

MACUNAÍMA, HORÁCIO E VIRGÍLIO

*Maria Augusta Fonseca**

*"Amigo! O campo é o ninho do poeta...
Deus fala, quando a turba está quieta,
Às campinas em flor.
[...]"*

Castro Alves, "Sub tegmine fagi"

*"Aperto-lhe a mão longe, meu amigo, já que não me quer dar o prazer
de vê-lo por aqui, à sombra de minhas faias, sub tegmine fagi, quero
dizer, à sombra das minhas mangueiras e de minhas latadas de jas-
míneiros."*

José de Alencar, *Carta sobre a Confederação dos Tamoios*

RESUMO

Na "Carta pras Icamíabas", capítulo medial de *Macunaíma* o herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, empregam-se excertos dos autores latinos Virgílio e Horácio. Uma discussão entre tradição e modernidade dá lugar a questões ligadas à pluralidade de vozes que permeia o discurso desse autor.

Unitermos: discurso rapsódico; estilo ródio; hibridismo; Horácio; identidade cultural; modernidade; modernismo; poética da mutilação; referências literárias; Virgílio.

A rejeição dos modernistas brasileiros, ora atacando escritores românticos, ora combatendo o estilo bacharelesco de seus antecessores parnasianos, tem o efeito de chocar um gosto estabelecido, desarticulando certo pensamento congelado. Apresenta semelhanças com a

* Prof^ª de Literatura Brasileira da UFSC.

"Bofetada no gosto público", manifesto em que o poeta Maiakóvski (1) rechaça Púchkin, Tolstói, Dostoiévski. Arrefecida a bofetada, o que era choque também se transforma em regra. A nova produção poética apresenta então em sua pluralidade vozes em que o discurso volta a ser desentranhado e retalhado da memória. O movimento de repulção e atração do velho, na arte moderna do século XX, seria uma espécie de sucateamento, digamos, do passado no presente. Num jogo complexo de correspondências, essa inquietação frutificou em Mário de Andrade.

Do âmbito datado dos acontecimentos efusivos em torno da Semana de 22, o artista avança e amadurece o processo do fazer. Sua construção narrativa, nos anos que se seguem, diverge da convenção e mescla relato ficcional e discurso crítico. Criar significa desentranhar os próprios monstros, fruto do desvairismo de cada um, e libertar-se dos mitos, da tradição paralisante, num risco de vida e morte. Um exemplo dessa prática é *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (2). Dessa obra de Mário de Andrade, particularmente da "Carta pras icamiabas", que constitui seu capítulo IX, é que extraímos algumas citações latinas, seguindo o olhar do artista, para sustentar a reflexão deste ensaio.

O cruzamento intrincado de fardo material, de procedência variada, faz supor que Mário de Andrade privilegia em *Macunaíma* a construção do discurso a partir de uma arqueologia do saber, praticando um exercício de palimpsesto e reconstituindo processos do narrar. Ao articular a magia do novo, arma-se um jogo de forças contrárias, de sedução e busca do que foi apagado, rasurado, ao mesmo tempo em que se nega o passado como exigência do presente. Cruzar esse abismo, e se libertar, é tarefa do sábio. Mas o saber, crivo arbitrário, constitui o pressuposto do julgamento de valor. Mário de Andrade se protege do próprio veneno, aduzindo que é preciso "saber saber". Assim canta no "Lundu do escritor difícil" (1928): "Todo difícil é fácil,/Abasta a gente saber". Esse movimento em muitas direções, conhecimento de si e dos outros, comporta novos aprendizados, coser de cantos, trançar de experiências.

Exemplos dessa postura artística em Mário proliferam na "Carta pras icamiabas". Reconhecida pelo autor como um *intermezzo*, a Carta é momento único, artifício no fluxo narrativo, aquele em que o narrador-rapsodo enxerta um texto escrito de *Macunaíma*. Na complexidade da obra a personagem é imitação burlesca de herói, e sua Carta é arremedo (próprio do entremez) de um modo elevado de narrar. Caracte-

1 SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.70.

2 LOPEZ, Telê Porto Ancona. org. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. UNESCO, 1988. (Col. Archives).

rizada por um estilo macarrônico, soldam-se no texto do herói algumas expressões em latim:

"capita
curriculum vitae
urbi et orbe
ad hoc
horresco referens
per amica silentia lunae
sub tegmine fagi
modus in rebus".

Na presente análise distinguem-se as quatro últimas, por serem referências clássicas, fragmentos de dois mestres da tradição latina, os poetas Virgílio (Públio Virgílio ou Vergílio Maro, 70-19 a.C.) e Horácio (Quinto Horácio Flaco, 65-08 a.C.). Indaga-se aqui sobre a adequação desses vestígios ao discurso, procurando nos caminhos do fazer princípios e procedimentos que, conscientemente ou não, orientaram e problematizaram a "filosofia da composição" na poética de Mário de Andrade (3). O travestimento do sério no cômico envolve a Carta de forte marca satírica, de um lado, e distingue em seu conjunto um discurso da diferença.

O fragmento latino *horresco referens*, que nos remete à *Eneida* de Virgílio, será utilizado como primeiro exemplo. Localizada a fonte, nos inteiramos de que o missivista Macunaíma se apoiou num saber canonizado. A construção discursiva que faz pilhando/empilhando outros discursos é técnica conhecida, do longínquo canto rapsódico às vanguardas do século XX. Guardadas as profundas diferenças, o próprio poema épico que canta as glórias e desventuras do herói Enéias, as façanhas da guerra e a fuga depois de seu desastre, sustenta-se em matéria alheia. Já Macunaíma, cauteloso, distingue suas referências usando aspas. Apesar da fidelidade, suspeita-se que este "herói de nossa gente" só conheça da obra as passagens mais divulgadas, sem ter procedido à sua leitura. Não é de estranhar a exibição de conhecimento. Virgílio permaneceu até bem pouco tempo como modelo na tradição literária do Ocidente, comparecendo durante séculos nas antologias escolares. Seu talento criador é celebrado na *Divina Comédia*, de Dante — ele é o escolhido como guia do Poeta nas regiões infernais — e evocado n' *Os Lusíadas*, de Camões. Este último destaca uma fração de verso virgiliano, facultando um diálogo com a épica. O episódio usado como paradigma é aquele em que Cassandra, filha de Príamo e de Hécuba, refugiada no templo de Palas-Minerva, é indignamente ultrajada. Esse verso ecoa em Camões num episódio igualmente trá-

3 POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. In: *Selected Writings*. Londres, Penguin, 1972, p. 480-492.

gico, em que o tema também é o da súplica a um poder superior. São do Livro II da *Eneida* os seguintes versos:

"Heu nihil invitis fas quemquam fidere divis!
Ecce trahebatur passis Priameia virgo
Crinibus a templo Cassandra adytisque
Minervae,
Ad coelum tendens ardentia lumina frustra;
Lumina, nam teneras arcebant vincula
palmas." (4)

(Ah, quando os deuses são contrários, em ninguém é dado o direito de confiar!

Eis que, com os cabelos desfeitos, é arrastada do templo e do santuário de Minerva, Cassandra, a filha de Príamo, debalde seus ardentes olhos aos céus elevado, seus olhos, pois que as mãos as cadeias as continham.) (5)

A expressão contida nos dois últimos versos de Virgílio é aproveitada na epopéia camoniana. A remissão trágica justapõe o modelo para gravar o desespero de Inês de Castro diante de seus algozes. Cumprindo o padrão clássico, a nova situação de desespero evoca aquele episódio:

Pera o céu cristalino alevantando,
Com lágrimas, os olhos piedosos
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando
Um dos duros ministros rigurosos); (6)

Macunaíma também se apodera de um fragmento de verso da *Eneida* ao compor sua carta. A fonte inspiradora é, igualmente, o Livro II. O episódio é outro, e a pungência amplificada. Trata-se do fim trágico de Laocóonte e de seus filhos, esmagados por duas serpentes. Eis a passagem de Virgílio:

"Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues [...]" (7)

(Ora, eis que de Tênedo duas serpentes de imensos anéis pelas águas tranquilas (arrepio-me ao contá-lo) se alongam pelo mar e lado a lado avançam para a praia [...])

4 VIRGILIO. *Eneida*, vv. 402-406. In: Mendes, Odorico. *Virgílio Brasileiro*. Edição bilingüe. Rio de Janeiro/Paris, Garnier, s/d.

5 Todas as traduções do latim contidas neste ensaio são de autoria do latinista Antônio da Silveira Mendonça.

6 CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto, Porto, 1980. p.160.

7 VIRGILIO. *Op. cit.*, v. 203-204.

Macunaíma, eloqüente e sério, grava o parêntese virgiliano em latim. Está ciente da importância das citações como persuasão formal, rótulo de conhecimento, mas não atenta para o contexto trágico do verso original. Assim é que faz menção às prostitutas da "macota cidade de S. Paulo":

"Tudo isso as donas paulistanas aprenderam com as mes-
tras de França; e mais o polimento das unhas e cresci-
mento delas, bem como aliás "horresco referens", das
demais partes córneas dos seus companheiros legais.
Deixai passar essa florida ironia." (8)

Na duplicidade de discursos, o sério-cômico tem traços de ori-
gem comum com a comédia e a tragédia, ambos cantos em louvor a
Baco. De princípios semelhantes, diferiam quanto à imitação. Coad-
juvante da primeira, a sátira, diabólica, picante, representava-se nos
entreatos (*intermezzos*) da tragédia, com a função de distensionar o
espectador. Na construção da rapsódia — uma sátira segundo Mário de
Andrade —, a comicidade dos casos e a própria linguagem de molde
popular, irreverente, descontraída, se articulam à construção de uma
personagem tragicômica. Envolto por atos e situações pândegas, Ma-
cunaíma também carrega as marcas do padecimento da fome, priva-
ções cidadinas, mutilado nos mais diversos sentidos, inclusive física-
mente.

No fluxo da Carta, o Livro II da *Eneida* deixou mais um rastro.
Desta vez, numa simples descrição do serviço noturno de limpeza da
cidade, que segundo Macunaíma está a cargo de

"uns antropóides, monstros hipocentáureos azulegos e
monótonos, a que congloba o título de Limpeza Pública;
que "per amica silentia lunae", quando cessa o movimen-
to e o pó descansa inócuo [...]" (9).

O antídoto contra o mundo dos novos monstros que amedron-
tam a personagem será lançar mão de um mito congelado, espécie de
espantalho. A leitura sugere que Macunaíma dá vãos à fantasia e faz da
noite o momento do medo, dos ladrões, dos monstros. Mesmo assim, é
difícil conciliar seu discurso com os versos usados para descrever a
manobra dos navios gregos, escondidos na calada da noite, esperando
o sucesso do cavalo de Epeu na cidadela de Príamo, a trágica hora do
ataque, quando sabemos se anuncia o desfecho cruento da guerra:

"Et jam Argiva phalanx instructis navibus ibat
A Tenedo, tacitae per amica silentia Lunae
Littora nota petens; flammas cum regia puppis
Extulerat; [...]" (10).

8 Macunaíma o herói sem nenhum caráter. Op. cit. p.77.

9 Idem. p. 80.

10 VIRGILIO. Op. cit., v. 254-257.

(E já a falange argiva com seus navios alinhados, sob o silêncio cúmplice de uma lua calada, partia de Tênedo em direção às conhecidas praias, quando da nau capitânea se eleva um facho; [...])

Articular o discurso com este fragmento, *per amica silentia Lunae*, implica preparar o espírito do leitor. No entanto, Macunaíma estará ou subvertendo as expectativas, ou confirmando ainda uma vez seu estilo ródio. A segunda hipótese parece mais acertada. Sem ter consciência, esse "filho do medo da noite" (11) é ele próprio o ser dilacerado pela negação que faz de si mesmo. Pois ao reconhecer o outro sobre si próprio, Macunaíma assimila o discurso do poder que o domina. Está selada a submissão, que a Carta documenta, a escravização por um instrumento do dominador, no caso a palavra escrita.

Ao se entronizar como Imperador (escravizando e escravizado) do Mato Virgem, Macunaíma está se pondo um ornamento que lhe endossa a posição. Não importa se descontextualizado, o fato é que o discurso se estufa e privilegia uma "aura" vocabular, acentuando o descompasso entre o que diz e como diz. Longino (presumível século I d.C.), adepto do embelezamento das palavras, já via desvantagens no abuso do estilo florido, "pois empregar em assuntos de pouca monta palavreado grandioso e solene pareceria o mesmo que assentar uma grande máscara trágica numa criancinha" (12).

Multiplicando modos de ver o texto, os fragmentos latinos extraídos da Carta, do ponto de vista da construção rapsódica, estariam acomodando a mescla característica do gênero carnavalizado e do discurso dialógico, conforme teoriza o crítico russo Mikhail Bakhtin (13). A leitura dessas citações avança em possibilidades se entendermos, sob essa perspectiva, que a linguagem literária é diálogo de linguagens, um conjunto de muitos híbridos, do qual o autor participa sem linguagem própria. Seus discursos podem aflorar (sem que sejam assumidos pelo narrador) em paródia, sátira, ironia, enfim, como parte desse sistema polifônico. A "visão por trás" do autor, que não fala a linguagem do narrador nem a das personagens, é um fenômeno que Bakhtin identifica nos romances dos tempos modernos.

O Mário de Andrade de 1927 (data em que escreve a rapsódia) usa com maestria essa "visão por trás", identificada na superposição e justaposição de planos das máscaras e nos desnudamentos, obrigando o leitor ao exercício contínuo de "raspar novamente" e de alargar a visão, para conseguir de ângulos diversos o exame da pluralidade da matéria e construir as muitas histórias do texto.

11 *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Op. cit. p.5.

12 LONGINO. *Do Sublime*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix, 1988-90. p.99.

13 BAKHTIN, M. *Problemas Literários e Estéticos*. Havana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

Voltando àquelas fontes que minam seu discurso, é significativo o fato de Macunaíma informar e atestar — "hemos adquirido muitos livros bilingües, chamados 'burros', e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condição de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia." Fora as limitações impostas pelo aprendizado recente das línguas da terra ("o português escrito e o brasileiro falado"), esse tipo de acesso ao conhecimento, com prática na Carta, reforça que os manuais escolares diluem obras e conceitos, banalizando o aprendizado. É o que se dá com o Macunaíma-citadino. Claudica numa comédia de erros, consagra e petrifica a lição de almanaque, como se o apoio nos autores já conferisse credibilidade ao que escreve. No caso da Carta, o Virgílio trágico se esfrela, pulverizando-se em cômico não intencional.

Ao inscrever esta Carta pândega como um estratégico divisor de águas, Mário de Andrade se vale de um procedimento, de tradição lo-gínqua: "na 'epopéia medieval' observamos igualmente os intermédios jocosos, o que pode parecer estranho, pois a epopéia medieval adota por modelo formal a *Eneida*, na qual não encontramos nada cômico." (14) Nota-se que o recurso parece indicar um eco daqueles primeiros entremezes satíricos, representados nos entreatos da tragédia, e que na Idade Média acompanharia a epopéia. Em *Macunaíma* é a composição rapsódica, que por seu caráter irregular, formada de múltiplos de discursos, acomoda aquele procedimento presente na antigüidade e particular do medievo, na utilização do sério e do cômico.

Mas as outras duas referências latinas indicam que não foi só da tradição épica que Macunaíma tirou partido. O Virgílio poeta dos prazeres da vida campestre, do idílio com a natureza, está nos primeiros parágrafos da Carta, anunciando a tônica do discurso. Assim, ao encerrar uma digressão sobre a língua, Macunaíma assevera:

"Mas não nos sobra já vagar para discretarmos 'sub tegmine fagi', sobre a língua portuguesa, também chamada lusitana. O que nos interessará mais, por sem dúvida, [...]"

O empréstimo tanto pode ser das *Bucólicas*, como das *Geórgicas*. *Sub tegmine fagi* é o acorde inicial do verso que abre a *Écloga I*, nas *Bucólicas*, num diálogo entre Melibeu e Títero:

"Mel. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
Silvestrem tenui musam meditaris avena: [...]" (15)

(Mel. Tu, Títero, reclinado sob o teto de frondosa faia, entregas-te, com tua leve flauta, à silvestre musa: [...]).

14 CURTIUS, Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília, MEC/INL, 1979. p.451.

15 VIRGÍLIO. *Bucólicas* (écloga I). In: *Op. cit.* de Odorico Mendes, v.1-2.

Nas *Geórgicas*, comparece no Livro IV. O fragmento é fecho da obra:

"Illo Virgilium me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti;
Carmina qui lusi pastorum, audaxque juventa,
Tityre, te patulae cecine sub tegmine fagi." (16)

(Então nutria-me a doce Partênopo, a mim Virgílio, entregue à paixão da paz humilde e que, a brincar com versos e pastores, na juventude ousei cantar-te, ó Títero, à sombra de frondosa faia.)

Este outro empréstimo de Virgílio está prenhe de subentendidos. Ernst Curtius, sem mencionar autor, obra ou época, menciona os versos de abertura da *Écloga I* e insiste em que "não é exagerada a afirmação de que falta uma chave da tradição literária da Europa a quem não saiba de cor essa pequena poesia" (17). Monteiro Lobato, em uma das cartas a Godofredo Rangel, fala de um almoço em S. Paulo em homenagem a Emílio de Menezes, vindo do Rio. Ilustra com uma brincadeira de Juó Bananere (Marcondes Machado), assinalando uma dicção de época às avessas, para traduzir a diversão daquela comilança ao ar livre: *sub tegmine as fagi* (sic) (18).

Mesmo considerando que a lição recitada por Macunáma procede daqueles resumos antológicos ("os burros"), a alusão permite outros desdobramentos e leva a preocupações mais profundas de Mário de Andrade, um fio condutor da rapsódia, o ócio-preguiça. O retalho de verso, frase de efeito, é em Virgílio parte de um canto ao exercício da fruição. O diálogo que anteriormente trazia Melibeu aparteando, segue pela voz de Títero:

"Tit. O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus: illius aram
Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves (ut cernis) et ipsum
Ludere, quae vellem, calamo permisit agresti." (19)

(Foi um deus, Melibeu, que nos deu esse lazer: pois para mim ele será sempre um deus; amiúde um tenro cordeiro dos nossos apriscos tingirá seu altar. Foi ele que, como vês, permitiu que vaguem em liberdade reses e que eu, ao som da flauta agreste, me entregue ao sabor das minhas fantasias.)

16 Idem. *Geórgicas*. In: *Op. cit.*, v. 563-566.

17 CURTIUS, Ernst. *Op. cit.* p.197.

18 LOBATO, Monteiro. Carta a Rangel, de 21-9-1915. In: *A barca de Gleyre*. São Paulo, Brasiliense, 1959. p.48.

19 VIRGÍLIO. *Bucólicas*. In: *Op. cit.* v. 6-10.

Tudo se move no sentido de um subtexto aflorando na Carta, um jogo entre fruição e inoperância. Uma passagem de Mário de Andrade, em que reflete sobre a "divina preguiça", endossa a suspeição:

"A preguiça teve sempre, conforme o sentido em que foi tomada, modulações várias. Cada época e cada religião, aceitando e compreendendo a preguiça segundo o seu modo de ver, decantara-a ou a repulsara. Na Grécia e na Roma de apogeuos incontrastáveis, apesar de terem sido estádios de contínua atividade, onde mais se acentuava o prurido dos ideais, as ânsias de perfeição, ela foi apreciada, divinizada quase. [...] A arte nasceu porventura dum bocejo sublime, assim como o sentimento do belo deve ter surgido duma contemplação ociosa da natureza." (20)

Coincidência ou não, a *Écloga I* de Virgílio é exatamente a que Mário menciona neste artigo de 1918. Após a passagem em que descreve o ócio-pecado do cristianismo, o autor contra-ataca com o ócio sob o prisma do paganismo:

"O preguiçoso do paganismo é como o Títero de Virgílio que, *derreado à sombra das balseiras*, (grifo MAF) olhava as suas vacas pascerem longe, tangendo na avena ruda; [...]" (21)

A recuperação do mesmo conceito, através de citação de seu próprio repertório, dez anos depois, com o mesmo exemplo, não pode passar despercebida na leitura de *Macunatma*.

O olhar se volta ao ócio-preguiça. Oneyda Alvarenga, evocando o "Rito do Irmão Pequeno" (poema de Mário a Bandeira), faz um corte em seu discurso para sustentar que o "'exercício da preguiça' entre palavras e deuses", [...] 'exercício da preguiça elevada', parece ter raízes na formação filosófica de Mário e exige tratamento em profundidade [...]" (22). Na Carta, o fazer está conjugado ao exercício da contemplação. Esse bocejo sublime, que predispõe o poeta a dar vida à arte, referido por Mário de Andrade, também encontra ressonância no que Walter Benjamin entende como ócio-preguiça, conjugando-o à predisposição para ouvir e à distensão que antecede o gerar: "[...] o ócio é o grau mais elevado do relaxamento psíquico. O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo." (23)

20 ANDRADE, Mário de. A divina preguiça. In: Bastista, Marta R. et al. *1º Tempo Modernista – 1917-1929*. Documentação I.E.B. p. 182.

21 Idem. *Op. cit.* p.15.

22 ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro/ São Paulo, José Olympio/SCET, 1974. p.105.

23 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 68. v. XLVIII.

O Macunafma urbano, missivista, manifesta-se de modo a ser enquadrado dentro daquela concepção do ócio aplicada ao que Mário designou, no mesmo ensaio, de "far niente burguês e vicioso", preocupado apenas com a conquista fácil (o pedido) do dinheiro para comprar o prazer e se divertir com as prostitutas, nada mais. E o dinheiro se traduz no entender do Macunafma letrado, como sendo "pequenas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro — o 'curriculum vitae' da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos." (24) Torneado à feição rocambolesca, seu texto não se qualifica como criação artística; é antes uma compilação inconscientemente distorcida e seguramente pensada para se obter a mercadoria — o cacau das icamiabas.

No quadro das citações latinas resta uma última reveladora, fragmento de Horácio, enxertado na Carta — *modus in rebus*. Na *Sátira I*, de onde provém o exemplo, o tema genérico é a insatisfação permanente entre o que temos e o que queremos. Mecenas é o interlocutor que escuta o poeta:

"Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum." (25)

(Há uma medida nas coisas, há em suma limites certos
aquém ou além dos quais não se pode encontrar o bem.)

O tema trabalhado por Horácio gravita em torno do dinheiro, do ouro, da avareza e da cobiça alheia — exatamente do que se ocupa a Carta. Cada um inveja o destino do outro, eis um de seus arcaibouços.

Na Carta de Macunafma, *modus in rebus* (há uma medida nas coisas) vem como reforço aos conselhos que o "herói de nossa gente" dá às icamiabas. Ou seja, quer sugerir a elas que se apliquem num aprendizado "moderno de mais rendoso gênero de vida", de modo a aumentar os proventos e o tesouro do Imperador, ele próprio, insinuando o interesse de se convidar as "damas" de cá para ensinar às Índias nada menos do que o comércio do corpo, razão pela qual argumenta:

"[...] 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 [...]" (26)

Macunafma se apropria aleatoriamente da expressão de Horácio (já de caráter proverbial), expondo a fratura entre a apropriação e o

24 *Macunafma o herói sem nenhum caráter*. p. 74.

25 HORÁCIO. *Sátira I*. In: *Le satire di Orazio*. Edição bilingüe. Itália, Mondadori, 1953. vv.106-107.

26 *Macunafma o herói sem nenhum caráter*. p. 79.

modelo original. Uma outra carta de Lobato a Rangel exhibe entre graça e ranço erudito o modelo de Horácio: "Fazenda, 23,10,1915 / Rangel: / *Est modus in rebus* — nem tanto a Candido, nem tanto a Graça. Olhe que se este nos autoriza [...]" (27). Não obstante as entrelinhas do empréstimo retorcido e tornado cômico na Carta, a *Sátira I* horaciana tem ali outras vozes. Seu contexto sugere um surpreendente paralelismo entre os temas — o dinheiro, avareza e astúcia — e como idéia central da sátira a insatisfação irresolúvel, sempre transferida, descontentamento com o que se tem, desejo de ser o outro, de abrir mão de si mesmo para representar o outro, deixando entrever a questão da identidade. Ainda um ponto sensível, eco na Carta da mesma *Sátira I*, em que se trata dos propósitos do ataque satírico e de seu alvo.

De um lado volteio de expressão para tornar opaco o fundamental; de outro, o rumo investigativo se firmando na questão da identidade e do caráter, na apropriação como um coser de vozes. "O passado é lição para se meditar, não para reproduzir", antecipa Mário de Andrade no *Prefácio Interessantíssimo* (1921), desacreditando o falso brilho ilustrado. Num artigo datado de 1925, o assunto está em pauta, quando o escritor ensaia interpelar (não publica o texto) o amigo próximo Oswald de Andrade, sobre "falação" (1924) — um poema-síntese do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* — no modo como este último ataca a indigência cultural brasileira:

"Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Conta (28) a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins. O bacharel." (29)

Sem deixar de reconhecer a importância e qualidade artística em Pau-Brasil de Oswald de Andrade, tudo indica, no caso específico, que a razão tende a estar com Mário, quando intercede:

"O. de A. (sic) desbarata com o que cita "Virgílio pros tupiniquins" no mesmo período citando as "selvas selvagens" de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a Falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum naufragado na erudição. Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo é desejo de

27 LOBATO, Monteiro. Carta a Rangel, de 23-10-1915. In: *Op. cit.* p. 54.

28 Na seqüência, o poema emprega a reiteração da palavra "contra" nos incios de algumas estrofes. Isso sugeriria que, talvez, tivesse havido equívoco tipográfico na passagem citada.

O contexto, entretanto, parece autorizar a manutenção de "conta".

29 ANDRADE, Oswald de. Falação. In: *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1990. p. 65.

verdade erudita e das mais. O. de A. sabe delas e num átimo se aternurou sem crítica por tudo o que é do povo, misturando generalizando. E se contradizendo no mesmo escrito que é o único jeito mesmo de ter contradição." (30)

Mário se refere aos primeiros acordes da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (Canto I, 2a. estrofe). Eis a fonte da citação manejada por Oswald:

"E quanto, a dir qual era, e cosa dura
Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!" (31)

A "escritura do naufragado em erudição", em tom paródico e feições avessas, servirá para configurar o pseudo-erudito tapanhumas na carta que escreve às icamiabas, farta de exemplos. Dentro dessa perspectiva, já que o espírito bufão domina o *intermezzo*, a crítica sobra para todos. E para quem se exclui do ataque, ou mantém um riso distanciado, fica o eco da indagação horaciana saído da mesma *Sátira I* — "Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur" (32) —, marco na Carta. É através dela que Macunaíma documenta a ruptura com seus valores culturais e faz profissão de fé e conversão aos valores europeus. Daí o texto travestido, uma espécie (se assim se pode dizer) de hermafroditismo, de que se reveste a própria escritura, sem caráter ela própria, e misto de ópera bufa, mas, além disso, carta de intenções.

As hipóteses trazidas à análise procuraram refletir sobre a mutilação embrionária na obra. A mutilação, metonímica, é ao mesmo tempo metáfora do discurso e da personagem, expandindo-se para a questão do caráter, que incide sobre toda esta rapsódia. Ao rejeitar a si mesmo e a seus iguais (o termo icamiabas é "voz espúria" e muiquitã "fere já os ouvidos latinos do vosso Imperador") Macunaíma também "fere" o princípio de lealdade. Não reconhecendo mais a voz dos seus, submete-se ao poder alheio. E reconhecimento do outro implicará negação ou mutilação de si mesmo. O deslumbramento de Macunaíma deixa aflorar na escrita um vício do colonizado, em que o "amor bizantino dos livros pareceu, muitas vezes, penhor de sabedoria e de indício de superioridade mental, assim como o anel de grau ou a carta de bacharel", como se lê em *Razes do Brasil* (33).

O diálogo entre textos, como hipótese do trabalho, trouxe a memória literária usada a partir de duas perspectivas: fórmula congelada, estropiada ou descontextualizada de um passadismo erudito, de gosto canonizado, e o transporte da memória ao presente, como recor-

30 ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade: Pau-Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925. In: Bastista, Marta R. et al. *Op. cit.* p.230. Artigo datado de setembro do mesmo ano de 25.

31 ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Milano, Paolo Carrara, 1921. p.19.

32 HORÁCIO. *Op. cit.* p.18.

33 HOLANDA, Sérgio Buarque. *Razes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984. p.122.

dação, estímulo à reflexão, em que a literatura discute seu fazer. Horácio, na *Epístola aos Pisões*, argumenta que o trabalho do poeta tanto implica o momento da criação como é o resultado de um acúmulo de sua experiência, exigindo disciplina interior e domínio dos atos criativos. Por isso aconselha: "[...] retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha aparada não sinta asperezas." (34) O conselho dá conta de que Horácio, promotor do princípio da mediania — *aura mediocritas* —, exclui daí os poetas. Estes deveriam ser uma exceção. E é taxativo: "aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias perdoam a mediocridade." (35)

A "poética da mutilação" de Mário acaba por coser muitos cantos e dar forma ao caráter híbrido da formação americana. Seu diagnóstico de Macunaíma, em contrapartida, é que a ausência de caráter do "herói de nossa gente" representa uma espécie de ferida aberta no corpo mutilado. Mário de Andrade é cético quanto à cicatrização dessa fenda, que afinal possibilitaria o reconhecimento de uma identidade, por conseguinte, de um caráter. Mas isso implica a aceitação da diferença, entenda-se, de uma cultura e de uma língua de formação híbrida, mestiçada. O desolamento a esse respeito está num desabafo ao crítico Augusto Meyer (carta de 16-VII-28) sobre *Macunaíma*:

"[...] Se foi escrito brincando, ou melhor, divertidamente, por causa da graça que eu achava no momento entre a coincidência dum herói ameríndio tão sem caráter e a convicção a que eu chegara de que o brasileiro não tinha caráter moral, além do incharacterístico físico duma raça em formação, se foi escrito divertidamente, a releitura do livro me principiou doendo fundo em seguida. Hoje ele me parece uma sátira perversa. Tanto mais perversa que eu não acredito que se corrija os costumes por meio da sátira." (36)

ABSTRACT

MACUNAÍMA, HORACE AND VIRGIL

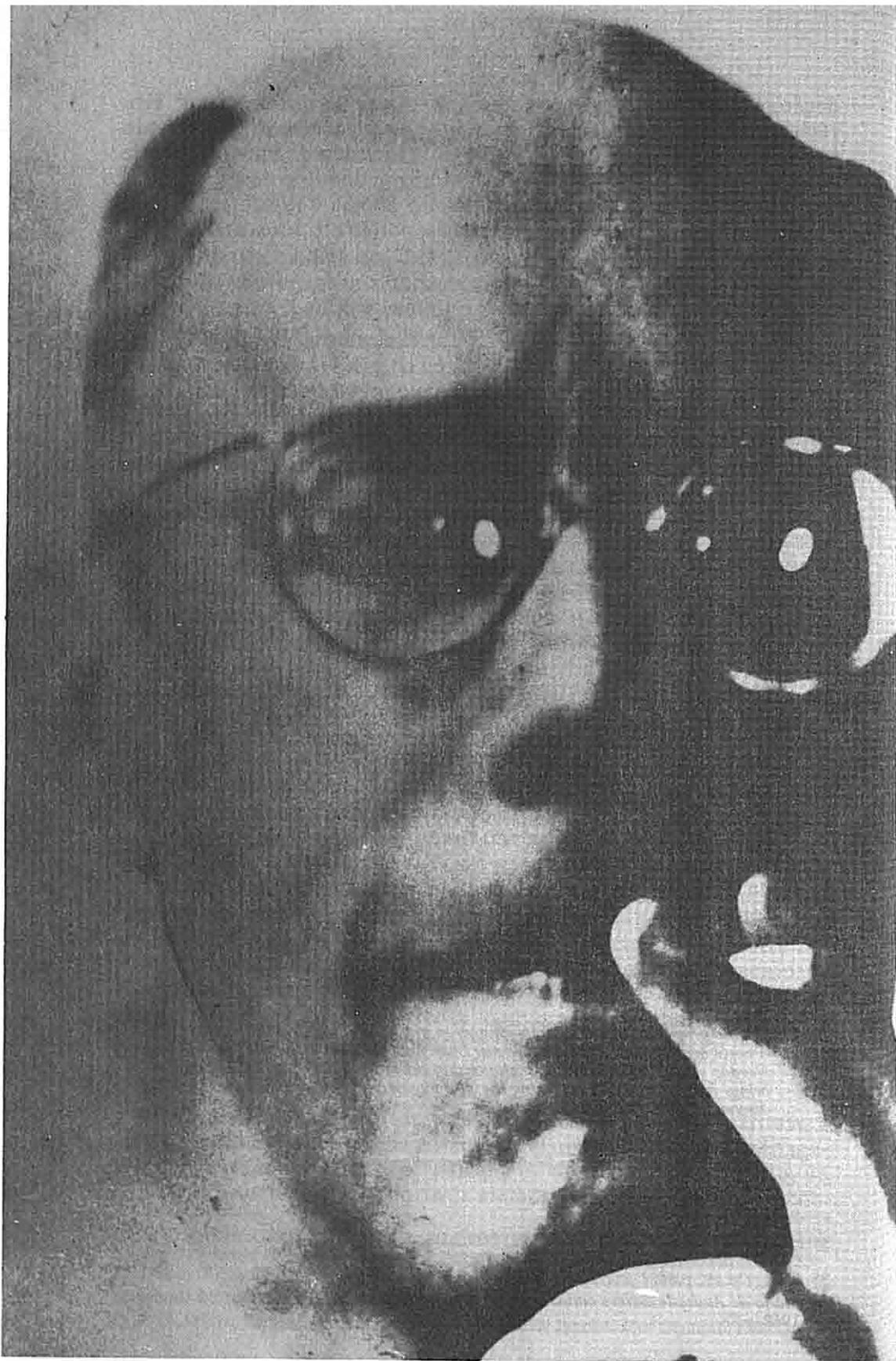
"*Carta pras Icamíabas*", medial chapter in Mário de Andrade's *Macunaíma* o herói sem nenhum caráter, refers to Latin excerpts from authors Virgil and Horace. A discussion about the relationship between tradition and modernity brings forth questions concerning the plurality of voices which pervades the discourse of this Brazilian author.

Keywords: cultural identity; Horace; hybridism; literary references; modernism; poetic of mutilation; rhapsodic discourse; rhodian style; Virgil.

34 HORACIO. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix, 1988-90. p.63.

35 Idem. *Op. cit.* p.66.

36 *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e Outros*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968. p.58.



Fev./1945. Foto Gregori Warchavchik.