

O MÚLTIPLO MÁRIO

José FERNANDES*

RESUMO

Análise dos estilos que perfizeram a obra poética de Mário de Andrade, destacando-se o cubismo, o futurismo, o surrealismo e, principalmente, no caso de *Macunaima*, a carnavalização, operada através da intertextualização de elementos culturais.

Um poeta não nasce poeta. O poeta se faz aos poucos. À proporção que pesquisa e pratica as artes de enfeitiçar palavras e serpentes e que vai exercitando estilos, é que cria a sua poética, marcada por um domínio pessoal da linguagem. Mário de Andrade não fugiu a estas regras. Foi dominando os estilos do modernismo aos poucos. Assim, na década de 10, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, a despeito de abrir-se com um soneto prefácio, composto segundo as rígidas normas parnasianas, no primeiro poema, “Exaltação da paz” (1980, p.15), novidades estilísticas já apontam direções que nada lembram estilos pretéritos, por mais que o simbolismo estivesse presente nas várias correntes que instalaram o moderno. Observamos, antes de tudo, um jogo, quase irônico, de isorritmia e de heterorritmia. Irônico, à medida que, na primeira estrofe, os decassílabos, com tonicidade na 4^a, 8^a e 10^a sílabas, dão-nos a impressão de se criarem segundo os antigos princípios estéticos:

Ó paz, divina geratriz do riso,
chegai! Ó doce paz, ó meiga paz,
sócia eterna de todos os progressos,

* Professor doutor de Literatura Brasileira na Universidade Salgado de Oliveira.

estendei vosso manto puro e liso,
por sobre a Terra, que se esfaz!

Já na segunda estrofe, desfaz-se a simetria rítmica. As razões deste procedimento, segundo as propostas da nova estética, são claras. Enquanto na primeira estrofe se cantava a “paz”, como um processo sólido e, em certo sentido, dentro de uma visão romântica; na segunda, observa-se um tônus que deixa entrever certo pessimismo e, em decorrência, um assento ideológico próprio do expressionismo. Não se trata mais daquele pessimismo simbolista, proveniente muito mais de uma postura metafísica perante o universo; mas da percepção do iminente descalabro da humanidade. O tom expressionista que pairava sobre o mundo, não apenas na Alemanha, propunha também, como bem postula Rodolf Modern (1958, p.29), “que a poesia é o agente por excelência para proporcionar ao mundo uma fisionomia distinta da intolerável que habitualmente oferece”. Ora, o que roga Mário de Andrade, senão que os ódios, os ventos maus e as ameaças de guerra sejam desterrados do mundo?:

Ó suave paz, grandiosa e linda,
chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos,
dos infelizes que se degladiam,
vossa varinha de condão!
Tudo se apague! este ódio, esta cólera infinda!
Fujam os ventos maus, que ora esfuziam!
que se vos ouça a voz, não o canhão!
Ó suave paz, ó meiga paz!...

As apreensões do poeta perante a guerra e seus efeitos devastadores são as mesmas que demonstrara Apollinaire no poema “La colombe poignardée et le jet d’eau” (1966, p.74), em que enumera os amigos que partiram para a guerra e nunca regressaram. O apelo de Mário de Andrade se volta, de modo especial, para as transformações por que passou o mun-

do, após a conflagração universal, em que as normais sinfonias da natureza, incluindo-se o homem, passaram a ser executadas pela orquestra da morte, porque, sob o signo da guerra, o que predomina é um sentimento de desastre, o sentimento do imponderável:

Tudo mudou!... Atra estralada de bombardas
 em sanha, um clangorar de márcios trons reboando,
 tempestades terrestres estrondeando,
 tiritir, sibilar, zinir miudo de balas
 caindo sobre absconsas valas,
 coriscos, raios levantando-se de covas,
 batalhões infernais em soturnas atoardas,
 clarins gritando, baionetas scintilando,
 bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores...(1980, p.16)

Sentimos, de imediato, que, mesmo antecedendo à Semana de Arte por cinco anos, o poeta já utiliza as chamadas imagens-sons, encontradas em criações cubofuturistas, visando a corporalizar em som o espocar da destruição. Neste sentido, é significativo o verso “tiritir, sibilar, zinir miudo de balas”, em que as vogais agudas, intermitentemente repetidas, tornam percuciente o sibilar das balas; aspecto que se adensa, se atentarmos para a harmonia que elas estabelecem com as consoantes oclusivas, fricativas, laterais e vibrantes, que se lhes acoplam, compondo a sinfonia da destruição.

Se considerarmos a estrofe como um todo, vamos observar que a descrição do campo de batalha se faz mais por palavras soltas, verbos e substantivos, compondo um quadro único, uma imagem-objeto, segundo os moldes cubistas. Essa imagem-objeto compõe também o simultaneísmo, uma das principais formas de o cubismo erigir o texto, como se tudo se passasse em *flashes* que se sobrepõem uns aos outros a um só tempo. A transformação do som em imagem, materializando o objeto-som, e sua ligação a momentos de extrema melancolia face aos horrores da guerra, impregna-o de

ideologia expressionista, à proporção que a imagem-som passa a ser uma imagem-objeto, matéria de fogo cruzado. Assim, nos versos que se seguem — “clarins gritando, baionetas scintilando,/bramidos, golpes, ais, suspiros, estertores” — o cruzamento de sons, luzes e cores, torna o acontecimento tão objetual, que o leitor-ouvinte-espectador parece encontrar-se em meio ao espocar das balas.

Verificamos, deste modo, que o estilo modernista de Mário não nasceu com *Paulicéia desvairada*, nem com as propostas estéticas da Semana de Arte Moderna; ele obedeceu a um *crescendum*, imprescindível ao amadurecimento das formas e das ideologias. Os estilos que se seguiram, são apenas o coroamento de um processo poético em evolução.

1. A modernidade de 22

Se no que poderíamos chamar pré-modernidade o poeta já praticava estilos consolidados em países europeus, na modernidade, mais consciente do exercício da nova estética, joga com as formas da poesia, como podemos verificar na composição de *Paulicéia desvairada*, livro que visualiza as técnicas celebradas pelos futuristas. A despeito dessa nomenclatura, o que na verdade observamos é que Mário, nesse livro, pouco praticara o estilo futurista, sobretudo se considerarmos que suas inovações estéticas se aproximam da práxis cubofuturista dos poetas russos. Assim entendido, “Inspiração” (1974, p.32), poema de abertura do livro, se compõe mediante a aplicação da técnica do simultaneísmo, proporcionando uma visão integral da paulicéia e até das emoções de quem nela se inspira. Visualizamos a cidade por intermédio de palavras-períodos, tal como o fizeram os futuristas; mas funcionando, agora, como *flashes* que, em processo de montagem fragmentária, oferecem uma visão completa do objeto poetizado:

São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

Arlequinal... Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma... Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris... Arys!
 Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...

São Paulo! comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!

Mesmo quando o poeta elabora versos inteiros, decassílabos ou alexandrinos, como “São Paulo! comoção de minha vida...” e “Galicismo a berrar nos desertos da América!”, sem que se proceda a continuidade do verso, a força semântica se avoluma, porquanto encerra toda uma postura lírica, mas racional, do poeta ante a cidade. Um assento particular que pode ser, ao mesmo tempo, sério e irônico, porque, no momento em que lança na tela-texto o vocábulo “Arlequinal”, toda uma ideologia ambígua se instala, é sentida ao longo do poema. Tudo, a cidade, os amores, passam, simultaneamente, a incorporar a isotopia de Apolo e de Dionísio, caracterizada, como já propusera Nietzsche, pela convivência do trágico e do cômico. Esta convivência não somente calha ao estilo cubista, consoante com o simultaneísmo, como entremostra sua conjugação com o expressionismo. Assim, a cidade se apresenta ao poeta como divertimento, ou seja, como elevação da modernidade, e como espetáculo ridículo, em que se sobressai uma visão pessimista dos costumes, como se eles fossem uma negação da nacionalidade, mormente o “Galicismo a berrar nos desertos da América”.

O mais expressivo no vocábulo “Arlequinal” é ele encerrar o procedimento composicional cubista. O texto, à semelhança da roupa da personagem dos carnavais, freqüente na *commedia dell'Arte*, composta de pedaços de pano, se erige sobre pedaços da cidade, ou de fragmentos de realidades que a conformam, inclusive de costumes importados, como a utilização de perfumes franceses. Para materializar esta realidade, o poeta joga os vocábulos no espaço da folha. A despeito de visualizarem as estrofes, eles

funcionam, na verdade, como se fossem objetos divergentes colocados simultaneamente em um mesmo plano, como fizeram na pintura cubista. Como se fossem, não. Realmente o são. As semelhanças fonêmicas, longe de figurarem como fenômenos individuais, funcionam como um todo, à medida que significam enquanto um todo. Neste contexto, o vocábulo “Arys” não figura unicamente como uma rima em eco de “Paris”; mas como se fosse a propagação do perfume e, em conseqüência, como ferina ironia aos costumes importados. Neste mesmo sentido, o “Galicismo”, do último verso, não se restringe unicamente a “francesismos”, ou a falas com sotaques estrangeiros, mas a todos os tipos de macaqueações culturais a que estamos acostumados a proceder. Não é sem razão que em outro poema, “Lundu do escritor difícil”, de 1928, ele vai voltar à carga, ao dizer: “Você sabe o francês *singe*/Mas não sabe o que é guariba?/—Pois é macaco, seu mano,/Que só sabe o que é da estranja”; além, é claro, de encerrar todos os tipos e formas de emigrações que compõem a São Paulo desvairada do poeta. Observamos, deste modo, uma perfeita bricolagem cubista em que todos os matizes culturais positivos e negativos são representados.

Como na nova estética, os estilos e as ideologias se cruzam e se fundem, cubicando, no poema “Os cortejos” (1974, p.33), notamos um forte sentimento expressionista, inteiramente contrário ao pensamento futurista. Sendo a cidade “comoção de” sua “vida”, poderia ser registrada louvaminheiramente, entanto, o poeta a descreve com todos os defeitos que lhe são peculiares, porque não oferece os padrões de vida compatíveis com o desenvolvimento da humanidade. Para isso, como que conservando o espírito do Milkau de *Canaã*, o ser lírico deixa extravasar suas reservas com relação à cidade e ao progresso, bem ao estilo expressionista, marcado por angústia e melancolia perante uma realidade esfacelada, deformada:

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! os tumultuários das ausências!

Paulicea — a grande boca de mil dentes;
 e os jorros dentre a língua trissulca
 de pús e de mais pús de distinção...
 Giram homens fracos, baixos, magros...
 Serpentina de entes frementes a se desenrolar...(1974, p.33)

Se a visão da cidade é expressionista, porque destituída de esperança e do ufanismo futurista face ao progresso, a disposição dos componentes sígnicos é cubofuturista. A imagem completa da cidade é oferecida pela montagem de elementos díspares que se aglutinam. Do mesmo modo, as imagens parciais – “Paulicea — a grande boca de mil dentes” — pautam por nítida elaboração futurista, à medida que se unem signos que nada possuem de comum. Seria o que Marinetti chamou de metáfora esfuziante. Ora, quando o poeta, para representar as proporções demográficas, compara o povo movente com “serpentina”, está realmente criando uma imagem transracional. Do mesmo modo, ao cristalizar as triturantes dimensões da cidade, chama-a de “a grande boca de mil dentes”. Igualmente, o estado putrefacto por que vivem ou vegetam seus habitantes é visualizado em imagens transracionais que chegam a transpor as palavras, mesmo ligadas a outras, para o nível das palavras-coisas, porquanto o nojo e o trissulco da língua tornam-se pegajosos: “e os jorros dentre a língua trissulca/de pús e de mais pús de distinção”. São imagens tão fortes, que se aproximam da estilística surrealista, por unirem essências de objetos semântica e semioticamente diversos e distantes.

Além disso, se nota, na composição destas imagens, uma espécie de correspondência, que se embasa nas teorias criadas por Swedenborg no século XVI. Evidentemente que, se comparada com as imagens maneiristas e simbolistas, as distâncias entre os pólos comparados é muito mais expressiva. De qualquer modo, se as imagens se voltam para procedimentos maneiristas, os dados sêmicos se aproximam do barroco, uma vez que a imagem se caracteriza por forte dose de exagero, como o fez François Rabelais, carnalizando a sua época. Se considerarmos que caminham,

simultaneamente, o sério e o cômico, “a grande boca de mil dentes” é uma imagem que materializa as oposições positivo/negativo que conformam a desvairada paulicéia.

Mário de Andrade, mesmo não sendo futurista de Marinetti, porque ciente de que a arte só se constrói sobre as experiências do passado, utiliza-se de asserções marinettianas. Aquelas que contribuem para a instauração de uma estética diferente das práticas literárias anteriores, mas evidentemente sólidas, resistentes e consentâneas com as isotopias de arte. Dentro destes parâmetros, é particularmente representativo o poema “Paisagem n. 1”, pois, se as criações formais não chegam a assemelhar-se àquelas de “Inspiração”, exacerba nas imagens policromáticas, em que até outros elementos sinestésicos contribuem para que tenhamos também as sensações de cores e de perfumes, à proporção que, além das cores, perfumes e sensações inúmeras são incorporadas ao discurso e ao sujeito lírico:

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Ha neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol. (1974, p.37)

As imagens, nessa fase, ainda estão presas às fragmentações cubistas. Quando elas se compõem em totalidade, como no verso “O vento é como uma navalha/nas mãos dum espanhol”, o que predomina é o sentido da metáfora ou da comparação, não tão demolidor da realidade da matéria, como o é a imagem. Esta somente se configura após o *enjambement*, mas sua força de unir essências intocáveis se perde, decorrência da proximidade

e do efeito semântico da metáfora, que não chega a aproximar matérias diversas e diferenciadas, como ocorrerá com as imagens surrealistas de poetas, como Raul Bopp e Manoel de Barros.

De qualquer maneira, verificamos que Mário de Andrade assimilou com rapidez as várias conformações da nova estética, praticando-a e exercitando-a, a ponto de seus poemas nada mais lembrarem as estéticas precedentes. Nem mesmo a policromia, a polimorfia e a polifonia de seus poemas lembram a origem simbolista tão propagada por Cruz e Sousa nas teorizações da poética da sinestesia.

2. A modernidade depois de 22

Se com *Paulicéia desvairada* Mário de Andrade já se instalara na nova estética, marcando presença no cenário artístico nacional, observamos no livro seguinte, *Losango caqui*, um aprofundamento nas novas técnicas. Verificamos que as experiências composicionais de *Paulicéia desvairada* se estendiam a formas que compreendiam a interação de cores, sons, formas, perfumes e sensações compostas cubofurísticamente. Em *Losango caqui*, o poeta vai se utilizar dos recursos gráficos, como já o fizera Mallarmé no poema “Un coup de dés”. Mesmo podendo perceber alguma influência do poeta francês, a técnica de Mário é inteiramente original. Enquanto em Mallarmé de “Un coup de dés” há a interação da música com a poesia, à proporção que o poema se converte em uma espécie de partitura, além de estar impregnado de componentes esotéricos, imprescindíveis a poemas de conformação visual, no autor de *Macunaíama*, percebemos uma forte injunção da ironia, à medida que o poema visualiza a inexperiência dos recrutas, contraposta à “rigidez” das atividades do quartel. Nesse sentido, a ideologia e a disposição sígnica das palavras no poema se articulam segundo a práxis cubofuturista, pois objetiva a intensidade da criação, contraponda-a às árvores e aos próprios pelotões que parecem se chocar na invisibilidade da neblina:

Tudo esquecido na cerração.

... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois, um-dois, um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-

ÁRVORE

dois,

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois

PRIMEIRO APITO

um-dois,

um-dois,

um;

- prrâa

— Cutuba! (1974, p.80)

No contexto cubofuturista marioandradiano, a repetição intermitente de “um-dois”, “um-dois” marca o ritmo constante e monótono das atividades da caserna. Os intervalos que, sob certo sentido, significam também a truculência do sargento-comandante, são visualizados pelos vocábulos em caixa alta, colocados em posições estratégicas na conjuntura semiótica do poema. O caráter irônico-satírico do poema se torna ainda mais percuciente, quando observamos que, ao final, alguém grita “Cutuba”. Ora, a mesmice das ações, seccionada apenas pela presença de obstáculos naturais e pelo grito do instrutor, ser, no final, abruptamente interrompida por um vocábulo que executa uma semântica às avessas, carnavaliza a aparente seriedade dos exercícios.

Se, em termos ideológicos, o poema representa um salto mortal, o

mesmo ocorre em termos estéticos, porquanto rompe com todos os parâmetros das poéticas anteriores. É evidente que, observada a trajetória a partir de Mallarmé – e Mário de Andrade sabia tudo que se passava na Europa – este poema representa um avanço, verificado posteriormente com as “vanguardas provocadas”, só que sem a consciência estética das “vanguardas naturais” da década de 20.

Os estilos modernos, partindo do processo de criação de imagens, praticado e teorizado pelo simbolismo, possibilitaram a elaboração de imagens em que se imbricam essências de objetos que, em si, nada possuem em comum, ocorrendo que pedra seja pluma neste evento. É verdade que a exacerbação desse procedimento vá se desenvolver mais tarde, com Oswald de Andrade e Raul Bopp. Entanto, Mário de Andrade, já em 1923, compõe poemas com imagens que, sem dúvida, tiveram inspirações surrealista e cubista. Assim, no poema “Carnaval carioca”, do livro *Clan do jaboti*, a descrição do carnaval obedece a um entrecruzamento de essências em imagens, de tal sorte que os termos nada lembram seu significado primeiro de dicionário:

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
 Bulhas de cor bruta aos trombalhões,
 Setins sedas cassas fundidas no riso febril...
 Brasil!
 Rio de Janeiro!
 Queimadas de verão!
 E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens
 pelo céu (1974, p. 110)

“Fornalha”, dentro do contexto carioca e carnavalesco, pode lembrar calor, parecendo conservar o significado referencial. Todavia, prosseguindo a união com “estrala em mascarados cheiros silvos”, passa a ligar-se ao calor da dança, ao calor dos ritmos e das liberdades carnavalescas. Por outro lado, na policromia e na polifonia que o poeta imprime ao texto, o

vocábulo “bulha”, que deveria se referir unicamente ao som, encerra toda a conjugação das cores, compondo um verdadeiro tachismo de cores e de sons, um tropicalismo fonocromático.

Ao mesmo tempo, este cromatismo, na construtura integral dos elementos, inclui também os carnavalescos, à medida que as cores se chocam umas às outras no torvelinho dos blocos-sons-cores. Para tornar esta fusão mais patente, o poeta joga cubofutiristicamente as palavras, sem interligá-las com vírgulas. Deste modo, não somente sons, cores, ritmos e cheiros se conjugam, mas também as pessoas e o clima, compondo um tropicalismo carnavalesco de todas as sinestésias.

Mas imagens surrealistas não se conformam somente segundo a simbiose de essências distantes e díspares, erigem-se, também, mediante a supressão da lógica, a fim de mostrar um mundo às avessas, como ocorre nesta estrofe da quarta parte do livro-poema *Carro da miséria*:

Vamos a ver adonde cai o fogo-do-ar
É um coração velho experimentado
Que a Guerra Grande de 14 mutilou...

Voa uma pomba no adro.
O caçador aponta. A pomba atira.
A pia pinga o pinto pia
Morre a vizinha. (1974, p.220-221)

Para consubstanciar o estado de caos instalado pela guerra e, ao mesmo tempo, retratar as mutilações e a ilógica do amor, o poeta cria uma série de imagens desconexas. A inexistência de nexos causais instaura o absurdo que se liga tanto à morte da morena, quanto ao sentimento do sujeito lírico, despedaçado pela mesma guerra que lhe ceifara a vida. A referência à pomba, por mais que não se estabeleça qualquer inter-relação entre os termos, se torna extremamente irônica, porquanto se refere a um animal simbólico que se correlaciona com a harmonia. Ora, o que verificamos na

construtura semiótico-semântica do texto, senão desencontros? Não bastasse este pormenor, constatamos, também, que o simbolismo de “pureza” se alia à virgindade da morena; mas contrasta com a cor rubra, presente nos campos de batalha. Em decorrência, o símbolo da paz materializa todo o absurdo que compõe um quadro, na verdade formado por um único caçador que, alegoricamente, assassina a paz.

Neste contexto, o verso “A pia pinga o pinto pia”, além de estabelecer uma correspondência sonora entre o estampido da arma e o farfalhar das asas do pássaro, reforça o estado de absurdo, uma vez que, afora não se correlacionar com os termos que lhe antecedem, nem com os que se lhe seguem, compõe uma espécie de sonoridade bestialógica, transracional, que muito tem a ver com a totalidade da mensagem que perpassa o poema. Averiguamos, deste modo, que, segundo os processos surrealistas de composição de imagem, o poeta realizou uma verdadeira obra prima.

Mário de Andrade, consciente do seu tempo e das estéticas que o perfizeram, procurou construir e sedimentar a sua poética, praticando todos os estilos do modernismo. Sequer o espírito satírico, carnavalesco, próprio de quem avança no tempo e sente as limitações da sociedade em que vive, esteve ausente de seu lirismo e de sua ficção.

3. Carnaval arlequinal

Eugênio d’Ors inicia seu livro, *Lo barroco*, falando da denominação que Verlaine dera às “páginas, que se quiseram vingativas, de seus” *Poetas malditos*. Entanto, ele questiona o título, por achar que ele se ajusta a outros poetas e até a filósofos, como Zenão de Eléia, e a navegantes, como Vespúcio, que subtraía a Colombo o direito de nominar a terra que descobrira. Na esteira do pensamento de d’Ors, cremos que podemos estender o epíteto a Mário de Andrade, não só por jogar com textos cristalizados para compor um discurso criado *ex novo*, mas por imprimir-lhe um tônus demasiado irônico, capaz de convertê-lo em manifestação carnavalesca da realidade. A

atividade lúdica se processa, no início, com a palavra “Arlequinal”, base de uma dança sígnica que envolve o real e o alegórico. No alegórico, situa-se o lado metafísico e carnavalizante explorado pelo poeta. A face maldita do poeta se deposita nos losangos do discurso, notadamente na intertextualidade, procedimento parodístico utilizado para satirizar instituições, pessoas, sistema político e a realidade de seu tempo.

A despeito de Gilberto Mendonça Teles haver interpretado a intermitente repetição do vocábulo “Arlequinal” como alegoria da duplicidade estilística de Mário de Andrade, o Mário Novo e o Velho, verificamos, nesta palavra, outros conjuntos dúplices. Em um primeiro olhar hermenêutico, observamos o caráter metalingüístico, ou seja, o seu *modus componendi*, uma vez que o texto se constrói consoante com a roupagem do arlequim, como se fragmentos do objeto poetizado passassem por uma bricolagem, dando a impressão de simultaneidade. É o que percebemos no poema “Inspiração”, que abre *Paulicea desvairada*. A colagem dos “losangos”, superpondo as imagens-objetos “amores”, “flores”, “Luz e bruma”, “Forno e inverno”, “Elegâncias”, “Perfumes de Paris” e “Galicismo” configura um espectro, deformado é verdade, da desvairada paulicéia:

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!...
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!... (1974, p.32)

Ao mesmo tempo que materializa a imagem física da cidade, ridiculariza, por intermédio da figura do arlequim, os costumes, as esquisitices e as extrava-

gâncias da burguesa sociedade paulistana. À semelhança do perfume que se expande por toda a cidade, matéria das macaqueações brasileiras, a palavra “Arlequinal”, mediante a repetição fônica e metafônica, da vogal central, baixa, aberta, [a], seguida da semivogal [l] em *umlaut*, dos vocábulos “original” e “algodoal”, se estende por toda a realidade do país. Este caráter arlequinesco se evidencia, quando verificamos que esta metafoia funciona como uma espécie de *fader* que, mediante o processo de *fade-in*, eleva o som *ad infinitum*, através do eloqüente silêncio das reticências.

A concepção do maldito, mormente afecta à sátira e, em decorrência, a uma percepção carnavalesca da realidade, compreende a convivência do cômico e do sério. Esse simultaneísmo pode ser verificado em seu amor pela cidade, concreção do lado solene do arlequim, e pelo pesar ante o que ela encerra de abrasilidade, manifesta, mormente, pelas “Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...” Mas, o sentido da atração e da repulsão, observado sobretudo com relação ao homem, encontra-se de forma percuciente no poema “O trovador”, em que o sujeito lírico se posiciona em situação involutiva, semelhante ao homem primitivo. Pior, ele se compraz, incorporando a sensação do áspero, por representar a primavera do homem. O *modus operandi* indispensável à manifestação do “asperamente dos homens” é o sarcasmo que lhe impregna “intermitentemente o coração arlequinal”:

Sentimentos em mim do asperamente
 dos homens das primeiras eras...
 As primaveras de sarcasmo
 intermitentemente no meu coração arlequinal...
 Intermitentemente...
 Outras vezes é um doente, um frio
 na minha alma doente como um longo som redondo...
 Cantabona! Cantabona!
 Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde! (1974, p. 32-33)

Se em um momento é dominado pelo escárnio, em outro, o é pela “alma doente”, pelo trágico. Mas, uma doença que não dispensa o lado jocoso da existência, impresso nas palavras “Cantabona! Cantabona!/Dlorom”. A comprovação de que o sujeito lírico encerra contradições – o sério e o cômico –, gozando o espetáculo do mórbido e do salutar, pode ser averiguado na convivência do primitivo com o clássico, “um tupi tangendo um alaúde”. Entretanto, mesmo assim esse verso instala o risível, à proporção que a imagem encarna o arlequinal: um primitivo executando um instrumento que substantiva a civilização.

Esta aparente distonia entre a alma doente e o coração arlequinal é reiterada no poema “Tristura”, onde o sujeito lírico, para consubstanciar em linguagem seu *animus dolenti*, cria uma imagem transracional, transpondo a subida da avenida São João para a alma defeituosa. Ao mesmo tempo, contrasta a alegria do polichinelo com a tristeza que lhe infecta a alma, porquanto “nunca em guisos” com seus “interiores arlequinais”:

Profundo. Imundo meu coração...

Olha o edifício: Matadouro da Continental.

Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...

Minha alma corcunda como a Avenida São João...

E dizem que os polichinelos são alegres!

Eu nunca em guisos nos meus interiores arlequinais!...(1974, p.39)

Enquanto nos poemas anteriores o vocábulo “arlequinal” sempre apresenta uma semântica dupla – o triste e o alegre, o amor e o ódio, o irônico e o encomiástico, o trágico e o cômico –, neste, sobressai apenas o lado mórbido, que não aceita os guisos do risível. Não há guisos de polichinelo nos “interiores arlequinais” do sujeito lírico.

Se o espírito carnalizante se camufla na palavra “arlequinal”, mostrando os dois lados da cidade, materializa-se no poema “Ode ao burguês”, quando o eu lírico insulta claramente a burguesia paulistana, consubstanciando-

lhe a segunda vida, ou seja, a do carnaval. É evidente que o insulto constitui uma forma arlequinesca de criticar a sociedade, por ser este o principal simbolismo do arlequim. É evidente que, ao inserir o vocábulo na construtura do poema, está ele encerrando o lado semiótico e semântico das imagens, porque é, ao mesmo tempo, matéria e substância do discurso, linguagem e metalinguagem. O arlequim é o burguês genérico e o particular, a cidade representada em cada losango e na visão integral dos losangos. No arlequim se vêem todas as faces da sociedade vazia que vive apenas o ter e o parecer:

Eu insulto o burguês-funesto!
 O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
 Fóra os que algarismam os amanhãs!
 Olha a vida dos nossos setembros!
 Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
 Mas à chuva dos rosais
 o êxtase fará sempre Sol! (1974, p.38)

O eu lírico, ao se travestir de arlequim, não perdoa nenhum deslize da sociedade, notadamente o vazio metafísico que a domina. No afã de desnudar-lhe as incoerências, não se olvida sequer das indecisões. Assim, quando diz “Fará Sol? Choverá?”, está, arlequinamente, mostrando o burguês que não se prende a idéias, sem princípios e sem caráter, porque dominado pelas aparências. Ou em formas contundentes, como o arlequim, verificamos que está ele espinafrendo o burguês que coloca em primeiro plano a barriga, a ponto de os pensamentos localizarem-se no abdômen.

Além disso, esse burguês indigitado pelo eu lírico, ao ser visualizado sob a perspectiva do arlequim, conforma-se à massa de humanos que se não consegue individualizar, personalizar, porquanto apegada aos desejos ditados pelo baixo corporal. Verificamos, deste modo, que a ironia não se situa unicamente no nível social; ela penetra, segundo as máscaras do arlequim, nas camadas metafísicas do ser burguês, do ser coisa, irresoluto entre o sol e a chuva, porque algarisma o amanhã.

Como a confirmar este insulto, volta, no poema “A caçada”, a contrapor as necessidades do ser às do ter. Para o sujeito lírico, “Os quarenta-graus das riquezas” empanam todos os sentidos, mormente aqueles que possibilitam a criação poética. A palavra “Arlequinal”, na conjuntura semântica do discurso, funciona como uma espécie de castigo, como se dissesse, para aqueles que se deixam levar pelos “quarenta-graus das riquezas”, arlequinal, ou seja, o desprezo, os insultos do arlequim:

Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela...
Abandonos! Ideais palidos!
Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!
A bruma neva... Arlequinal!
Mas viva o Ideal! God save the poetry! (1974, p.43)

A obsessão pelo vocábulo arlequinal, além de marcar, como postula Gilberto Mendonça Teles, a convivência do novo e do velho nas criações literárias de Mário de Andrade, sem se engajar inteiramente no novo, constitui também uma forma de, à semelhança da roupa da personagem da *com-media dell'Arte*, estar sempre escondendo, por intermédio de um losango palavra, uma outra realidade. O discurso marioandradiano de *Paulicea desvairada* é sempre arlequinal, sempre duplo, porque construído com as máscaras do trágico e do cômico, do satírico e do encomiástico.

O espírito arlequinesco de Mário de Andrade não se resume à *Paulicea desvairada*; estende-se por toda a obra poética, contística e romanesca. Manifesta-se intensamente no poema “Lundu do escritor difícil”, em que não perdoa sequer a ignorância do leitor que vive na escurez incultural e que, em decorrência, não lê com profundidade as entrelinhas do discurso e, sobretudo, não sabe a simplicidade da fala brasileira:

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquisila,

Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escuridão. (1974, p.242)

A cortina que o cega consiste exatamente no exagerado caipirismo, caracterizado por conhecer culturas estrangeiras, sem conhecer a brasileira, nem mesmo a que se esconde sob a teia de aranha caranguejeira. Configura-se, assim, como “Cortina de brim caipora”, ou seja, pano forte, destinado a roupas grosseiras, próprias do homem do campo e não de quem se põe a entender de poesia, sem saber que o verdadeiro poema deve erigir-se sobre elementos cristalizados pela cultura popular. Somente a inteira compreensão do substrato cultural, mediante “fala brasileira”, poderá iluminar esta “capoeira”, pois as sementes se encontram à flor da terra, como a “gupiara”, quase visíveis a olho nu, e não nas distâncias das estranhas:

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite rústico de caipira,
Fale a fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara. (1974, p.242-243)

O que importa para o poeta é o que conforma a nacionalidade. Para obter um conjunto de elementos que sejam a matéria e a substância do povo, tudo é válido, desde que seja fala e tradição brasileira. Todo o processo composicional utilizado por Mário se encontra nessa estrofe, essencialmente metalingüística. Sendo fala brasileira, ou seja, matéria de folclore e de tradição, o poeta mistura “tudo num saco”, recria e transforma em matéria de poesia, de arte literária, de linguagem que representa a essência da nacionalidade:

Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que para no Mato Grosso,
Bate este angú de caroço
Ver sopa de carurú;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu! (1974, p.243)

Ao leitor que não enxerga estes pequenos detalhes, o poeta não hesita chamar de “xavié”, usualmente empregado no Estado de São Paulo como sinônimo de ignorante. Ora, nas circunstâncias do poema, constitui uma forma de substantivar a incultura daqueles que se ocupam de saberes importados, mas não conhecem os princípios mais elementares da brasilidade e, em decorrência, não entendem as criações literárias do poeta:

Eu sou um escritor difícil,
Porém a culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bagé, piché, chué, ôh, “xavié”,
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender! (1974, p.243)

O poeta vai além. Batiza esta categoria de leitor de “urubutinga”, por possuir a virtude de enxergar as coisas distantes, mas desprezar as próximas. Para entendê-lo não necessita “vestir tanga”, isto é, mergulhar no caráter primitivo da cultura. Basta saber o trivial; mas que constitui expressão de nacionalidade. Entanto, o que se observa é que este caipira que ofusca a cultura brasileira com uma teia de aranha, sabe o francês “*singe*; Mas não sabe o que é guariba”. Exatamente por isso, é “urubutinga”:

Virtude de urututinga
 De enxergar tudo de longe!
 Não carece vestir tanga
 Pra penetrar meu cassange!
 Você sabe o francês *singe*
 Mas não sabe o que é guariba?
 — Pois é macaco, seu mano,
 Que só sabe o que é da estranja. (1974, p.243)

O caráter corrosivo e arlequinal do poeta, senão carnavaliza o texto, mediante o recurso parodístico de discursos cristalizados pela cultura, carnavaliza o homem brasileiro que macaqueia, que copia, sem conhecer a própria tradição. O arlequim, deste modo, não é apenas uma maneira de criar o texto, mas de penetrar na intimidade dos “xavieres” que se pensam muito instruídos, mas desconhecem as próprias raízes.

A postura arlequinesca, nos livros que se seguem, deixa de ser palavra e metalinguagem, para ser texto, porquanto o poeta se arroja na estrutura de um discurso em que se cruzam, não os significados, mas os significantes. O simultaneísmo das roupas do arlequim deixa de ser sentimentos contraditórios para ser um diálogo de textos em que o antigo e o moderno se fundem, porque o texto cristalizado pela cultura é recriado *ex novo*. Para isso, Mário se vale das estéticas emergentes, notadamente o cubismo. O estilo cubista, ao centrar a criação artística sobre o processo de montagem, permitiu que fosse ampliada a composição parodística de forma diversa da prática ocorrida na antigüidade e no renascimento. O poeta, deste modo, reatualiza os elementos culturais fossilizados pelo uso ou em estado de vir-a-ser, aguardando um artista que os retire da inércia do esquecimento e os coloque na atividade do texto nascituro. Mário, com o claro intuito de mostrar que é necessário criar o novo com o velho, intertextualiza a cultura popular, visando não só a cristalizá-la, mas, sobretudo, a praticar e a exercitar a modernidade. Assim, no poema *II*, de *Carro da miséria*, executa o jogo do poema, mediante as fórmulas lúdicas de que os jogadores de truco

se servem para se comunicarem com o parceiro. Mário, desta forma, truca a linguagem e a poesia, criando um poema de leitura obrigatória, quando se fala em intertextualidade:

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar
Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o príncipe
Sangue-azul louro pernetta
Ontem me deu na veneta
Fui na venda pra jogar
Joguei no sangue
Companheiro de aventura
Mas o sangue se depura
Está na moda depurar

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o sangue
Rebolando a raça fina
Tintinabulem tintinas
Que eu vou jogar no ariano
Mai' não me assustem
Que num mês viro paulista
Ganho bem suspendo a crista
E tenho quatrocentos anos.

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

Diz o ariano
Deixe de parte seu mano
Você fede a veterano
Da rabolução de julho
Tava danado
Com a sonhança desses pestes
Que joguei no Júlio Prestes
Mas quem deu foi o Getúlio.

Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

E diz o Júlio
Sou o mês nublado e frio
Que lava a bunda no rio
E economiza sabão
Fui trapaceado
Tanto heroísmo tanto estralo
Que arrisquei tudo em São Paulo
Mas quem deu foi a treição.
Meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar.

Diz a treição
Navegando na água turva
Vá pela sombra e na curva
Apite que nem buzina
E foi-se embora
Tão elegante e gentil
Que joguei no meu Brasil
Mas quem deu foi a Argentina!

Ai meu baralho dois ouros
Eu não quero mais jogar!
Vou seguindo no cortejo
E vira o coco Sinhá! (1974, p.218-219)

Como toda paródia, o poeta não apenas procede à bricolagem, ao diálogo de poéticas, para criar uma forma culta, mas satiriza, ainda, a realidade de seu tempo e, sob certo sentido, o azar do jogador, sempre desencontrado. Assim, quando joga no sangue, perde, porque o sangue depura e não apresenta mais os caracteres que ele conhecia. Quando insere a palavra ariano, fica clara a depuração racial defendida por Hitler, e, implicitamente, uma crítica ao nazismo. Do mesmo modo, não deixa de execrar a revolução de trinta e suas principais figuras, Júlio Prestes e Getúlio. Manhosamente, o ser lírico afirma que não quer mais jogar. Entanto, vai brincando com a fala e trucando certas verdades, como a eterna contenda entre Brasil e Argentina, acirrada pela ascendência cultural do vizinho país.

O poeta, sabiamente, além de jogar com a porfia verbal própria do truco, brinca com outras formas do folclore infantil. Assim, quando se refere a “Júlio”, nome de pessoa, não apenas o confunde com o mês; estabelece também deformações de brincadeiras infantis: “Sou o mês nublado e frio/Que lava a bunda no rio”. Ora, a deformação, “bate” em “lava”, constitui uma forma de instalar o grotesco que, conforme postula Mikhail Bakhtin, se caracteriza por uma “estética do disforme” (Bakhtin, 1987, p.38). O vocábulo “Júlio”, fonicamente sugerindo o mês do ano, na ambigüidade própria do texto poético, se reveste de duas destinações bem claras: rimar com Júlio, o Prestes, e, ao mesmo tempo, satirizá-lo, porquanto o heroísmo de que estava investido, chegando a jogar tudo em São Paulo, com a revolução de trinta, leva-o, no entanto, a ser traído. Desse modo, os dois versos “Sou o mês nublado e frio/Que lava a bunda no rio” encerra um humor ferino, porque um sorriso sardônico às desventuras do Júlio. Além disso, a utilização de uma forma própria de brincadeiras infantis desvia o foco ideológico para a fala da criança, fazendo com que a palavra do adulto não carregue a seriedade e a inteireza da verdade enunciada.

Como o livro *Carro da miséria* constitui uma sátira à realidade nacional, desde a história até fatos culturais, além da sangria de nossas riquezas, o poeta, para estancar-lhe o sangue se serve de uma fórmula do folclore infantil, capaz de acabar com qualquer algazarra e, em decorrência, capaz de deter o sangue das riquezas, esguichado através do luxo e da irresponsabilidade dos políticos:

Mas eu mas eu rapazes
 Canto com convicção.
 Eu canto as viúvas canto os marmeleiros
 Canto o gosto do mel e da amplidão
 Librar librar asas de ouro e granada
 Sobre o Carro da Miséria
 Mas si o carro está escarlate
 Que parece um bonifrate
 Isso é sangue era-não-era
 Que só com a Vaca-Amarela
 Parou o esguicho coagulou
 Com tanta arte de repuxo
 Que é ver pluma de avestruz
 Zás-trás quem é?... (1974, p.225-226)

O lado infantil e, em conseqüência, de uma aparente brincadeira irresponsável, se confirma pela semelhança do carro com o *bonifrate*, ou seja, com um boneco de engonços, como o são as pessoas que entregam as riquezas nacionais, sem qualquer escrúpulo. A intertextualização do brinquedo, deste modo, não é apenas uma montagem cubista; é, também, uma forma de o poeta brincar com a linguagem e com as verdades de seu tempo.

Se o intertexto da vaca amarela possibilitou-lhe mostrar a evasão das reservas nacionais, a repetição, *ipsis litteris*, da canção “Vou-me embora pra Belém” permite-lhe satirizar as desigualdades sociais verificadas no interior do próprio país. No intertexto, a sátira, ao incorporar

as semias do jogo, translada a mensagem para a esfera do cômico, perdendo, aparentemente, a intensidade crítica. Todavia, se observarmos todo o tom parodístico do poema, percebemos que a carga semântica que incide sobre os versos “Paz da terra repartida/Uns têm terra muita terra/Outros nem para uma dormida” é incomensurável. O caráter irônico se adensa, quando observamos que, inclusive, a passagem bíblica referente ao nascimento do Cristo também é intertextualizada de forma um tanto carnalizante. Ora, a partir do momento em que “Paz da terra” se correlaciona com a quantidade de terra destinada a cada vivente, processa-se uma espécie de rebaixamento do episódio religioso e, em decorrência, uma elevação do problema exposto: “Uns têm muita terra/Outros nem para uma dormida”:

Vou-me embora vou-me embora
Vou-me embora pra Belém
Vou colhêr cravos e rosas
Volto a semana que vem
Vou-me embora paz da terra
Paz da terra repartida
Uns têm terra muita terra
Outros nem pra uma dormida
Não tenho onde cair morto
Fiz gorar a inteligência
Vou reentrar no meu povo
Reprincipiar minha ciência
Vou-me embora vou-me embora
Volto a semana que vem
Quando eu voltar minha terra
Será dela ou de ninguém. (1974, p.227)

Para ironizar a realidade, a atualização de todas as falas populares entram em ação, não faltando sequer os ditados, que representam a crista-

lização da cultura e do pensamento do povo. Por estas razões, a intensificação das necessidades primárias do homem se materializa na intertextualização do ditado, transferido para a fala do sujeito lírico: “Não tenho onde cair morto”. A criação parodística que, em essência, visa a instalar conteúdos subterrâneos nos subsolos do discurso, alcança seu ápice no poema “Lenda do céu”. A lenda do “Txunô”, aliada a outras versões do cancionista popular, envolvendo a andorinha – “Andorinha, andorinha,/Andorinha avoou,/Andorinha caiu,/Curumim a pegou” — parece, em uma leitura superficial, destinar-se apenas à amostragem de componentes cristalizados da cultura, também registrados mediante intertexto. Entretanto, analisando o caráter corrosivo da paródia, verificamos que o sujeito lírico, na verdade, está ironizando o abandono das tradições. Atualizar os costumes, nas circunstâncias do poema e na ideologia nacionalista que perpassa a obra de Mário de Andrade, é uma forma de fazer com que os costumes e o folclore ultrapassem o tempo. A atualização da lenda constitui uma forma de o poeta recriar a tradição e de atualizar outros componentes da realidade nacional, como podemos verificar nestas duas estrofes:

O curumim caminhava
 Seguindo os postes da linha,
 Lá pelo varjão se ouvia
 Duma fordeca a chispada,
 E no meio-dia quente
 Amulegando maneiro
 Um abôio tão chorado
 Que acuava no corpo doce
 O sono do brasileiro.
 Tinha mandioca e assaí
 Mate cana arroz café
 Muita banana e feijão
 Milho cacau... Tinha até
 Prá lá do cerado novo

Cheio de taperabás
Um rancho do nosso povo
Com seu mastro de São João. (1974, p.142-143)

O registro do aboio, instrumento que encarna a vida do vaqueiro e, sob certo sentido, de grande parte de nossas tradições, se reveste de inusitado significado na construtura semiótico-semântica do discurso. A conjunção do som do aboio com o sono do brasileiro revela uma espécie de consórcio cultural e caracteriológico. Do mesmo modo, a referência ao rancho do caboclo, interligado pelo mastro de São João, além de mostrar a religiosidade do povo, revela traços de costumes, cultivados nas camadas mais simples da população. Costumes que desaparecem das práticas religiosas dos cablocos, mas que permanecem nas imagens do poema.

A atualidade do discurso registra, inclusive, o típico homem brasileiro, com sua pele morena, queimada pelo sol, além de suas músicas e danças. O *ba-kô*, numa espécie de lembrança, vai revivê-las no céu, levado pela andorinha, e o poeta as cristaliza na reinvenção da lenda, fazendo com que elas continuem gemendo nas notas da sanfona:

No galpão um homem comprido
Duma quente morenez,
Com a pele deste país,
Gemia uma sanfona
U'a mazorca tão linda
Que si parava um bocado
O ouvido cantava ainda. (1974, p.143)

Os losangos do arlequim alcançam toda a extensão do discurso literário, possibilitando a montagem de textos antigos, objetivando a criação do inusitado. Sem destilar a ironia abertamente, porquanto a paródia parece apenas uma versão artística de lendas e mitos, *Macunaíma* se converte na

maior expressão do simultaneísmo cubista na literatura brasileira. A ironia só é percebida, se for lida na totalidade da obra, quando o leitor apreende o verdadeiro significado do caráter da personagem que, na verdade, não tem nenhum caráter. Para se ter uma idéia mais exata do que seja a bricolagem utilizada por Mário de Andrade, cotejamos um trecho de *Macunaíma* com parte da lenda, intitulada “A velha Ceiuci” extraída de *O selvagem*, de Couto de Magalhães. A elaboração de *Macunaíma* confirma que é possível criar uma obra inteiramente nova sobre textos desconhecidos, mas imprescindíveis à sedimentação da cultura e da memória de um povo:

Nem bem lançou a linha **de cima dum mutuá que veio vindo a velha Ceiuci pescando de tarrafa**. A caapora viu a sombra de **Macunaíma** refletida n’água jogou depressa a tarrafa e só pescou sombra. **O herói** nem não achou graça porque estava tremendo de medo, vai, pra agradecer falou assim:

— Bom dia, minha vó.

A velha virou a cara pro alto e descobriu **Macunaíma** em riba do mutuá.

— **Vem cá, meu neto.**

— **Não vou lá não.**

— Pois então **mando marimbondos.**

Contam que um moço estava pescando peixe, **de cima de um mutuá**. **A velha gulosa veio pescando com tarrafa** pelo igarapé. Ela **avistou** no fundo **a sombra do moço** e cobriu com a rede; não apanhou o moço. **O moço**, quando viu aquilo, riu-se de cima do mutuá.

A velha gulosa disse:

— **Aí é que estás? Desce para o chão, meu neto.**

O moço respondeu:

— **Eu não.**

— **A velha** disse:

— **Olha que eu mandarei lá marimbondos.**

O lado maldito do romancista encontra-se na ironia que se desprende da construtura do texto, pois exercita e pratica verdadeira execração à elaboração do discurso literário. Para ele não existe plágio; existe é a apropriação do texto cristalizado, normalmente mal elaborado, necessitando de alguém que verdadeiramente saiba imprimir-lhe a literariedade ou o tônus artístico. É segundo esta perspectiva que, para ele, “O plágio tem qualidades ótimas: enriquece a gente, desentorpece uma exposição intelectual do excesso de citações; permite a gente melhorar idéias alheias boas, mas mal expressas incidentalmente. Porém o plágio tem de ser consciente, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente, artístico do roubo”.

O espírito arlequinal, maldito, desvairado, do poeta de *Lira paulistana*, deste modo, não reside unicamente na capacidade de conciliar o antigo e o novo; consiste, sobretudo, no caráter corrosivo que imprime ao discurso, satirizando o homem, a cidade, a realidade nacional e até o próprio discurso, à proporção que o veste com a roupagem do arlequim. Os losangos da personagem carnavalesca infundem-lhe leituras várias, consoante com a predominância do lado cômico ou do lado trágico. A convivência do sublime e do grotesco é que faz com que os discursos poético, contístico e romanesco de Mário de Andrade se singularizem no concerto da modernidade, fazendo dele uma figura ímpar das artes deste século.

ABSTRACT

FERNANDES, José. The multiple Mário, *Temporis(Ação)*, Goiás, v.1, n.5/6, jan/dez. 2002.

An study of the styles of Mario de Andrade's works, in which the *avant-garde* writing is notably present, specially in *Macunaíma* and its carnivalization made of intertextuality with popular culture elements.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. São Paulo: Martins, 1974.

———. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

———. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980.

BAKHTIN, Mokhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, Unb, 1987.

BUSATO, Luiz. *Amor de asas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasília: J.Olympio, INL, 1978.

———. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SOUZA, Encida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.