisa relumeando. (...) descobriu os restos do deus Marte, escultura grega achada naquelas paragens inda na Monarquia (...) Estava contemplando aquele torso macanudo quando escutou “Baúba! Baúba!” Era a velha Ceuci chegando. Macunaíma esporeou o cardão-pedrês e depois perto de Mendonza na Argentina quase deu um esbarrão num galé que também vinha fugindo da Guiana Francesa, chegou num lugar onde uns padres estavam melando. (M, p. 79)

O narrador de *Macunaíma* identifica-se com o narrador ouvinte/observador/relator, categoria cunhada por Walter Benjamin (1944). Segundo o autor, a origem do narrador está na tradição oral, nos contadores de histórias, que representavam a síntese de viajantes que desbravaram o mundo e de agricultores que aprenderam toda a história de seus ancestrais.

Em *Macunaíma* o narrador possui estas características. Segundo Bosi (1988), “Macunaíma retoma processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular.” Próximo à oralidade, o narrador não deixa entrever juízos de valor próprios, e sim expõe os das personagens que apresenta, tendo a autoridade não da onisciência do narrador tradicional, mas a da autenticidade – conta o que ouviu – dos contadores de histórias. Na verdade, essa tendência pode ser observada já em *Os contos de Belazarte*, que sempre se iniciam por *Belazarte me contou* (ANDRADE, 1944). Ele, o narrador, ouviu os feitos de Macunaíma diretamente do papagaio que acompanhou toda a aventura do *herói de nossa gente*, desde seu nascimento até sua ascensão ao céu, onde virou estrela:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! (...) A tribo se acabara, a família virara sombras (...) E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou para o homem (...) E o homem sou eu. (M, p. 129)

A rapsódia trata da gênese e do apocalipse de um mundo, tal qual na *Bíblia*. A trajetória do protagonista é marcada por uma série de rituais: o nascimento, o nascimento simbólico da raça, a iniciação sexual, a saída do local de origem, a morte de sua mãe, a busca pela muiraquitã, a encarnação de Exu, a mutilação, a ascensão ao céu e a transformação em estrela. Macunaíma, o herói, representa o próprio *Jaboti grande*, que deu origem a toda a humanidade e, como o jabuti, também tem de ser colado depois de ter sido recortado em muitos pedaços:

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou para a pensão.

Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez. (M, p. 35)

Essa abordagem mítica do homem está presente nas três obras em análise. *Clan do jaboti* já aludia ao mito através da linguagem solene de alguns poemas e da própria temática da desistência, esboçada anteriormente em “Lenda do céu”, em que é narrada a história norteadora de todo esse sistema literário, tendo como protagonista não um jabuti ‘notável’, mas um curumim. Finalmente, em “Noturno de Belo Horizonte”, são mencionadas as festas de Tejuco pelo céu. Mas é em *Amar, verbo intransitivo* que Mário de Andrade apresenta o ancestral primeiro da espécie humana, ou o ancestral grande – o Jaboti Grande –, o “brasileiro misturado não carece mais de criar teogonias transadinas, nem imagina descender de um jabuti notável (...) Tem-se dezesseis anos e um amor fácil” (AVI, p. 131). Apesar disso, o narrador mostra compreender que a modernidade sustenta-se em outros mitos, como o da orelha direita:

Porém a imaginativa não abandonou as abundâncias dela (...) Pra que mais anhangás (...) Rudá protege bem os namorados (...)Tão gostoso amar! Suspiro. E uma boquinha na orelha esquerda de Fraülein. Não. Se prefere a direita, não é a mesma coisa. (...) Aqui a latinidade se confunde com os índios songamongas e a negralhada relumeante. Deu-se um Fiat, rapazes! Foi criado o mito da orelha direita. (AVI, p. 131)

Durand (1997) chama de catamórficos os símbolos da queda adâmica, momento em que o homem peca e perde o Paraíso. De acordo com ele, o medo arquetípico da queda e seu equivalente desejo de ascensão estão presentes nas crenças de inúmeras culturas primitivas, entre elas as latinas, nas quais os heróis míticos quase sempre tornam-se estrelas ao morrer. Foi assim com Ci, mulher de Macunaíma e imperatriz do mato, que se converteu na estrela Beta, do Centauro. O ancestral do herói que não ascendeu aos céus virou pedra:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. (...) Macunaíma cismou inda indeciso, sem saber se ia morar no céu ou na ilha de Marajó. (...) Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver (...) Decidiu:

– Qual o que!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu.

(...) Plantou uma semente do cipó matamatá, filho da lua, e enquanto o cipó crescia agarrou numa itá pontuda escreveu na laje que já fora jaboti num tempo muito de antes:

NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA. (M, p. 125)

O jabuti marioandradiano é a imagem de uma tradição nacional multifacetada e resultado da visão plural de um artista. A percepção crítica do autor conseguiu condensar fragmentos de idílios e de clãs, numa simbologia que é também do brasileiro, povo que se identifica com o desejo de ascensão e com a frustração da queda. Só nos resta colar os cacós.

4. AS INTERSECÇÕES

Após a análise dos elementos ficcionais presentes em *Clan do jaboti* e em *Amar, verbo intransitivo*, que se interseccionam em *Macunaíma*, é possível sintetizá-los em um quadro e associá-los aos vários segmentos que compõem a carapaça de um grande *jaboti*.

	CLAN	+	AMAR, v.i.	=	MACUNAÍMA
Narrador	Eu-lírico plural.		Coerente com a proposta de um romance expressionista espontâneo. Desgeograficado.		Ouvinte/observador/relator, segundo Walter Benjamin. O relator não é 'desgeograficado', é mítico, universal.
Máscara	Mário folclórico.		Muito íntimo, introspectivo.		Mário pesquisador.
Tempo/Espaço	Predomina o espaço rural.		Predomina o espaço urbano.		Brasil (ou América) mítico (a).
Música	Predominam os ritmos regionais.		Idílio. A música clássica alemã também está presente (Wagner).		Rapsódia. Os ritmos brasileiros.
Tema	Sincretismo étnico, social e cultural do Brasil. Síntese pela enumeração.		Homem do sonho x homem da vida. Revelação do caráter do brasileiro através do aspecto psicológico (o tema do amor só é desenvolvido em <i>Macunaíma</i>).		Síntese do caráter do brasileiro, revelando as angústias e as alegrias de um povo 'tri-expatriado'. Cosmogonia da América. Tema do amor latino – o amar suspirado – e o tema da desistência.
Agente(s)	Os tipos brasileiros.		Uma alemã que oscila entre sua filosofia germânica de amor e seus sentimentos francamente latinos e Carlos, que representa o homem brasileiro.		O homem mítico latino-americano, que reúne contrastes que, ao final, levam à unidade.

cont.

Linguagem	Variações do <i>falar</i> brasileiro.	Coloquial, por vezes prolixa e culta. A língua alemã também está presente.	Discurso mítico composto de expressões de todo o Brasil. Paródia da <i>Carta de Caminha</i> e de <i>Iracema</i> . aráfrase do <i>Gênesis</i> . Provérbios, ditados de toda a América Latina.
Ideologia	Acha que é possível fazer uma espécie de inventário da cultura brasileira. Nacionalismo sem ufanismo.	Confronto entre as culturas brasileira e alemã.	Pessimismo : não consegue a muiraquitã, nem sua amada Ci. Pessimismo : não consegue a muiraquitã, nem sua amada Ci. Universalismo.
Mito	Criação do 'mundo' brasileiro. Em <i>Noturno</i> , o Brasil do progresso e do tradicional: formação do caráter nacional.	O mundo moderno procura outros mitos para explicar sua gênese. Em <i>Amar</i> , a personagem substitui o mito do Jaboti pelo mito da orelha direita.	<i>Macunaíma</i> é descendente do Jaboti Grande, mito difundido em toda América do Sul . Mito da cosmogonia da América.
Crítico/Autor	Em <i>Clan</i> Mário de Andrade incorpora a cultura popular brasileira, com suas músicas e lendas, ao mesmo tempo em que renova a linguagem poética, integrando a ela a língua falada no Brasil. Crise dos paradigmas literários.	Idílio estrutura-se como um drama; sua linguagem também é inovadora. A obra apresenta uma confluência entre artes, Filosofia e Psicologia.	<i>Macunaíma</i> é a realização de todo o projeto que se delinea em <i>Clan do jaboti</i> e em <i>Amar</i> ; <i>verbo intransitivo</i> ; não é um romance, é uma rapsódia. Não só questiona como responde às tendências da literatura contemporânea.

ABSTRACT

This work consists of proving the efficiency of the equation mentioned by Mário de Andrade in unpublished foreword of *Macunaíma: Clan do jaboti + Amar verbo intransitivo = Macunaíma*.

KEY WORDS: Cosmogony, miscigenation.

NOTA

1. Outro ícone que se deve levar em consideração é o jacaré (a muiraquitã tinha a forma de um jacaré), que tem uma simbologia bem próxima à do jabuti. Cosmóforo, ou portador do mundo. Na versão maia da gênese do mundo um crocodilo carrega o mundo nas costas dentro de um búzio (também a muiraquitã fica dentro de um búzio). Em muitos mitos indígenas da América do Sul, não obstante, o jacaré aparece em oposição ao jabuti. Na *Bíblia*, o jacaré é um dos monstros do caos. Símbolo das contradições fundamentais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1944.
- _____. *Macunaíma*. 27. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Martins, 1973.
- _____. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 29. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 197-221.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Fase Data.

- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LOPES, Telê Ancona. *Macunaíma, à margem do texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.
- _____. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1944.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.