

Sobre Excessos e Máscaras na ‘Carta Pras Icamiabas’ de Mário de Andrade¹
About Excess and Masks in the “Carta Pras Icamiabas” by Mário de Andrade

Ricardo Postal

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professor na Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: ricapostal@gmail.com

Joice Armani Galli

Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Professora da Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: joicearmanigalli@gmail.com

Endereço: Ricardo Postal

Endereço: R. Pe. Carapuiceiro, 399/602 Boa Viagem –
Recife/PE 51020-280

Endereço: Joice Armani Galli

Endereço: Rua Professor Valdemar de Oliveira, 74/1403
– Boa Viagem/Recife/Pernambuco - CEP 51021240

Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

**Artigo recebido em 21/08/2016. Última versão
recebida em 16/09/2016. Aprovado em 17/09/2016.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.

¹A versão original desse artigo, em francês, foi publicada em: PENJON, Jacqueline. (org.) *Débordements: Études dur l'eexcès*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

RESUMO

O presente artigo discute o excesso em *Macunaíma*. Expõe como a falta de forma fechada faz com que a obra escape da categoria romanesca, indo além, e propondo que o que lemos é uma performance levada à cena por um Arlequim da *Commedia dell'Arte* (conforme POSTAL, 2007). A partir de tal interpretação, a 'Carta pras Icamiabas' se torna mais um desdobramento excessivo na obra, visto que nela opera outra voz, com registro e maneira diversa do narrador da obra, ainda que a carta seja assinada pela personagem título. Elaborar-se a leitura de que o Arlequim, entre atos da representação, esteja com a carta entretendo o público ao imitar satiricamente seu antagonista de palco, o Dottore. Elenca-se a suposição da interferência da biografia na obra, e do alvo desse ataque humorístico. As múltiplas camadas e mascaramentos tornariam *Macunaíma*, assim, ponto culminante do excesso literário no Brasil.

Palavras-Chave: Excesso. *Macunaíma*. Modernismo. Arlequim.

ABSTRACT

This paper discusses the excess in *Macunaíma*, by Mário de Andrade. By its lack of form Andrade's work escape from the novel category, so we propose that what we read it's a performance played by an Harlequin (POSTAL, 2007). Following that interpretation, the 'Letter to the Icamiabas' becomes an unfolding of excess in the work's structure, once that another voice is heard, different from the main narrator, even if the letter is signed by him. Thus, the paper suggest that the 'Letter...' is a jest against another mask on scene, the *Dottore*. It's pointed that this big joke may have been influenced by Andrade's life and is discussed whom was the aim of that joke. This literary construct full of layers and masks turns *Macunaíma* into the culmination of excess in the Brazilian literature.

Keywords: Excess. *Macunaíma*. Modernism. Harlequin.

1 INTRODUÇÃO

O excesso não tem senão uma lei, a de não respeitar nenhuma. Isso o leva, por vezes, a produzir materializações de si mesmo na arte que se tornam impossíveis de classificar. Paradoxais, elas são tão intensas que escapam à percepção do tempo que as envolve.

Samoyault (1999) mostra que, quando os limites estão bem estabelecidos – como na forma romanesca, por exemplo, o excesso manifesta-se através da ruptura desta forma, torcendo-a e ampliando suas fronteiras.

Por vezes, essa *hybris*¹ produz uma nova medida para o conceito e para a forma que ela discute; em outras ocasiões, permanece solitária, como uma reverberação, manifestação livre do excesso em estado puro.

Desde sua publicação, o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, suscita numerosas interpretações, dissonantes sob vários aspectos, lançando mais luzes sobre a obra deste autor e sua compreensão do Brasil e da humanidade que sobre os enigmas que são inerentes ao romance (ou ao menos aqueles enigmas que a crítica tenta decifrar).

Uma compreensão global da obra escapa ao leitor, porque estão em jogo na sua composição conceitos e proposições feitas de modo a não se deixar circunscrever, a fugir das normas e preceitos sobre o romance dessa época. Refletindo a experiência do *Miramar*, de Oswald² d’Andrade, obra que lhe é aparentada, *Macunaíma* dá a primazia ao turbilhão de excesso, ao passo que seu gêmeo o faz no vazio gerado pelo entrecruzamento semântico, criando espaços preenchidos pelo leitor, como se ele assistisse a um filme em uma sala escura. O que é silenciado em *Miramar* se traduz, no espetáculo do Uraricoera, por uma superabundância de palavras.

Se *Macunaíma* ultrapassa a forma romanesca em sua proximidade já demonstrada com os ciclos épicos cavaleirescos³, ao lançar-se nas próprias origens do romance, tece igualmente íntimas relações com os conjuntos de contos ancestrais, costurados com precisão, o que o tornaria um mito-romance, ou um conto popular.

Ele avança para além dessa proximidade para se misturar, nessa perspectiva, a um canto posto em cena, alimentando-se de aspectos que formam a essência de certo tipo de texto dramático, ultrapassando os diálogos, as marcas e os elementos de cena. Nesse monólogo, o

¹ Sobre as relações entre *hybris* e desmedida, ver BRUN (2003).

² Optamos por conservar aqui a ortografia empregada por Mário de Andrade para nomear seu amigo.

³ Conforme *O tupi e o alaiúde*, de Gilda de Mello e Souza.

rapsodo nos mostra – sem no-lo desvendar –, que sua arte é antes de tudo diferente, mistura de canto, teatro e narração.

Esse exagero da composição necessita do olhar engordante do excesso, pois um ponto crítico implica a presente análise: o rapsodo que nos apresenta seu canto desdobra-se, tomando a voz e o papel de um outro, mostrando uma outra máscara e ridicularizando tudo o que ela simboliza.

Existe, portanto, sob a ‘palavra impura’ um desdobramento satírico que ultrapassa pela linguagem a matéria ordinária da obra inteira, criando assim um cúmulo de excesso.

Na presente abordagem, *Macunaíma* é visto como a encenação de um roteiro (*canovaccio*⁴) por um Arlequim, representado pelo ‘menestrel’⁵ e pelo próprio personagem-título. O ‘menestrel’, que ouviu as histórias, mascara-se, portanto, para contar as aventuras de um Arlequim, suas fomes, seus desejos, seus amores, sua descida aos infernos da cidade e seu retorno a um mundo perdido que não lhe pertence mais.⁶

Composto de forma improvisada, mas não menos refletida em sua incoerência, *Macunaíma*-romance brinca com a linguagem, fundando, ao mesmo tempo, um lugar outro para a língua a qual inventa e introduz no romance de uma maneira inédita. O exagero das formulações, os neologismos, os ‘erros’ de gramática, a mistura de variantes dialetais vindas de todo o território brasileiro e da América Latina removem da obra seu caráter nacional, lançando-a para um universalismo que se exprime, sobretudo, na implosão da geografia e da temporalidade, ambos componentes do romance como forma em si.

Quando *Macunaíma* é classificado como romance folclórico, a seguir como rapsódia, seu autor sabe desde sempre que essa obra não pode ser explicada pelos limites dos cânones da época, pelos conceitos então estabelecidos. Fluída, a obra foge às denominações pela característica de sua abertura completa. A etiqueta que lhe convém é a que não cola em nada, mistura de estilos, amálgama, amontoado de variações, já que esta ‘rapsódia’ é dissonante e agride o ouvido dos burgueses habituados à harmonia.

Caso singular na obra, a ‘Carta pras Icamiabas’, página isolada e aparentemente incoerente, contrasta por sua forma e linguagem com o resto da obra. Motivo de debate antes

⁴O *canovaccio* na *Commedia dell’Arte* era um roteiro básico que consistia no tema, nomes das personagens atuantes e indicação das ações no decorrer da peça. O texto era improvisado pelos atores a partir dessas indicações.

⁵A história de *Macunaíma* foi narrada ao menestrel por um papagaio e o que se lê no livro é a narração do menestrel, com sua viola dirigindo-se ao público (ouvidor/leitor). Dessa forma, existe já um espetáculo em performance na leitura mesma da rapsódia.

⁶Sobre a presença e influência da máscara do Arlequim na poética de Mário de Andrade, especialmente em *Macunaíma*, ver POSTAL (2007).

mesmo de sua publicação, essa *Carta* desagradou profundamente a Manuel Bandeira, que via aí uma falta de pertinência:

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 desengraçado (MORAES, 2000, p.365).

Mas Mário de Andrade sustenta a referida carta com tenacidade. Vendo mais qualidades que defeitos nesse capítulo ‘que não desejava retirar do resto do livro’⁷:

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 retiro ela não porque gosto muito dela (MORAES, 2000, p.360).

A análise habitual é paródica e demonstra como ele ridiculariza, no registro linguístico inabilmente manipulado pelo autor da carta, os doutores, as pessoas bem-educadas e os puristas:

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 (PROENÇA, 1978. p. 173-174).

A crítica engendra, entretanto, um problema narrativo, uma circunstância adversa na percepção da leitura de *Macunaíma*, sabendo-se que a voz da ‘Carta pras Icamiabas’ é a do próprio imperador das índias:

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 subtendidos todo o discurso (FONSECA *apud* LOPEZ 1988, p. 279).

⁷ Ver FONSECA *apud* LOPEZ (1988) p. 279.

Não concordamos com a afirmação, segundo a qual haveria duas vozes em jogo entre narração e carta; em nossa opinião, “menestrel” e personagem fundem-se em uma única identidade. De fato, o rapsodo que conta a história de Arlequim-Macunaíma, que o representa para nós, é também um Arlequim. Os atores da *commedia dell’arte* se especializavam em um papel, desempenhavam-no por toda sua vida e culminavam na mestria de sua arte. Para poder improvisar a história que nos conta com tamanha precisão, nosso contador será igualmente um Arlequim.

A análise diverge sobre este segundo ponto, pois os atores da *commedia* possuíam uma escrita de base, conhecendo de cor os textos clássicos utilizados em cena e improvisando a partir de roteiros. Se não dominavam a escrita, era pelo simples motivo de não terem necessidade; não tinham de memorizar seus textos, porque improvisavam em cima do repertório, tornando diferentes todas as apresentações.

Semiletrado, o rapsodo-autor da carta pode sempre se servindo de sua habilidade, fabricar um ‘crivo intelectual’, mantendo uma atitude desengonçadamente afetada; mas trata-se de um artifício satírico, uma vez que Macunaíma não é ‘impressionado pelo poder da palavra escrita’.

No caso de *Macunaíma*, não vemos, nessa pretensão de literário, de um escritor que escreve cartas sem destinatário (como Maria Eugênia Fonseca justamente o demonstrou, as Icamíabas não saberiam decifrar o código), nada além de uma piada a mais deste Arlequim endereçada a seu antagonista em cena, o *Dottore*.

Tal personagem, pretencioso e ostentando um estilo maneirista, apaixonava-se geralmente por uma jovem que já é apaixonada por um rapaz, terminando o *Dottore* por provocar uma sucessão de erros em que estão implicados os *zanni* (cujo Arlequim é o mais popular). O *Dottore*, ‘arrumadinho’, gosta de impressionar por sua linguagem; no entanto, quando apela ao latim, comete erros, pois não domina nem o discurso tampouco o tema, promovendo situações ridículas que fazem o público rir.

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 uma outra: o significado, absurdo e humorístico, está no equilíbrio instável entre as duas. (PANDOLFI, 1988, p. 9 – tradução nossa)

Podemos constatar-los nos exemplos seguintes: *ordinar per orina; argumento per ardimento; passion per possession; certamente per certificabilitudiniprimamente; amore per*

error; matrimonio per patrimoni; tramontan per treputtan; maritar per martirizar. (Ibidem, p: 32)

A ‘Carta pras Icamias’ serve-se igualmente do procedimento de aproximação das palavras, com efeito humorístico.

A voz dos detentores de títulos universitários, tal qual o *bacharel*, é intrinsecamente divertida, como uma retórica anacrônica:

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 passe esta florida ironia! (ANDRADE, 1996, p. 109)

E mesmo, si não quisedes largar mão da vossa solitária Lei, sempre a existência e algumas centenas dessas damas entre vós, muito nos facilitará o “modus in rebus”, quando for 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 (Ibidem, p. 110)

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 espontânea a fauna urbana (Ibidem, p. 112)

Essa referência aos cronistas revela o roteiro de composição da ‘Carta pras Icamias’:

Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamias, pus frases inteira 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 (Citado por FONSECA *apud* LOPEZ, 1988, p. 280-281, nota 7)

Poderíamos pensar que neste *intermezzo* haveria um diálogo: um outro eu – o *Dottore* – falaria no romance, em um registro diferente, brincando com Macunaíma. Entretanto, a carta é assinada, é o herói sem caráter que a escreve, apropriando-se sobremaneira da voz de um outro. O discurso ridicularizado não é somente o do poder, é igualmente aquele dos pretensos literários, dos vaidosos, dos que querem ser o que não são.

Macunaíma-Arlequim veste a máscara do *Dottore* para ridicularizar a figura, quando de sua ausência; os leitores não podem, portanto, imaginar ao que ele se refere, para qual necessidade de agressão satírica ele cede. Talvez a Venceslau Pietro Pietra, com suas coleções, a elegância de um homem da cidade grande; talvez aos escritores contemporâneos

de Mário de Andrade, passadistas incorrigíveis que não compreenderam na época seu ‘futurismo’ mal colocado; se formos ainda mais longe, essa poderia ser a piada de um contraponto indireto contra o desencadeador de tais confusões, para vingar-se agradavelmente de seu amigo mais debochado, Oswald de Andrade.

Se pensarmos nas características da máscara do *Dottore*, bonachão, sexualmente compulsivo, pretensioso, mas inconsistente, se acrescentarmos o conteúdo da carta, revisão de cronistas que ‘descobriram’ o Brasil, para colocá-la em paralelo com os estudos e as proposições disponíveis em *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade – publicado alguns anos antes de *Macunaíma* – podemos verificar semelhanças. Uma das anedotas de Oswald de Andrade, desacreditado por conta de seu comportamento irônico, e que tentava sempre mostrar seu valor estético desconhecido, está claramente inserida em *Macunaíma*.⁸ Mário poderia figurar Oswald perfeitamente sem que qualquer referência ou afirmação feita, o que deixaria pendente o enigma, ainda que se fosse em busca na sua correspondência por uma carta datada do mesmo dia em que escreve *Macunaíma*.

A noção de *intermezzo* passa por um conceito de humor profundo e bagunça, a fim de que a audiência conserve uma ligação com a peça e os atores durante o entreato. Arlequim, sendo um dos personagens mais acrobáticos e verborrágicos, tinha sua presença confirmada nos *intermezzi*, com sua linguagem livre, servindo-se de *lazzi* burlescos para manter a atenção na sequência do espetáculo.

Ressaltamos o ridículo implícito da ‘Carta pras Icamiabas’. Se essa é um *intermezzo*, que corta a trama romanesca ao meio – oito cenas de cada lado – ela surge após um momento crítico (a prova do herói, ou suas sub funções, segundo o debate entre os textos críticos de Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza⁹), mantendo o suspense. O hilário deve ser, portanto, bem instaurado, a verve feroz e a crítica pontual.

Ao escolher outra máscara, identificável pelo público já que é o objeto da piada, Arlequim ataca e diverte-se ao divertir-nos, opondo-se ao desmascaramento do *Dottore*.

Introduzir uma carta no meio de um romance, sem que ela a ele se oponha, nem se torne um elemento à margem da narrativa, não é possível no caso de *Macunaíma*, a não ser que ela seja concebida com o aspecto próprio de um *intermezzo*, de um esforço satírico para manter a atenção.

⁸ Ver comentários sobre “Eu menti!”, fala de *Macunaíma* provinda diretamente de uma mentira providencial de Oswald. Conforme: LOPEZ, 1988, p. 424, nota 7.

⁹ Campos (1973) e Mello e Souza (2004).

Para além da linguagem exuberante, da colagem de histórias e de referências vertiginosas, que já poderiam indicar o excesso, a ‘Carta pras Icamiabas’ – com o seu desdobramento de máscara, Arlequim que satiriza o *Dottore*, valendo-se de sua voz, bem como das características de seu meio e de sua língua – engendra um excesso de representação. O texto transforma-se em música e em cena, e o rapsodo-ator, para além da figura conhecida que seguimos, desdobra-se, mantendo-se sempre ele mesmo, mostrando no riso provocado que não se trata nem dele, tampouco de sua voz.

Segundo Lopez (1988), em “Rapsódia e Resistência”, a chave para a compreensão do enigma de *Macunaíma* encontra-se no epílogo, quando descobrimos quem conta e o que é contado: o rapsodo que canta a história que, por sua vez é contada por um papagaio que a ouviu de Macunaíma. O conto adquire significações cada vez mais ricas ao longo das interpretações (performances) que lhe são dadas.

No momento da leitura, temos consciência somente da existência de um narrador, cujos ‘ditos impuros’ são quebrados pela metamorfose do texto na ‘Carta pras Icamiabas’; depois da assinatura do herói, o mesmo fio condutor e a mesma voz são retomadas. Sem caráter, nosso personagem pode apropriar-se de outrem para se formar, permite-se mascarar-se para além de sua própria máscara a fim 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” (MORAES, 2000, p.368).

Contradição incontornável, Macunaíma conhece o excesso das identidades múltiplas: se fazem vários sendo sempre o mesmo, por um excesso que se transforma em anulação. De uma maneira romanesca, a rapsódia foge, de maneira fluida, às etiquetas e às categorias; sua linguagem, pela mistura da fala de todos, não chega à unidade da língua. Na forma, no conteúdo e na representação, *Macunaíma* é um exemplo de superposição, de avanço para além do limite, do excesso que não pode ser contido na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Paris: Stock/Unesco, 1996.

BRUN, A. **Mesure et démesure**. Paris: Flammarion, 2003.

CAMPOS, H. **Morfologia de Macunaíma**, São Paulo: Perspectiva, 1973.

FONSECA, M. E. **A carta pras Icamiabas**. In: LOPEZ (1988).

LOPEZ, T. A. (org.) **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Paris: Archives XX/Brasília, CNPq, 1988.

LOPEZ, T. A. **Rapsódia e resistência**. In: LOPEZ 1988.

MELLO E SOUZA, G. **O tupi e o alaúde**, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MORAES, M. A. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

PANDOLFI, V. **La commedia dell'arte, storia e testo**. Vol. II. Florença : Casa Editrice de Lettere, 1988.

POSTAL, R. **Arlequimia Mariodeandradeana**. Tese de Doutorado, UFRGS: 2007.
Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12510>.

PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SAMOYAUULT, T. **Excès du roman**. Paris: Maurice Nadeau, 1999.

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

POSTAL, R; GALLI, J. A. Sobre Excessos e Máscaras na 'Carta Pras Icamíabas' de Mário de Andrade. **Rev. FSA**, Teresina, v.13, n.6, art.9, p. 149-158, nov./dez. 2016.

Contribuição dos Autores	R. Postal	J. A. Galli
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X