

**A TRANSGRESSÃO DO TEXTO**  
**(Macunaima: linguagem dialógica)**

**Mario Chamie**

Tese exposta no Curso de Extensão "Propósitos e Propostas de 22", realizado em Curitiba pelo Instituto de Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, de 28 de agosto a 1 de setembro/72.

1. INTRÓITO

Com a crise dos gêneros literários, com a implantação de uma poética que engloba e supera a dicotomia prosa e poesia<sup>1</sup>, torna-se difícil, em qualquer abordagem do problema da ficção, ignorar a necessidade de se criar novos padrões de análise literária. Uma análise que terá por seu objeto muito menos um texto, visto em sua materialidade acabada de produto, do que um processo de produção textual, considerada em sua dinâmica interna de escrita permanentemente atualizável. Através de semelhante critério, o vasto repertório de textos que integram a literatura (ou uma determinada literatura) se abre a um tipo de enfoque em que é possível interpretá-los não mais segundo modelos retóricos e cronológicos (como época, estilo, escola, etc.), e sim segundo distinções de sistemas sincrônicos e globais de escrita.

Uma distinção fecunda e abrangente é aquela que separa o texto dialógico do texto monológico.

## 2. TEXTO MONOLÓGICO E TEXTO DIALÓGICO

Essa distinção - ainda que versando originariamente sobre a prosa de ficção no romance<sup>2</sup> - se presta, pelas suas ricas implicações conceituais, ao encaminhamento de um postulado crítico que revela a ambiguidade intrínseca do próprio ato de escrever. Ambiguidade pela qual esse ato pode ser aberto ou fechado, convencional ou de ruptura, *de negação* ou *de afirmação*.

Julia Kristeva tentou o encaminhamento. Embora os resultados a que chega nem sempre sejam aceitáveis, a sua tentativa alarga a dicotomia de Bakhtine e oferece um quadro de referências críticas utilizável no universo geral de referências aplicado no estudo de "Macunaima"<sup>3</sup>, tomado aqui como um particular exemplo dialógico. Julia Kristeva, em várias oportunidades<sup>4</sup>, enfrentou o problema. Onde, porém, fixou um jogo de contraposições esclarecedoras foi em "Le mot, le dialogue et le roman"<sup>5</sup>. Nesse ensaio, a semióloga sugere que três princípios, de um lado, regem o texto monológico, e que três outros, de outro lado, o texto dialógico.

Os princípios do discurso monológico são estes:

- a) *identidade*
- b) *causalidade*
- c) *oposição por exclusão*

Os princípios do discurso dialógico são estes:

- a) *analogia*
- b) *descontinuidade*
- c) *oposição não-exclusiva*

2.1 - Num plano de dedução, diríamos que, no discurso monológi-

co, a *identidade* é o princípio pelo qual um ou vários componentes de um texto articulado se determina em uma individualidade dotada de uma coerência única de função e ação. Isso sem qualquer prejuízo de qualquer ambiguidade específica do componente. Exemplo: a caracterização dos personagens no romance tradicional<sup>6</sup>. Nesse sentido, o personagem Bentinho, de "D.Casmurro", de Machado de Assis, apesar de todos os seus conflitos internos, age e reage, no contexto do livro, segundo uma lógica das emoções que o identifica e o individualiza. No livro, Bentinho é sempre o *mesmo*; ele não é o *mesmo* e o *outro* a um só tempo.

O princípio da *causalidade*, por sua vez, é aquele pelo qual, no discurso monológico, tudo sucede numa relação consequente e necessária de efeito. A construção da frase e a organização sintagmática dos eventos, na narrativa tradicional, servem de ilustração. A frase, aí, é construída sob o rigor linear de um sujeito que busca o seu predicado e de um predicado que busca os seus complementos. Vejamos estas duas frases iniciais de "D.Casmurro":

- *Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu.*

- *Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros e acabou recitando-me versos.*

Na primeira frase, o sujeito é o "eu" oculto do narrador que, através do seu predicado, encontra o seu complemento e objeto direto que é o "rapaz". Na segunda, o "rapaz", complemento encontrado, passa a ser o sujeito de uma série causal de verbos cujo complemento é o narrador, agora transformado em objeto indireto. A série é esta:

*cumprimentou - sentou - falou -  
acabou recitando.*

Simultaneamente à construção da frase, a organização sintagmática dos eventos obedece à mesma lógica. Em "D. Casmurro", os fatores desta organização são claros. Basicamente, são eles: Bentinho, Capitu e Escobar. As situações se desenvolvem formando o seguinte sintagma central do trecho:

1. *Bentinho - Capitu*
2. *Escobar - Bentinho*
3. *Capitu - Escobar*
4. *Bentinho - Bentinho*

Não é difícil perceber que o trecho é a solidão de Bentinho, agravada pela presença de um filho (fruto possível da relação Capitu-Escobar) e pela amarga memória reconstituente dos eventos.

O princípio da *oposição por exclusão*, no discurso monológico, é quase uma decorrência natural dos dois anteriores de identidade e causalidade. Pois, se Bentinho é idêntico a si mesmo e tem um caráter determinado que lhe dita ações e reações, ele exclui um outro Bentinho, virtual e possível, na sua configuração de personagem. Ele se opõe à negação de si mesmo enquanto tal.

2.2 - Já, no discurso dialógico, os princípios são outros. Em termos gerais representam o inverso e a negação dos três do discurso monológico. Em termos particulares, porém, cada um além de negar os seus oponentes, é a afirmação de si mesmo e de sua total alteridade.

Assim, o princípio da *analogia* é aquele pelo qual os componentes de um texto articulado estão sempre em vias de se consti

tuir, mas nunca constituídos em definitivo. Um personagem, aqui, é a identidade do que ele pode ser e não daquilo que é sem poder deixar de ser. A analogia gera a faculdade de ser semelhante e diferente e tem na diferença a igualdade de sua função. O exemplo mais ostensivo e brilhante, talvez, seja oferecido por James Joyce, em "Finnegans Wake", com seus personagens Shem e Shaun. Shem, em dado momento, é "Same" (o Mesmo) e Shaun, "Other" (o Outro). No fluir confluyente do texto, e sendo ambos extensões parabólicas de Hórus e Thot (os deuses egípcios da escrita), fundem-se num "Th'Other" absoluto. Vale dizer: são o que são, o que não são e as duas coisas juntas.

O princípio da *descontinuidade* é aquele pelo qual toda consequência é substituída pela correspondência provável e imprevisível dos elementos ou unidades do discurso. Tanto a construção das frases quanto a distribuição dos eventos se dão, aqui, como dispositivos de linguagem que valem isolados ou em conexão com outros de idêntica autonomia e validade. Oswald de Andrade, em "Memórias Sentimentais de João Miramar" e "Serafim Ponte Grande", ou Júlio Cortazar, em "Rayuela", oferecem mostras cabais. Duas frases do Oswald não tem normalmente o menor liame lógico, a não ser o do vácuo da justaposição que lhes confere um sentido, aliás substituível por outras justaposições que com elas, isoladas ou em conjunto, se traçam. Exemplifiquemos três frases, de "Memórias Sentimentais de João Miramar", colhidas ao acaso. Estas duas do título "45. Aix":

- *o lago gilete monoculava para o sol entre litografias con-  
vexas.*

- *Montanhas espetavam têtas para a sêde azul do céu.*

Esta outra do título "49. Pas de Calais":

- Pequeno vapor que nos empurrou de Dover sobre rodas continuas no meio da noite.

Intercalando esta no vácuo da justaposição daquelas temos:

- *O lago gilete monoculava para o sol entre litografias converas.*

- *Pequeno vapor que nos empurrou de Dover sobre rodas contínuas no meio da noite.*

- *Montanhas espetavam têtas para a sêde azul do céu.*

Vê-se que a intercalação altera o sentido isolado das duas do título "45. Aix", mantendo, todavia, a pertinência da narrativa geral do livro. Isso graças à descontinuidade permutacional das enunciações do texto oswaldiano.

Nesse mesmo sentido, Cortazar, em "Rayuela"<sup>7</sup>, chega a estabelecer uma tabela de alternativas, em que a descontinuidade é um fator de formação de conjuntos sincrônicos, e jamais lineares, de entremos e de significação.

Por fim, o princípio da oposição não-exclusiva é o resultado natural da descontinuidade e da analogia. Em ambos esses casos o que se verifica é a afirmação do contraditório. Ou seja, é a negação da negação pela afirmação dos opostos que não se excluem, mas se integram. Em outras palavras: se um personagem, aqui, é o que é, ele não exclui a probabilidade de vir a ser outra coisa. Ou ainda: se um evento se conecta com outro, ele não exclui a probabilidade pertinente de vir a se conectar com tantos mais que o contexto de seu texto permita. Joyce, Oswald e Cortazar seriam mais uma vez modelos de uma oposição não-exclusiva.

2.3 - Do ligeiro confronto entre os dois conjuntos de princípios surgem algumas complementações inevitáveis.

No que se refere ao discurso monológico, as de que ele é:  
a) um sistema de *manutenção de significantes*, com adaptações ocorrenciais de significados; b) uma linguagem, predominantemente, denotativa.

No que diz respeito ao discurso dialógico, as de que ele é:  
a) um espaço de *transformação conjunta* de significantes e de significados; b) uma linguagem, predominantemente, conotativa.

Nessas complementações, acentua-se a distância que vai de um discurso ao outro. Uma distância que pode melhor ser percorrida, com o auxílio de algumas noções operacionais que a tornem sensível e compreensível. No caso, as noções de *significante* e de *significado*<sup>8</sup> que Greimas estipula, com razoável e útil senso didático, vem a propósito. *Significante*, para ele, são "elementos ou grupos de elementos que tornam possível o surgimento da significação ao nível da percepção"; e *significado* é a "significação recoberta pelo *significante* e manifesta graças a sua existência"<sup>9</sup>.

Se, com efeito, considerarmos que o *significante*, no discurso monológico, se esgota na fixidez e na lógica fechada da identidade, da causalidade e da oposição exclusiva, notaremos que ele *se mantém*, assumindo o estado de um código estatuido que perdura no tempo como norma e sistema. Muitos seriam esses códigos<sup>10</sup>. A métrica, e suas formas fixas, o comprova. Basta constatar que os significados de um soneto *árcade*, de um soneto romântico e de outro *parnasiano* não são suficientes para modificar o código da forma fixa, e perceberemos que tal forma

se mantêm independente das adaptações ocorrenciais dos três tipos de significados naqueles três tipos de expressão poética. Constataríamos que, apesar das suas diferenças intencionais, a significação de cada soneto tem sua existência *manifesta* condicionada por um só significante. Digamos: os três sonetos são apenas três ocorrências adaptadas de *um só e mesmo* estatuto. Isto significa que um autor, ao escrever sob as normas desse estatuto, não só adotará os padrões estáticos da *língua* como ainda transformará a sua escrita num fenômeno *denotativo* desses padrões. O autor será, então, mais um intermediário exclusivo e obediente da projeção dominadora de um código pré-determinado do que um seu interlocutor e produtor de textos.

Se, por outro lado, considerarmos que, no discurso dialógico, o significante e o significado surgem e se manifestam sempre conjunta e simultaneamente, verificaremos que ambos, a um só tempo, se constituem em códigos cuja única norma fixa é a violação da fixidez das normas. Isto significa que esses códigos se abrem à fluidez geracional da *fala* que, através da analogia, da descontinuidade e da oposição não-exclusiva, é a fonte e o espaço da ambivalência e da produção *conotativa* de sentidos. É como se, nesse texto, houvesse, além daquilo que Mallarmé chamou de a eliminação da "presença elocutória do sujeito" (autor), o estabelecimento de insubstituíveis e recíprocos níveis de interlocução entre texto, autor e leitor.

### 3. NÍVEIS DE INTERLOCUÇÃO

A distinção entre texto monológico e texto dialógico enca-minha, entre outras implicações e a título operacional, o pro-

blema geral da escrita enquanto *norma* e enquanto *transgressão*.

De fato, enquanto norma, ela reúne todas as condições do texto linear, coerente consigo mesmo e com o código estatuido que lhe pré-existe. Esse texto linear não se questiona, não se discute, seja antes, durante ou depois do feito. A rigor, ele é o império do signo e das gramáticas unificadas dos estilos literários.

Já enquanto transgressão, a escrita preenche todas as condições do texto que produz o seu próprio processo, não só contradizendo códigos anteriores estatuidos como ainda tornando a ambiguidade, a ambivalência e a contradição em fundamento das codificações possíveis da sua linguagem. Por isso, esse texto não estratifica nem imobiliza um universo unificado de sentido ditado por nenhum império ideológico do signo. Ao contrário, cria nos limites do seu *corpus* as possibilidades de sentidos múltiplos e diversificados.

Desse modo, a ambivalência é a característica do processo produtivo da escrita dialógica, redutível a esta série de procedimentos:

- a) a escrita dialógica se afirma negando códigos estatuidos anteriores, e se nega afirmando as suas próprias contradições internas;
- b) dentro desse jogo duplo e dúplice, o autor perde a sua posição de preponderância absoluta e passa a ser um interlocutor entre os demais que, necessariamente, integram os níveis de produção da escrita dialógica;
- c) esses níveis, nos termos da ambivalência que vai de uma negação da afirmação a uma afirmação da negação, podem ser reduzidos a três, a saber:

1. o do autor em diálogo com o texto
2. o do texto em diálogo com o leitor
3. o do contexto em diálogo com o texto<sup>11</sup>.

Conceitualmente, portanto, a diferença entre o texto dialógico e texto monológico parece clara. Dum ponto de vista prático, porém, ela poderá ter sua maior objetivação.

#### 4. OBJETIVAÇÃO

Acreditamos que uma fórmula didática objetivará a diferença entre os dois tipos de escrita. Para a articulação da fórmula cujos fatores permitam especificar distinções, nos serviremos dos números 0 (zero), 1(um) e 2(dois). Dada a linearidade e a ambivalência de um e outro texto e as possibilidades de sua manutenção ou transgressão, teríamos:

0 = norma

1 = afirmação                      código

2 = negação

A intercorrência dos três componentes obedeceria a estas hipóteses de realização e movimento:

- a) a da escrita que vai de 0(zero) a 1(um) apenas;
- b) a da escrita que vai de 1(um) a 0(zero) para chegar a 2 (dois);
- c) a da escrita que vai de 2(dois) a 0(zero) para chegar a 1 (um).

A hipótese a) diz respeito ao texto monológico de vez que ela consigna a afirmação da norma (= código estatuído). "D. Casmurro", de Machado de Assis, bem como, de modo geral, a prosa brasileira de antes de 1922 (romance naturalista e realista) seriam exemplo desse texto.

As hipóteses b) e c) dizem respeito ao texto dialógico já

que consignam duas formas de transgressão da norma estatuída. Uma que a afirma para negá-la e outra que a nega para afirmá-la. Em relação a esta, o exemplo mais ostensivo da literatura brasileira, do modernismo de primeira hora, é "Serafim Ponte Grande", de Oswald de Andrade<sup>12</sup>. Em relação àquela, melhor modelo que "Macunaima", de Mario de Andrade, não se encontra entre nós.

## 5. O EXEMPLO DE "MACUNAIMA"

No quadro dessas considerações, a transgressão que a linguagem de "Macunaima" representa atinge, mais do que simples normas de composição, todo um modelo de gênero literário.

A propósito, constataríamos o alcance da força transgressora do livro de Mário de Andrade, respondendo a três perguntas: a) qual o modelo de "Macunaima"?; b) em que consiste a linguagem de sua narrativa?; c) confrontada esta narrativa com o seu modelo, quais os aspectos demonstrativos da transgressão daí decorrente?

Em resposta à primeira pergunta, ocorre dizer de imediato que, pela sua visível filiação histórica, o modelo de "Macunaima" é o da "fábula de magia". Ocorre, também, assinalar que dois autores levantaram e sistematizaram as grandezas normativas com as quais a fábula de magia configura a sua modelaridade. São eles: Vladimir Ja. Propp e A. J. Greimas.

Propp, como é sabido, levanta a estrutura do conto popular russo, a partir de um inventário de suas funções e das esferas de ação a que essas funções correspondem<sup>13</sup>. Em seu livro "Morfologia da Fábula", Propp relaciona 31 (trinta e uma) funções

para 7 (sete) esferas de ação.

As trinta e uma funções são estas:

- I - *ausência*
- II - *proibição*
- III - *infração*
- IV - *investigação*
- V - *delação*
- VI - *fraude*
- VII - *cumplicidade*
- VIII - *vilania e VIIIA - falta*
- IX - *mediação*
- X - *início da reação ( do herói)*
- XI - *partida*
- XII - *primeira função do doador ( ocorrência de uma prova)*
- XIII - *reação do herói (ã prova)*
- XIV - *provimento (obtenção do meio mágico)*
- XV - *deslocamento no espaço*
- XVI - *luta*
- XVII - *marca*
- XVIII - *vitória*
- XIX - *liquidação da falta*
- XX - *retorno*
- XXI - *perseguição*
- XXII - *salvação (resgate)*
- XXIII - *chegada incógnito*
- XXIV - *pretensão infundada*
- XXV - *tarefa difícil*

- XXVI - *sucesso*
- XXVII - *identificação*
- XXVIII - *desmascaramento do falso herói*
- XXIX - *revelação do herói*
- XXX - *punição*
- XXXI - *casamento*

As sete esferas de ação são estas:

- I - esfera de ação do *antagonista* ( o vilão)
- II - esfera de ação do *doador* ( o provedor)
- III - esfera de ação do *adjuvante*
- IV - esfera de ação da *princesa*
- V - esfera de ação do *mandante*
- VI - esfera de ação do *herói*
- VII - esfera de ação do *falso herói*

Se considerarmos todas as funções como atos dos personagens ("atores") e as esferas como "actantes", teremos o seguinte:

- a) todas as trinta e uma funções ocorrem nos limites das sete esferas;
- b) cada esfera representa um personagem;
- c) cada personagem incorpora ou é sujeito de uma ou mais de uma ação.

Resulta daí que a "fábula de magia" é uma narrativa de sete personagens, com uma ordem sucessiva obrigatória de trinta e uma funções. Estas são as *variáveis* das esferas que são *invariantes*.

A.J. Greimas, por sua vez, procedeu a uma revisão das colocações de Propp, reduzindo o inventário de funções e o número de esferas actanciais. Para a primeira redução, argumenta Grei-

mas: "Essas trinta e uma funções constituem um inventário muito longo para que sua estruturação possa ser vislumbrada. É preciso, então, tentar reduzi-lo, seguindo, inicialmente, a sugestão do próprio Propp, que entrevê a possibilidade de acoplar as funções. Mas o acoplamento, nesse estágio, não pode ser senão empírico e se baseia sobre uma dupla exigência: uma condensação da narrativa em unidades "episódicas", ficando claro que os episódios a prever devem ser dotados de caráter binário e constituídos de duas funções apenas"<sup>14</sup>.

Para a segunda redução, Greimas, também por processo de oposições binárias, converte as sete esferas a um esquema composto pelo que ele denomina de "categorias actanciais". Essas categorias, centradas no eixo *sujeito-objeto*, se desdobram analogicamente em Destinator X Destinatário, Adjuvante X Oponente. E o fundamento do binarismo cabe ser localizado no "desejo" que, em sua polivalência, move um termo das oposições ao outro. De fato, nas fábulas e nos contos populares, o que motiva a atração do herói para a heroína senão o "desejo" de prêmio e posse, ou a atração do herói ao vilão senão o "desejo" de reparação e de restabelecimento do bem?

É verdade que Greimas vai além dessas simples reduções<sup>15</sup>. Mas, de qualquer modo, não altera o código ou as normas do estatuto que define a fábula de magia. Ao contrário, ele corrige Propp para melhor ratificar as normas.

Em resposta à segunda pergunta, diremos que "Macunaima" é uma fábula de fábulas ou um "discurso de discursos". A sua organização compositiva o demonstra. Mário de Andrade coletou lendas, contos populares, romances, etc. do vasto repertório bra-

sileiro. Respeitou a integridade prosódica de cada um deles. Na sucessão dos dezessete capítulos de "Macunaima", distribuiu todos os romances, contos e lendas, mantendo as suas dicções e episódios. Só não manteve os personagens nucleares, os quais foram substituídos por um único, Macunaima, que, ao incorporar os demais, perdeu o seu próprio caráter. Por ter todos os caracteres, ficou um herói sem nenhum. Mário deu a essa montagem e grande justaposição metonímica o nome de rapsódia. Ou seja: o nome que define o cruzamento de textos heterogêneos, cuja relação integrada de interdependência e complementaridade produz um intertexto homeogêneo.

Fruto, portanto, de uma disparidade unificada, a linguagem de "Macunaima" não deixa de se fazer e de se cumprir num aparelho grande sintagma linear que, enquanto trecho da narrativa se enquadra e comprova, perfeitamente, os padrões do gênero literário a que pertence.

O trecho é claro e explícito e podemos segui-lo especificando a trajetória do herói, a presença dos personagens e a cronologia das ações no desenrolar dos capítulos.

Em síntese, a trajetória do herói se compilaria em: a) nascimento às margens do Uraricoera; b) infância às margens do Uraricoera; c) migração a partir do Uraricoera; d) conquista da muiraquitã no percurso; e) perda da muiraquitã no percurso; f) transferência para São Paulo, em busca da muiraquitã, g) reconquista da muiraquitã; h) retorno ao Uraricoera, com a muiraquitã reconquistada.

A presença dos personagens se configuraria assim: a) mãe e dois irmãos (Jiguê e Maanape), Sofará (companheira de Jiguê)

o herói às margens do Uraricoera; b) dois irmãos, Iriqui (nova companheira de Jiguê), Ci, o filho de Macunaima, o herói na migração; c) os irmãos, Suzi (outra nova companheira de Jiguê), Wenceslau Pietro Pietra, o herói, em São Paulo, na busca e conquista da muiraquitã; d) os irmãos, a Princesa (última companheira). o papagaio, a Uiara, o herói, no retorno ao Uraricoera<sup>16</sup>.

A morfologia das ações se catalogaria em: a) estágio às margens do Uraricoera, com peripécias de caracterização de comportamento (capítulos I e II); b) partida das margens do Uraricoera, com primeiras provas e provações (capítulos III e IV); c) preparação, com peripécias, para transferências a São Paulo (capítulo V); d) chegada, com peripécias, a São Paulo, em busca da muiraquitã (capítulo V); e) permanência em São Paulo, com ações e protelações, na luta de reconquista da muiraquitã (capítulos VII e XII); f) fim da permanência em São Paulo, com ações e obtenção da vitória na luta pela reconquista da muiraquitã (capítulo XIV); g) a volta, como herói incógnito, ao Uraricoera e peripécias com o objetivo de reparação da carência e pobreza da região (capítulos XV e XVI); h) a fixação e a morte, depois do retorno (capítulo XVII e "Epílogo").

Sobre estes três suportes isomórficos do entreccho, Mário de Andrade constrói sua linguagem, fundamentada no uso coloquial da fala, na dicção do dito popular e num permanente recurso imaginário de negação ou anulação do espaço e do tempo da narrativa<sup>17</sup>.

Em resposta, pois, à terceira pergunta, diríamos que a linguagem, de "Macunaima" é, num primeiro plano, de constatação, e

afirmação das normas do seu modelo. Todavia, ressaltada sua condição de "discurso de discursos", e transpondo-nos para o plano do confronto entre os seus três suportes isomórficos e as grandezas constantes definitórias do gênero "fábula de magia", verificaremos que o intertexto de Mário de Andrade, ao contrário de "Serafim Ponte Grande", de Oswald, *afirma para negar e não nega para afirmar*.

Façamos o confronto.

Em relação às 31 funções de Propp (reduzidas a 20 por Greimas), temos que toda escala é preenchida por "Macunaima", numa redução ainda maior. De fato, as 31 ou 20 funções, estão contidas em 9 (nove) perfeitamente assinaláveis na nossa fabulosa rapsódia. São estas:

- I - partida
- II - provas ou provações
- III - luta
- IV - vitória
- V - reparação do erro (suposto)
- VI - retorno
- VII - chegada incógnito
- VIII - reconhecimento
- IX - triunfo (morte)<sup>18</sup>

Em relação às sete esferas de ação, o enquadramento é, formalmente, perfeito. São estes os personagens de "Macunaima" que preenchem a tábua actancial de Propp:

- I - esfera do vilão: *Piaimã*
- II - esfera do doador: *Império do Mato*
- III - esfera do adjuvante: *os manos, coisas e bichos*

- IV - esfera da princesa (heróina beneficiária): *Ci, Mãe do Mato*
- V - esfera do mandante: *as icamiabas*
- VI - esfera do herói: *Macunaima*
- VII - esfera do falso herói: *Piaimã*<sup>19</sup>

Com esse completo preenchimento das funções e das esferas de ação, a narrativa de Mário de Andrade adota e se enquadra no modelo da "fábula de magia". Mas esse enquadramento, dada a natureza dialógica da escrita que é uma "fábula de fábulas", constata o modelo não para afirmá-lo e sim para negá-lo. Isto significa que a linguagem de "Macunaima" tem sua forma específica de transgressão e não se esgotará nunca nos esquemas estruturais do gênero a que, consciente e parodisticamente, adere. Isto significa também que a narrativa da rapsódia de Mário de Andrade é o espaço confluyente de um diálogo que envolve, a qualquer nível, tanto o leitor, quanto o autor e o texto. Põe-se, asim, como uma leitura-escritura, através da qual, a partir do seu universo mesmo de ações, os esquemas codificados do gênero são violados e passam a ser meros referentes negativos da sua construção intelectual livre e aberta.

O confronto, portanto, que faremos, a título de resposta à terceira pergunta, não daria margem a maiores dúvidas sobre a nítida transgressão macunaímica.

Confrontemos, apenas e para fins de simples ilustração, as esferas de ação de números II ( do doador), IV (da heróina beneficiária) e VI ( do herói), que valem como *actantes* das funções I (partida), II (provas ou provações), VI (retorno), VII (chegada incógnito), VIII (reconhecimento) e IX (triumfo) e

registremos o índice transgressor de "Macunaima".

Com efeito:

1. *esfera de ação II / funções I e II*

Dentro das normas da "fábula de magia", o herói parte (ausenta-se) porque assume a missão, decorrente de contrato com o doador, de ir ao encalço do violador de uma proibição para reparar a ordem violada.

No caso de Macunaima, porém, o contrato é um caso lúdico e a missão, um vêzo circunstancial e parodístico.

Macunaima, ao partir (ausentar-se) das margens do Urari-coera, com os manos, sô por fato fortuito encontra Ci, Mãe do Mato. Domina-a, com ajuda de Jiguê e Maanape. Do resultado de sua posse violenta, nasce-lhe o filho que, mais tarde, morre. Ci, também, morre e doa-lhe o meio mágico que é a muiraquitã. Essa doação, nos termos da lenda, é, a rigor, uma prenda do Império do Mato. Ao perdê-la, Macunaima deseja reavê-la não tanto para vir a ser o Imperador da Icamíabas (amazonas do Império) quanto restabelecer o liame nostálgico e sentimental com Ci que, a exemplo de quase todos os personagens do livro, se transforma em estrela ou constelação, numa evidente simbologia do desencanto e do senso de inutilidade que, em todo o entrecho, inspira o rapsodo e as criaturas de sua fábula. Desse modo, as provações que o herói teria que enfrentar, nessa espécie de peregrinação e demanda do seu "graal" folclórico, são mais eventos lendários e pitorescos, que ressaltam a sua fantástica incolumidade onírica, do que obstáculos reais no plano da "realidade"

ficcional de sua ação. As provações, por exemplo, sofridas a caminho de São Paulo, onde se encontra a muiraquitã, são intercalações e enxertos de contos populares circunscritos a si mesmos como textos e fragmentos episódicos dentro do intertexto rapsódico global. O episódio da "perseguição" de Capi, no capítulo IV (Boiuna Luna), é uma, entre outras amostras disso.

2. *esfera de ação IV/ funções IV, VI, VII e VIII*

Dentro das normas da "fábula de magia", a princesa (conforme a nomenclatura de Propp) cobre, na qualidade de heroína beneficiária, funções que envolvem desde o "desmascaramento" do falso herói até a identificação do verdadeiro herói que retorna e com quem contrai "núpcias".

Ora, todas essas funções, na sucessão sintagmática da narrativa macunaímica, são compendiadas pelo avesso, a ponto de ficarem a um passo da impossibilidade. Se não, vejamos. Depois de reconquistada, vitoriosamente (função IV), a muiraquitã, Macunaima retorna (função VI), chega incógnito (função VII), mas não pode ser reconhecido (função VIII), porque não só Ci (a heroína beneficiária) já era morta, quando da partida do herói, como o Império do Mato já não passa de uma ilusão desolada. O deslocamento, portanto, de Macunaima, num espaço e num tempo de fábula que Mário de Andrade prima por anular e transgredir, cai no vazio. E um vazio tornado mais agudo pelo arremedo e pela paródia que o nosso rapsodo faz da função do reconhecimento. Paródia e arremedo estão nesse episódio lapidar relativo à volta de Macunaima às mar-

gens do seu Uraricoera: "O herói ficou descansando. Estava assim quando sentiu no ombro um peso de mão. Virou a cara e olhou. Junto dele estava um velho de barba. O velho falou:

- Quem és tu, nobre estrangeiro?

- Não sou estranho não, conhecido. Sou Macunaima o herói e vim parar de novo na terra dos meus. Você quem é? O velho afastou os mosquitos com amargura e secundou:

- Sou João Ramalho.

Então João Ramalho enfiou dois dedos na boca e assoviou. Apareceram a mulher dele e as quinze famílias de escadinha. E lá partiram de mudança buscando pagos novos sem ninguém".

### 3. *esfera de ação VI / funções VI, VII, VIII e IX*

Dentro das normas da "fábula de magia", o herói, cumprida a sua missão, retorna e uma vez reconhecido, não só ocorre o desmascaramento do falso herói, como ainda o triunfo lhe bafeja. O percurso de Macunaima sustenta esse entrecho, sendo a sua cabal negação. Isto porque Macunaima, ao invés de ser o sujeito vitorioso de um acrescentamento das funções que desempenha, é o objeto derrotado de um esvaziamento delas. Veja-se, em síntese: ele reconquista a muiiraquitã, mas contrai impaludismo; volta com seus permanentes adjuvantes, os manos também vitimados pela doença, e os elimina: incógnito e "estrangeiro" quer salvar seus feitos, mas só consegue ter a memória delas, através da companhia solária e repetitiva de um pagagio; quer sentir um último renascimento de suas ações

triunfantes, mas é "comido" pela sua sedutora Uiara, etc. Em conclusão: o seu triunfo é a sua morte e a certeza de sua impotência na terra, para ser a constelação da Ursa Maior lá no céu.

## 6. CONCLUSÃO

Os três breves exemplos citados acima parecem ser suficientes para demonstrar a polivalência característica da rapsódia de Mário de Andrade. Polivalência que, de resto, se assenta num primeiro e fundamental diálogo, do qual todos os outros derivam. Esse diálogo é o que se faz entre o autor e o(s) texto(s). Sem dúvida, numa relação dialógica, Mário de Andrade, reescrevendo, a partir de sua múltipla leitura, grande número de fábulas do imaginário amazônico, *escreveu a sua fábula*, impondo sobre a unívoca heterogeneidade de todos os contos populares aproveitados, a ambígua homogeneidade de sua escrita.

Mário de Andrade produziu, assim, uma fábula que afirma e nega ao mesmo tempo, e que, por isso, se abre a outros níveis de diálogo como o do leitor com o texto e o do texto com o contexto. Isso, numa total e livre confluência em que tudo é análogo, descontínuo e passível de uma fecunda alteridade. A confluência, enfim, de uma verdadeira escritura-leitura ou leitura-escritura que vai de 1(um) a 0(zero) para chegar a 2 (dois).

## NOTAS

- (1) Ver "linguistique et Poétique", de Roman Jakobson, em "Essais de Linguistique Générale", Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, pág. 209 e segs.

- (2) Ver "La Poétique de Dostoievski", de Mikhaïl Bakhtine, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1970. Bakhtine, com a concepção do romance polifônico, supera o esquematismo dos formalistas russos e apresenta, a partir da análise da narrativa de Dostoievski, a importante e fecunda dicotomia entre discurso monológico e discurso dialógico. A tese de Bakhtine surgiu, em 1929, em russo, com o título de "Problemas da Obra de Dostoievski".
- (3) É curioso que Mário de Andrade, nos seus primeiros documentos teóricos, concebesse o texto como uma escrita polifônica, a exemplo de Bakhtine. Em 1922, sete anos antes do autor russo, escrevia Mário de Andrade: "Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA. Razões: simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final. Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia". Ver "A Escrava que não é Isaura", Livraria Martins Editôra, 1960, pág. 268. Nessa linha polifônica de efeito total final, foi escrita a "rapsódia" que é o texto dialógico de "Macunaima", já que esse livro, na linha da menipéia, é uma fábula de fábulas ou um "discurso de discursos".
- (4) Ver "La productivité dite Texte", em "Communications", n.11; "Poésie et Négativité", em "L'Homme",

- de 8/2/1968; "Le Texte clos", em "Languages", n. 12, etc.
- (5) Ver "Recherches pour une Sēmanalyse", Aux Éditions du Seuil, Paris, 1969, pág. 143 e segs.
  - (6) Chamanos, aqui, de romance tradicional e narrativa naturalista e realista que, historicamente, representam um momento pleno de configuração do gênero literário.
  - (7) Ver "Rayuela", Editorial Sudamericana, Buenos Ayres, 11a. edição, 1969. Cortazar abre o livro com um "Tablero de Dirección", cuja primeira frase é esta: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobretudo es dos libros". A seguir, Cortazar convida o leitor a eleger suas alternativas.
  - (8) A.J. Greimas redimensiona os conceitos de significante e de significado de F. de Saussure. Como se sabe, Saussure identifica o significado com o conceito e o significante com a imagem acústica de um signo. Ver "Cours de Linguistique Générale", de F. de Saussure, Payot, Paris, 1966, pág. 99.
  - (9) Ver "Sēmantique Structurale", de A. J. Greimas, Larousse, Paris, 1966, pág. 10.
  - (10) Tomamos, no caso, código como uma organização de princípios fechados que, necessariamente, são observados na elaboração de um texto. A retórica poética tradicional é um vasto repositório de tais princípios.
  - (11) Julia Kristeva entrevê esses três níveis em três dimensões básicas: "o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores (três elementos do diálogo

go)". Ver "Recherches pour une Sēmanalyse", ed. cit., pág. 145.

- (12) Realmente, a escrita de "Serafim Ponte Grande" parte de 2 (dois) a 0 (zero) para chegar a 1(um). Isto é: parte da negação da norma estatuida para estatuir a transgressão como regra. Os índices de negação para a afirmação são claros e aferíveis em alguns níveis nítidos e definitivos, a saber: a) nível de proposta de uma escrita deliberadamente anárquica: - o livro, segundo o autor, "foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás" e pode "ser traduzido, re produzido e deformado em todas as línguas"; o autor, no livro, pretende ter feito " o epitáfio do . que fui", que é a sua forma de fazer o "necrológico da burguesia"; o livro não quer ser um romance naturalista e faz a isso uma referência irônica e contraditória, no início da parte "Folhinha Conjugal ou seja Serafim no Front"; b) em nível de um eu analógico do personagem: - de fato, Serafim são três "eus", distribuídos num "eu-Oswald", num "eu-Serafim" e num original "eu-êle", restando, para cada um, um tempo e um modo no plano da memória que preside o entrêcho do livro; os personagens também não têm coerência situacional (exemplo: Pinto Calçado é expulso do romance, mas volta num momento em que a narrativa é a crítica distanciada de si mesma); c) em nível de descontinuidade estrtural: - Oswald adota uma sucessão de frases autônomas e justapostas; utiliza notações diferenciadas de registro prosódico (usa verso, usa prosa, introduz o

diálogo teatral, insere textos de leituras que se transformam em escritura do livro, etc.); Oswald adota uma cronologia tópica e desconexa de capítulos e mesmo de partes inteiras do livro. A prova, enfim, de que toda essa transgressão afirma a sua própria regra está em que qualquer que seja a interferência do leitor, a leitura unificada de Serafim é ressaltada e ressaltável.

- (13) Ver "Morfologia della Fiaba", de Vladimir Ja. Propp, tradução italiana, Giulio Einaudi Editore, 1966, Torino. Consultar especificamente os capítulos terceiro ("Funções dos Personagens") e sexto ("Distribuição das funções segundo os personagens").
- (14) As 20 funções levantadas por Greimas são estas: I - ausência; II - proibição vs. violação; III - busca vs. submissão; IV - decepção vs. submissão; V - traição vs. falta; VI - ordem vs. decisão do herói; VII - partida; VIII - ocorrência da prova vs. confrontação com a prova IX - recepção do adjuvante; X - transferência espacial; XI - combate vs. vitória; XII - marca; XIII - liquidação da falta; XIV - retorno; XV - perseguição vs. liberação; XVI - chegada incógnito; XVII - realização de uma tarefa vs. sucesso; XVIII - reconhecimento; XIX - revelação do traidor vs. revelação do herói; XX - punição vs. casamento. Complementa Greimas: "Vê-se que apenas certo número de funções se prestam ao acoplamento. O novo inventário, ainda que mais reduzido, não é mais manipulável que o primeiro". (Op. cit., págs. 194/5).

- (15) Greimas parte para uma nova síntese e para novas conformações metodológicas, que implicam numa revisão e numa redimensão do levantamento de Propp. A análise dessa redimensão não cabe, agora, no âmbito específico deste estudo. Ver, em particular, os capítulos "Reflexões sobre os modelos actanciais" e "Para a pesquisa dos modelos de transformação", de seu "Sémantique Structurale".
- (16) Desnecessário acrescentar que há uma soma de personagens complementares que avolumam as peripécias e ações do livro e que decorrem do próprio repositório de contos populares e fábulas citados" em mosaico" por Mário de Andrade. Um interrelacionamento da presença de todos esses personagens poderá significar uma ampliação das matrizes e das constantes da narrativa rapsódica do autor de "Macunaima", coisa que temos feito em conferências e outros escritos.
- (17) Alguns exemplos diretos da anulação do espaço e do tempo da narrativa fabulosa: o episódio da fuga de Macunaima, da cabeça de Capei, num tempo e num espaço imaginários, e o encontro com o Bacharel de Cananêia; o episódio da fuga que o herói empreende de Ceiuici em que, com a ajuda mágica do tuiuiu, se transforma em avião e reencontra Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Fragmento do primeiro episódio: "Correndo correndo légua e meia adiante deram com a casa onde morava o Bacharel de Cananêia. O coroca estava na porta sentado e lia manuscritos profundos.

Macunaima falou pra ele:

- Como vai, bacharel?
- Menos mal, ignoto viajor.
- Tomando a fresca, não?
- C'est vrai, como dizem os franceses".

Fragmento do segundo episódio: "Logo o tuiuiú se transformou na máquina aeroplano. Macunaima escançou no aturiã vazio e ergueram vôo. Voaram sobre o chapadão mineiro de Urucuia, fizeram o circuito de Itapecerica e bateram pro Nordeste. Passando pelas dunas de Mossorô, Macunaima olhou pra baixo e enxergou Bartolomeu Lourenço de Gusmão, batina arregaçada pelejando pra caminhar no areão. Gritou pra ele: Venha aqui com a gente, ilustre! / Porém o padre gritou com um gesto imenso: - Basta!".

- (18) Na mesma medida em que Greimas reduz as 31 funções de Propp a 20, sob o critério de uma fusão binária, de vez que, por ex., a proibição implica em violação, a perseguição em liberação, etc., cabe, em relação a Macunaima, e a título de ilustração crítica, reduzir pelo mesmo processo a nomenclatura de Greimas. Assim, "prova" ou "provação" já contém em si a necessidade da confrontação de um obstáculo, como "partida" já contém em si a "ausência". Isto posto, a classificação de nove funções, que aventamos, tem o valor de uma tábua operacional, pertinente no quadro geral do texto de afirmação da afirmação para chegar à negação que é "Macunaima".

(19) Esse elenco de personagens (da tábua de esferas de açãõ) traz em si uma aguda ambiguidade central porque a rapsódia macunaimica tem na paródia um dos seus maiores fundamentos. A amostra inequívoca dessa paródia está na "Carta pras Icamíabas". O herói a escreve, segundo três alvos parodísticos: a) o da imitação sarcástica de Pero Vaz de Caminha; b) o da reverência irônica e maliciosa ao seu "doador" que são as amazonas do Império do Mato; c) e o do documento de um cumprimento de tarefa, assumida por contrato, buscando, por antecipação cômico-cínica, uma compensação oportunística. No primeiro alvo, está claro que S. Paulo é como a terra descoberta, e Macunaima faz a vez do "escriba de El Rey", usando, por derrisão na sua linguagem, um português ultra-retórico a quinhetismo; no segundo alvo, tanto quanto Caminha deu conta da descoberta, o herói dá conta de suas impressões da terra nova, onde MUITA SAÚDE E POUCA SAÚDE OS MALES DO BRASIL SÃO, relatando, ao mesmo tempo, os esforços para a conquista da mui-raquitã; no terceiro alvo, por causa dos esforços e da certeza da reconquista, o herói pede alvíçaras, seguindo a trilha de Pero Vaz que pede favores a El Rey para um seu parente em África. O fim da carta do herói é expressivo: "Hemos por bem repetir entretanto que as nossas relações com o doutor Venceslau são as melhores possíveis, que as negociações estão entabuladas e perfeitamente encaminhadas; e bem poderíeis enviar de antemão as alvíçaras que enunciamos

atrás. Com pouco o vosso abstêmio Imperador se con  
tenta; si não puderdes enviar duzentas igaras cheias  
de bagos de cacau, mandai cem, ou mesmo cinquenta.  
Recebei a benção do vosso Imperador e mais saúde e  
fraternidade. Acatai com respeito e obediência es-  
tas mal traçadas linhas; e, principalmente, não vos  
esqueçais das alviças e das polonesas, de que mui-  
to hemos mister. / Ci guarde a Vossas Excias". Por  
sua vez, o fim da carta de Pero Vaz de Caminha não  
deixa de lado o tom oportuno de pedido de compensa-  
ção: " E pois que, Senhor, é certo que, assim, neste  
cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de  
vosso serviço fôr, Vossa Alteza há de ser de mim mui  
to bem servida, a Ela peço que, por me fazer singu-  
lar mercê, mande vir da ilha de São Tomé a Jorge de  
Osório, meu genro - o que d'Ela receberei em muita  
mercê. Beijo as mãos de Vossa Alteza".