



# A arlequimia em Mário de Andrade: crítica e prática de uma máscara

Ricardo Postal

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4882-627X>

## RESUMO

Os percursos críticos da Semana de Arte Moderna desencadeiam-se tanto nos textos produzidos pelos intelectuais participantes no debate sobre o caminho da arte na época, como na fortuna crítica que as obras desses intelectuais suscitaram. O presente trabalho é uma interpretação crítica da prática artística de Mário de Andrade que interroga como a apropriação da figura do Arlequim, que atravessa sua obra, é transformada numa proposta estética e num amoldamento de artista. Olhando para o modo como a crítica percebeu o Arlequim dentro da escrita de Mário de Andrade, dialogamos com esses aspectos e propomos uma ampliação do significado dessa figura, pensando nos motivos da escolha dessa máscara por parte do escritor, e vendo-a como fundamento do ato improvisado de escrever e representar uma arte e uma identidade cuja totalidade seria impossível ainda no Brasil. Sob esse ponto de vista, *Macunaíma* seria um exemplo de arlequimização, cuja feição rapsódica indica já a proximidade com o improvisar de várias fontes símile à prática arlequina da *Commedia dell'arte*. O Arlequim, essa figura central e irradiadora de metáforas, guia a poética de Mário de Andrade, realizando o artista nela a simbiose que propõe entre estética, práxis e vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário; Mário de Andrade; Arlequim.

## The Harlequin in Mário de Andrade: criticism and practice of a mask

### ABSTRACT

The Week of Modern Art's critical paths unfold both in the texts produced by those participating in the intellectual debate about art at that time and in the critical fortune that the works of those intellectuals prompted. This paper is a critical interpretation of Mario de Andrade's artistic practice that interrogates how figurations of the Harlequin, which are pervasive in his oeuvre, are transformed into an aesthetic proposal and into an artistic shape. Looking at the way critics perceived the Harlequin in Mario de Andrade's writings, we converse with those perceptions and propose a stretching of the character's meaning, thinking about the reasons for the choice of this mask by the writer and seeing it as the basis for the improvised act of writing and representing an art and an identity which would not still be possible in Brazil. From this perspective, *Macunaíma's* rhapsodic features would be an example of 'harlequim', indicating a proximity with the improvising of many sources similar to the Harlequin practice in *Comedia dell'arte*. Harlequin, this central figure that irradiates metaphors, guides Mário de Andrade's poetics, through which the artist accomplishes a symbiosis of aesthetics, practice and life.

**KEYWORDS:** Imagination; Mário de Andrade; Harlequin.

Ao citar este artigo, referenciar como: POSTAL, Ricardo. A arlequimia em Mário de Andrade: crítica e prática de uma máscara. *Matraga*, v. 27, n. 51, p. 587-600, set./dez. 2020.

DOI: 10.12957/matraga.2020.49553

Recebido em: 26/03/2020

Aceito em: 11/06/2020

Mário de Andrade tomou para si, dentro do modernismo literário, o papel de guia, observando tanto as inovações contundentes elaboradas por seus amigos quanto as manifestações de todas as áreas artísticas que ele, com sua agudeza, sintetizava e definia como modernistas, catalogando como a nova arte o que lhe surpreendia e interessava.

Deste modo, seu olhar *bricoleur* articula elementos díspares num todo orgânico do modernismo, assemelhando-se essa prática à atuação cênica de um Arlequim diante do público. O Arlequim é um dos tipos fixos da *Commedia dell'Arte* que usava uma máscara e um figurino específicos. Toda a arte desse tipo de teatro está baseada no improviso a partir de fragmentos de textos lidos ou ouvidos anteriormente que são, na performance, costurados numa obra coesa e unívoca. Para obterem maestria nessa arte, os atores se especializavam no papel de uma das máscaras (personagens fixos) e, na sua itinerância, viviam constantemente envolvidos no estudo e prática desses papéis<sup>1</sup>.

Como coletor e mantenedor de uma memória que será depósito vivo a ser reelaborado, Mário de Andrade encontra na prática dos atores da *Commedia dell'Arte* uma figuração, pela sua máscara mais intensa (a do Arlequim), do fazer poético unido ao agir no mundo. Isso se dá porque o poder da palavra na obra andradeana é o da fala, como diz Manuel Bandeira (1993, p. 62). Para Mário, a palavra não existe como coisa separada de uma ação, de uma anunciação:

No entanto, nas últimas linhas de seu Ensaio sobre música brasileira se queixa assim: “Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata, porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra, desde Paulicéia Desvairada, é uma obra interessada, uma obra de ação”. (BANDEIRA, 1958, p. 1359)

Tal palavra-ato vai desde o princípio de seu fazer poético unindo a mensagem das vanguardas europeias que vem de ultramar ao ímpeto do inconsciente. “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo e que meu inconsciente me grita. Penso depois [...]” (ANDRADE, 1993, p. 59). Conhecer várias fontes e num átimo deixar fluir, de improviso a matéria poética: eis a vivência arlequinal que cremos ser a tônica que atravessa a poesia e a prosa de Mário de Andrade.

Por mais que esse improvisar fosse basilar a todas as máscaras da *Commedia dell'Arte*, existe um diferencial no Arlequim, que era o responsável por divertir o público durante os entreatos das peças. Por sua comicidade, tolice e agilidade, ele era incumbido de troças, piadas e acrobacias que não deixavam que a multidão das praças se afastasse da carroça-palco onde o espetáculo ocorria. Estando ou não no próximo ato, o Arlequim o antecipava e anunciava.

O fato de Mário de Andrade desejar antes ser o anunciador do que uma *persona* em si da quebra modernista é uma demonstração cabal da atitude de um artista que compreendeu o cerne da arte de vanguarda, cuja relevância está no ato inaugural, não na permanência. Ele quer abrir caminho, mas tem consciência da finitude dessa instância, sendo exatamente essa a que quer ocupar.

Finda a ebulição, sua participação teria sido exemplar e não realizadora. Destrói-se a velha arte porém não se participa do segundo momento, o da manutenção laboriosa do modernismo. Seu

<sup>1</sup> As informações sobre a prática artística na *Commedia dell'Arte* provêm de: MIC (1980), PANDOLFI (1988), POSTAL (2011), RUDLIN (1998),

trabalho já estaria feito e Mário, qual Macunaíma, pode virar “brilho inútil”, tão inútil e anunciador quanto o “Prefácio Interessantíssimo”, que não é a obra em si, somente sua preparação.

Tal modo de atuação no intervalo, como instância preparatória à nova arte, ao Brasil que se vai descobrindo (tanto nas viagens com Blaise Cendrars a Minas Gerais quanto nas posteriores ao norte e nordeste do país), ao espírito novo nas artes, se aproxima da prática de um Arlequim no *intermezzo* de uma peça da *Commedia dell'Arte* fazendo com que o público esteja preparado para o que virá, estando ele presente ou não. Desse modo, aqui, estamos lendo a poética de Mário de Andrade como vanguardista na medida em que se instaura no preâmbulo modernista e se utiliza, desde o início de sua ação poemática, da máscara do Arlequim, que estenderá para outros âmbitos de pesquisa e de escrita, inclusive da prosa.

Para Mário, o centro da atenção da arte está nesse intervalo que antecede algo imenso que virá. Desta forma, é importante o *Prefácio Interessantíssimo* pela sua “inutilidade”, já que a obra é *praefatio*, o que se evidencia na supressão dos preâmbulos explicativos de *Macunaíma*, realização plena desse aspecto.

Essa discussão sobre o momento anterior à realização plena reaparece em *Amar, verbo intransitivo*, que por ser dito idílio e por sua construção, aponta que a verdadeira história começará depois do FIM impresso, depois da preparação de Carlos e da Fräulein para suas vidas, tendo sido suas experiências juntos o momento primordial anterior, mas não o mais importante. O idílio todo aparece como um preâmbulo para o que depois seguirá, o que não veremos, sabedores nós somente do indiciado.

O sentido de mensagem anunciatória encontra ecos no messianismo católico que lhe é tão caro, como nos explica a maior pesquisadora de sua obra, Telê Ancona Lopez: “É preciso ressaltar nos primeiros anos do escritor o peso da adesão real e inabalável à doutrina católica. [...] [ela] não o leva a exprimir sua fé através da poesia de devoção, de caráter religioso, mas à tentativa de ligar os aspectos sociais da Doutrina Cristã aos anseios liberais bebidos no lar” (LOPEZ, 1972, p. 22).

Mas esse homem novo que surgirá não é somente o esperado, ele é multidão, um coletivo que se vê na face de um povo que vem surgindo. O povo eleito é substituído pelo povo que faz a transformação, e aqui se tangencia uma espécie de marxismo assumido como tentativa de síntese, de proposição de um mundo diferente através da esperança vinda da arte e da cultura populares.

Se o unanimismo, que “de todos os ‘ismos’ nascentes, era aquele que, embora com intenções críticas voltadas para a sociedade, menos ameaçava os valores constituídos” (LOPEZ, 1972, p. 22), forneceu-lhe argumentos para a estética de um catolicismo preparatório, ligado menos às correntes tradicionais; e se o marxismo não era possível de abraçar completamente, visto sua posição burguesa, a síntese incompleta e o paradoxo não são resolvidos, são apontados e lançados ao futuro:

Inquieta-se por não conseguir definir o caminho que está tomando a civilização que sucederá à cristã. Não se regozija com o fato de estar terminada essa etapa da humanidade, mas também não aplaude a civilização que conheceu, pois ela nada guardava da essência do Cristianismo. Não lhe era fiel quanto aos caminhos espirituais e quando procurava soluções sociais, lesava também a individualidade. (LOPEZ, 1972, p. 57)

Dentro desses conflitos, os conceitos de indivíduo e universalidade, pátria e mundo parecem opostos, e pensá-los unidos seria paradoxal. Seria necessário encontrar uma figura que pudesse simbolizar o sacrifício individual e que trouxesse alento aos muitos, a todos os homens. Porém heróis destruidores – e aqui se entende seu afastamento de Marinetti (BERRIEL, 2003) e a recusa do adjetivo “futurista” da primeira hora – não cabiam na ordem mental da sociedade tradicional brasileira. Era preciso ofender o burguês, mas no tom certo:

Enquanto o dadaísmo atacava os ‘bem pensantes’ na sua revolta absoluta contra a razão e o discurso, no Brasil seus poetas-leitores se revestiam de espírito de boêmia, de irreverência gratuita, de gasto da mocidade. Daí que, a pensarmos correto, a seu respeito não podemos falar de modo igual em fase terrorista. Suas atitudes antes seriam comparáveis a de adolescentes mal comportados, usufruindo entre júbilo e inseqüência do vigor da idade. E a freqüência tanto em Bandeira como em Mário dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor, demonstra a diferença da situação a que eles e os demais respondiam. (LIMA, 1968, p. 36)

O que para Luiz Costa Lima é apenas inseqüência adolescente possui, na nossa leitura, muita vontade de transformação, através do poder contestatório do riso, da paródia e da ridicularização. A “freqüência [...] dos poemas-de-circunstância, das breves cenas realistas, do lirismo sentimental consumido pelo humor” se vistos como bufonarias e imitações cômicas das paixões amorosas na cena de um Arlequim, são estratégias carnavalizadoras de destronamento das poesias “bem pensantes”.

Em Mário tal prática será, portanto, estético-social, visto que ele manifesta sempre seu desejo de participação dentro de uma arte empenhada. Essa prática artística, dialogando com diversas origens, atua na demonstração das características do Brasil através das linguagens vanguardistas da Europa, requerendo, portanto, abertura e amplitude.

João Luiz Lafetá, defendendo de maneira positiva a “inquietação básica” e a “desconfiança radical” (LAFETÁ, 1986, p. 4) do conjunto da obra poética de Mário de Andrade, comenta:

Um crítico tão arguto como Luiz Costa Lima, por exemplo, deixa escapar aquilo que sem dúvida é o melhor de Mário: ao centrar sua leitura no ponto-de-vista da linguagem poética referencial e anti-acariciante de João Cabral de Mello Neto, toma como critério de valor uma suposta contundência que Mário não teria conseguido sempre, devido aos resquícios de subjetivismo romântico que permanecem na sua poesia. Ora, essa poética do referente parece apertada demais para medir a inquietude do modernista Mário de Andrade: justamente, nas variações de registro de sua poesia, que vão desde o “consumo subjetivista” da função emotiva até a utilização da função mágica, do coloquial e da metalinguagem, é que reside seu interesse para a literatura brasileira contemporânea. A variedade técnica e temática, que perturbou de fato a qualidade dos textos, não deveria ser vista apenas no que tem de negativo. (LAFETÁ, 1986, p. 3)

A “variedade técnica e temática” aumenta a amplitude dos caminhos, indica possibilidades e não as realiza efetivamente. A obra vem a ser um processo contínuo, inconcluso, jornada sem objetivo fixo que, ao final, faz o artista parecer frustrado: “Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas

conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou”, diz em “Prefácio Interessantíssimo” (ANDRADE, 1993, p. 59).

Está tudo dado desde o começo. Não é preciso buscar as “conclusões”, é preciso aceitar, não como uma verdade, mas como a *sua* verdade, tendo fé no poeta, dando-lhe o benefício da liberdade de poder se exprimir e alertar para o que em breve virá. Não é dito que a palavra está fechada, como um dogma enrijecido, mas que ela é ato, existe na vida e é preciso aceitá-la. A revolta é expressa contra os que não compreendem a novidade, aos que rejeitam a nova arte. Com estes não há possibilidade de diálogo, só de galhofa.

Percebe-se um espelhamento desse labor na personagem máxima Macunaíma, cujo destino final, “virar brilho inútil de estrela”, é tomado como melancólico, se não infeliz. Se tomado o herói como guia e abridor de caminhos, atuante do *intermezzo* preparador de outras cenas das quais talvez nem faça parte, tomá-lo como frustrado ou infeliz seria incoerente, já que ele sabe que sua ação se encerra, deixando impresso na trajetória e no céu seu *savoir faire*, para os que virão depois. O tratamento do que usualmente se tem por “melancolia” final de *Macunaíma* pode ser revisto e mais bem explorado sob outros aspectos. Relembramos que, humoristicamente, a rapsódia é narrada por um papagaio e só então posta em canto pelo homem, na frente de uma plateia à qual ele se dirige, numa clara vocalização de seu contar, símile a um Arlequim defronte seu público.

Outro aspecto que merece atenção da crítica é uma acusação de que existem insuficientes motivações históricas que permitam, em compasso com a Europa, o desenvolvimento intelectual e artístico de maneira satisfatória:

Enquanto para o jovem artista europeu a I Grande Guerra apresentava a face mais cruel de uma realidade que as palavras e os costumes polidos escondiam, o desmascaramento sangrento da euforia burguesa da belle époque e da crença subjacente no infinito progresso da razão e do homem, as modificações infra-estruturais operadas no Brasil do começo de século ainda se mantinham restritas e disfarçadas para que delas ressaltassem conflitos dramáticos. Não espanta que o modernismo não surgisse com programas definidos, assim como que sua evolução se desse por saltos e não por passagens a exemplo das vanguardas européias. (LIMA, 1968, p. 36)

É inegável o quanto a experiência da guerra influenciou o sentimento de perda e desesperança inconformada dos artistas das vanguardas, mas esse não foi o fator exclusivo, e sim um dos mais pertinentes dentro de um feixe de acontecimentos e de transformações no pensamento e na história mundiais.

Atrelar a realização estética a uma causalidade histórico-social sem as devidas mediações é reducionista: perde-se a compreensão dos mecanismos através dos quais uma sociedade elabora impactos e transformações via representações simbólicas.

É fato de que no Brasil os “conflitos dramáticos” não eram os mesmos, porém a falta de objetividade e de “programas definidos” têm muito mais a ver com a observação e com a tentativa de compreensão dos artistas fora do núcleo irradiador, do que com uma claudicância<sup>2</sup> e uma falta

<sup>2</sup> Referência ao caminhar cômico específico da coreografia corporal do Arlequim, que manca de uma das pernas.



de habilidade artística. Cabia-lhes não o passo certo, mas entender o papel do Brasil no mundo e suas possibilidades de fazer estético dentro do cenário mundial. Se o canibal ainda não se manifestara, tínhamos, desde o princípio, seu duplo famélico, o Arlequim.

São várias e reiteradas as referências à máscara do Arlequim na obra de Mário de Andrade e soa um tanto consensual que os losangos simbolizem, em sua multiplicidade de retalhos, o amálgama de culturas e costumes que teriam formado o Brasil.

Essa análise é coerente, mas problematizando-a, perguntamo-nos se para além da metáfora, na construção estética, o procedimento improvisado da prática do Arlequim em cena não se tornou componente estrutural da escrita andradeana.

O que se pretende é estender a análise da permanência dessa figura para além do símbolo da multiplicidade, uma vez que os elementos que compõem essa representação imagética vão muito além disso. Abaixo dos losangos, atualizações de prévios retalhos de tecido, existem buracos, falhas no figurino, os quais querem demonstrar a origem humilde e trabalhadora da personagem. Falar somente da superfície da veste não abrange toda a história e toda a simbologia da figura apresentada.

Em “Inspiração”, de *Paulicéia Desvairada*, temos: “Arlequinal!...Trajes de losangos...Cinza e ouro.../Luz e bruma...Forno e inverno morno...” (ANDRADE, 1993, p. 83).

Se o traje guia o olhar para a composição de cores, é a cidade que se descortina numa esmaecida coloração mista, vestida com sua “luz e bruma”, seu ouro e cinza de “forno e inverno morno”. São Paulo, a comoção principal, é arlequinal, posto que não é nem sol esplendoroso, nem gris soturna; ela sabe ser ambas ao mesmo tempo, como num permanente crepúsculo, onde por detrás do véu acinzentado, brilha o dourado radiante. Esse olhar transforma a cidade não numa multiplicidade, mas numa dualidade resolvida, não sendo nem luz nem bruma: o arlequinal é a condição intermediária da passagem. Noite finda, dia não começado; dia posto, noite sem estrelas, uma promessa de constante mudança e uma plenitude de possibilidades.

Observar outros traços da composição da máscara do Arlequim faz pensar que talvez Mário de Andrade diga algo a mais com sua utilização, algo que se espalha, segundo o presente ponto de vista, não somente pelas poesias, mas pelo seu fazer poético inteiro, num monumental projeto de obra e fazer artísticos, incluindo-se aí sua criação talvez mais arlequinal, *Macunaíma*.

Mas se o “herói sem nenhum caráter” não é criação sua, e sim apropriação da base mítica dos índios Taulipangues e Arekunás, faz-se necessário pensar esse processo mesmo de re-composição de material pré-existente através da mesma ótica arlequinal.

Se pensarmos na evolução poética de Mário, segundo João Luiz Lafetá (LAFETÁ, 1986, p. 15), notaremos que a transformação proposta pelo crítico apenas aponta aspectos díspares de uma mesma configuração, escapando aqui a valoração expressa como progressiva, mas demonstrando uma manutenção de códigos e de exercício simbólicos.

Lafetá vê que as máscaras, que elenca com perspicácia, “correspondem a instantes precisos dos movimentos ideológicos dessa burguesia, e constituem verdadeiras cristalizações da auto-imagem que ela procurava fazer-se.”, o que se coaduna com seu propósito de considerar: “a poesia de Mário como um conjunto de reflexões [...] sobre os vários problemas que compuseram o universo ideológico da elite letrada da burguesia brasileira” (LAFETÁ, 1986, p. 15).

Acertando ao propor um estudo não homológico “entre movimentos sociais e literatura”, ele desvia o foco ao crer que a imagem gerada é auto-referente (crendo que Mário represente a si como burguês, quando o que faz é representar uma projeção de homem ainda não surgido); e que ela é algo cristalizado. Porém, uma figura (GERVAIS, 2007) escapa às formatações, não se prendendo a engessamentos sígneos; ela pode estar estabelecida, mas não é estática.

Acompanhando a distinção das máscaras com o pensamento menos na face em relevo da burguesia e mais no modo artístico do próprio poeta, ressalta-se que “À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do trovador arlequinal, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições” (LAFETÁ, 1986, p. 15). A afirmação é forte e importante: a modernidade se abre sob a face do Arlequim, mistura de sentimento e blague, do paradoxo e do “cosmopolita”, tendendo para o universal, em contato com o pensamento europeu.

Esse cerne se manifesta já no princípio e será recoberto por outros aspectos: “à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes [...] a máscara do poeta aplicado” (LAFETÁ, 1986, p. 15). Esse poeta coletor liga-se tanto aos procedimentos de vanguarda europeus como ao processo mesmo de atuação do Arlequim, que para preencher *all'improvviso* seu papel, precisa ser colecionador de histórias, fatos, contos, *lazzi*, provérbios, sem os quais é incapaz de exercer com mestria seu ofício.

Segue-se lendo que:

[...] à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara da diversidade em busca da unidade; (LAFETÁ, 1986, p. 15)

Não vemos alteração no esforço, que é múltiplo nas fontes do “compilador”, nem no ser contraditório (e, portanto, no mínimo dual) do “cosmopolita” para essa outra máscara. Todas agem em prol de uma representação que é de “unidade” mesmo que seus caminhos, ou descaminhos, sejam vários.

Para o foco de atenção escolhido por Lafetá, seu tópico de estudo, complica-se ainda a análise, uma vez que “à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado [...], corresponde a imagem da crise [...], a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de espelho sem reflexo” (LAFETÁ, 1986, p. 15).

Primeiramente, o tormento, “mutilações e desencontros” já se apresentam no próprio dilaceramento da elaboração da cena pelo poeta que se associa a uma máscara. Minimamente ele é dois, posto que a máscara é reconhecível *per se*, sendo o ator sempre outra coisa em conjunto com ela. Para além disso, a máscara não permite uma “intimidade”, pois sendo pública, todos sabem o que esperar, dentro de um conjunto de possibilidades, da ação que ela apresentar, visto que existia um repertório coreográfico, mímico e de expressões faciais adequados a cada personagem fixo da *Commedia dell'Arte*.

A auto-referencialidade, a procura absoluta por um “eu” só é possível no artista que não estiver usando máscaras, que for ele mesmo um só “eu”, posto que, se mascarado, ele já é, entre tantos, um “outro”. A máscara é um espaço vazio a ser preenchido, não lhe é possível ser, mas sim estar.

Um Arlequim não busca saber quem é, ele é o que mostra e diz e faz, e todos o reconhecem desde o primeiro instante. Dúvidas existenciais não lhe cabem, pois ele está muito ocupado agindo no mundo.

Concluindo, Lafetá afirma que “à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 [...] corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do poeta político” (LAFETÁ, 1986, p. 16). Ora, volta-se à cisão, reiterando-se a mutilação, a multiplicidade, como se agora erguesse o poeta mascarado sua voz social.

É notório que o Arlequim é de um estrato social dos mais baixos, e toda sua luta desesperada, e por isso mesmo cômica, se faz de acordo com sua falta de condições (fome, procura de emprego, moradia), em clara oposição aos *padroni* (*Pantaleone e Dottore*). Ele é um dos inferiores da sociedade que, sempre relegado, tenta, através de suas peripécias, modificar sua condição. Nisso vai muito de crítica social, através do riso, nos espetáculos populares, usado como arma satírica contra o estabelecimento oficial:

Esses aspectos seriam também da própria linguagem do carnaval que, evoluindo através dos tempos desde a antiguidade, era capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. (BAKHTIN, 1999, p. 9-10)

Pondo de lado as considerações sobre a diferença entre a linguagem “carnavalesca” e a percepção “arlequinal” de mundo, nota-se que ambas se assemelham no aspecto da incompletude, a partir de uma complexidade de pensamento. As “formas dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas” são, sem dúvida, motores de revolução social, uma vez que dispõem em palavra a ação no mundo, contra a ordem, contra o “acabamento e perfeição” das instituições.

O “lirismo da alternância” e a “consciência da alegre relatividade” não são caóticos simplesmente, eles possuem alvos estabelecidos. Sendo o Carnaval o “mundo ao contrário”, o estabelecimento de uma contra-ordem, isso não é uma desordem destrutiva, mas uma ação propositiva dentro de uma lógica nova, mesmo que passageira.

Da praça vem um grito estridente que, se não é o brado cívico, é o riso, a gargalhada que também faz pensar, e ela, de amena, tem muito pouco quando bem realizada. Uma máscara política não difere da máscara arlequinal, ou melhor dito, o Arlequim, para além dos retalhos, pode abarcar o simbolismo expresso nas várias facetas elencadas por João Luiz Lafetá.

A transformação que o crítico apresenta na trajetória poética de Mário segue a mesma linha, coerente, de se transformar mantendo-se idêntico. Assim sendo, a “permanência e mudança na



poesia de Mário de Andrade”, identificada por Luiz Costa Lima, faz sentido também para sua prosa porque fazem parte da mesma estratégia, moldada e invariável na sua variância, sob o símbolo do Arlequim.

As características do cantador-Arlequim se estendem pelos demais tentáculos da obra de Mário de Andrade, como no coletor de músicas (a serem lembradas pelo brincante que quiser ser cantador de histórias); no missivista professoral, que deseja com suas boas novas iniciar os demais na arte modernista; no funcionário público, que à frente de institutos quer manter um patrimônio e uma memória culturais a serem reelaborados, considerados e reaproveitados pelos cantadores futuros. Em suma, no criador de um lastro cultural que fosse fonte de onde pudesse beber a arte do porvir, que então se abria, a largos goles.

Fazedor em si mesmo de uma multidão de vanguarda (“Eu sou trezentos...”), Mário de Andrade tornava-se tão mesclado na luta empreendida no campo de batalha das ideias que se confundia, para bem e para mal, com o apressado mover-se dos irmãos de pena em punho, como bem aponta Álvaro Lins:

Poucas obras como a sua refletem o espírito de um movimento coletivo: com as suas inquietações, com as suas verdades, com os seus erros, com os seus problemas, com as suas esperanças, com os seus desencantos. Aí bem se poderão encontrar a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário; e simboliza, o Sr. Mário de Andrade, aquilo que nesse movimento existe de mais positivo e de mais negativo, ao mesmo tempo. (LINS, 1963, p. 39-40)

Criador – “mais uma personalidade que um autor” (LINS, 1963, p. 40) – amalgamado na criatura gigantesca que não teria fim numa vida de esforço anunciador, notamos que, como um ator que se tornasse Arlequim e que o fizesse para toda sua existência, exemplarmente, Mário de Andrade se dissolve, se multiplica, perito nas suas cabriolas, pela fé que possui num novo artista, homem e mundo que virão.

Nesse esforço, ele traduz a sua época: “Em nenhum poeta moderno mais do que no Sr. Mário de Andrade se poderá sentir esta contradição própria da poesia moderna: a de um pensamento que procura a sua forma. E ninguém entenderá essa obra sem levar em conta tal circunstância” (LINS, 1963, p. 39).

Porém o Álvaro Lins considera – dentro dessa contradição fundamental em que aparecem “as experiências de formas e ritmos, a transmitir-nos uma idéia de desvario e completa anarquia de ânimo, ao lado de uma impressão de rigorismo lógico domínio da inteligência” (LINS, 1963, p. 45) – que o rebuscamento e a intenção nacional prejudicaram o escritor:

Tratando-se de uma personalidade complexa, ele procura a sua unidade através da forma. Uma situação que se complica ainda mais porque o problema pessoal do poeta se conjuga com o problema específico da poesia moderna. [...] é um poeta que próximo continua do supra-realismo. Além disso, procurou criar um estilo pessoal, com uma linguagem particularíssima, tanto em poesia como em prosa. Admiro o que há de original nessa linguagem e nesse estilo, mas sem esquecer o que em ambos existe de falsa originalidade. O seu estilo apresenta realmente certas características magníficas: um forte sensualismo de vocábulos e de construções, agilidade e graça pouco comuns em nossa língua, influência musical que lhe imprime um máximo de subjetividade. Todavia, ao lado

dessas qualidades, em ligação com elas, brotam as suas fraquezas: um brasileirismo arbitrário e de gosto duvidoso, excesso de pitoresco, ostensivo arresvesamento, certo tom por demais rebuscado. Ou melhor: uma preocupação de modernismo que, tantas vezes, parece mais um preciosismo de roupas novas. [...] Atinge muitas vezes o puro delírio verbal; e julgando que está a criar um mundo de imagens e de sugestões, quando nestas ocasiões estamos apenas diante de uma *féerie*. De uma *féerie* criada pelas palavras desenvoltas, pelos sons estridentes, pelas reticências insistentes e gritantes. (LINS, 1963, p. 44)

A contradição perpassa o poeta e incide nos críticos, uma vez que de “um pensamento que procura sua forma” não se pode cobrar que já a tenha encontrado. Tudo em Mário, mesmo com suas certezas e atos-de-fé, é experiência, tentativa, ensaio de um texto que ainda não estava escrito, preenchimento do espaço com as marcas tênues do cartaz do *canevas*<sup>3</sup>.

A *féerie* aparenta-se com a falta de contundência apontada por Luiz Costa Lima, já que Lins considera que:

o que essa obra poética logo nos revela é o dualismo a que já me referi: o de uma essência poética em procura de uma forma de expressão. Ora, faz pena que tal procura tenha se orientado, sobretudo para o mundo transitório e acidental, o que privou esta poesia de um avanço em maior profundidade. (LINS, 1963, p. 40)

Como vimos dizendo, esse “mundo transitório e acidental” é o campo de atuação escolhido para que o poeta anunciador prepare o terreno e traga a novidade, assentando o solo onde os outros colherão. A alegada falta de “profundidade” não se confirma, se pensarmos no abismo em que é necessário lançar-se para dar conta da imensa quantidade de referências e materiais da composição *all'improvviso* para que se possa dizê-la com sucesso. Uma poética firmada no acidente, na associação brusca, no salto e na cambalhota verbal demanda ao invés de uma profundidade, uma amplitude que, porém, não se desmerece enquanto força enunciadora de possibilidades simbólicas.

Álvaro Lins cai na própria armadilha uma vez que, ao pensar sobre a originalidade de Mário, afirma:

Ele criou o seu próprio espaço, a sua própria maneira. E de um modo inconfundível. Ao lado dessa originalidade intrínseca, existe uma outra, porém, menos apreciável: a que ele procura criar com sua técnica. E assim se explica que um poeta de tanta personalidade seja também um poeta de muitos artifícios. As suas realizações mais felizes são aquelas por ele obtidas ao entregar-se naturalmente à sua obra original; as suas páginas mais frágeis ou falsas são aquelas em que se complica na busca de uma expressão artificiosa. (LINS, 1963, p. 41)

Ao não seguir artifícios, entregando-se “naturalmente” à sua obra, o artista está realizando a prática poética do “transitório e acidental”, improvisando, criando a linguagem e a forma que o pensamento ainda buscava, “julgando que está a criar um mundo de imagens e de su-

<sup>3</sup> Roteiro com indicações e marcações da movimentação dos atores em cena na *Commedia dell'Arte* a partir do qual eram realizados os improvisos.

gestões”. Os pontos fortes e originais mesclam-se com o que se considera deficitário, sendo impraticável uma crítica que não dê conta de um fenômeno que é a ebulição das contradições, um torvelinho de conceitos, práticas, símbolos, vontades e representações unidas em desacordo.

Esse amálgama veloz ainda sai da obra poética, ou melhor, se descola da poesia para soprar contos, romances, cartas e a vida do próprio artista, como articula João Luiz Lafetá:

O fato é que se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu “eu” e conta, como afirma Álvaro Lins, a história “de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo” (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade). O movimento é simultâneo e solidário: a busca da identidade nacional (enredada como veremos nos interesses da classe a que pertence o escritor) liga-se “ao problema mais íntimo da descoberta da própria identidade” (LAFETÁ, 1986, p. 8)

Tem-se aqui o Brasil como um fim, unido ao “eu” a ser encontrado. Não cremos que a busca se encerre na brasilidade, fazendo ela parte do projeto, porém como um componente, uma vez que a obra vai se abrindo para abarcar a América e colocar o artista novo em pé de igualdade, através das pesquisas culturais e de linguagem, com todo e qualquer povo. Encontrar a diversidade dentro do Brasil serve para sair do eixo paulista e descobrir que o mundo é muito mais que Paris-Trianon:

Há uma identidade entre o dizer e o que é dito. Nesta trilha, a identidade aparece em diversos níveis ou, talvez fosse melhor dizer, em diversos âmbitos. Apenas como sugestão, esta identidade habita Arlequim e São Paulo, depois Arlequim e o Brasil, encontra um esconderijo no psicológico, mostra-se como espelho do social e tem suas raízes no solo da poesia. Cidade arlequinial e dizer arlequinial. (KNOLL, 1983, p. 48)

A identidade não é buscada, mas sugerida através da máscara do Arlequim. Seja um burguês cosmopolita, seja um índio tapuia, seja um quilombola bravo, esse artista pode propor suas faces, afirmando através da máscara a negação mesma da identidade. Ser é menos importante do que se tornar, do que preencher no momento preciso a cena com sua atuação.

Agir sobre o mundo, sobre a arte, sobre a vida parece ser a estratégia de atuação poética e simbólica proposta pelo irrefreável escritor Mário de Andrade. Essa seria sua novidade, o “pulo do gato” modernista ao não ser o moderno, mas ao dizer o que o será. Irrisório, inútil, efêmero, o desvario do desvairismo se finda na inutilidade das explicações prefaciais. Não se diz nada sobre o antes da obra, a obra é o antes total do artista.

Nesse estado anterior, nessa condição pré, nada é conclusivo, integral e fechado. Assim, a poética arlequinial serve bem como caminho para a percepção de mundo modernista: “conforme frisou por várias vezes durante a sua ação literária, os modernistas foram os primitivos duma época artística em que tudo estava por construir” (GREMBECKI, 1969, p. 35-36).

Esse movimento antecipatório, que em Mário se finda em si mesmo, ou seja, que torna a obra toda um complexo jogo preparatório, que se compraz em nada concluir, apenas sugere-

rindo e indiciando, é tomado como uma linha evolutiva pela crítica, chegando, na maioria das vezes, a uma frustração literária, a uma incapacidade de efetivar sua plena realização. Certos desse processo, alguns até dizem ser isso representado pelo fracasso e tristeza final de *Macunaíma*.

Vista como intervalo, como divertimento passageiro prévio ao espetáculo que virá, a rapsódia, improvisada pelo homem que a ouviu do papagaio, pode ser vista como um entreato, de muitos espetáculos vindouros.

A escolha para se viver essa comédia, para dançar o bailado de inútil existência é ser Arlequim, tornando tudo que faz, em termos de obra e vida, “uma transmutação incessante”:

A identificação com o Brasil não se mostra nada fácil – “o herói sem nenhum caráter” chega ao ponto de provar todas as máscaras e preferir a fluidez variada de uma transmutação incessante, apresentando-se simultaneamente com muitas caras. O verso famoso (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta,”) assume de uma vez a diversidade como drama a ser vivido, e propõe de maneira direta que o problema privilegiado seja este. (LAFETÁ, 1986, p. 27)

Ao expor o exemplo a ser seguido, não quer Mário de Andrade uma escola repetidora, mas, mesmo assim, se dispõe a ser o transportador (como faz o Arlequim, intermediário dos atos cênicos que escolheu para se figurar) de uma turba bulhenta que lhe siga desejosa de revolução. É uma multidão que ele convoca para a infantaria de sua arte, n’*A Escrava que não é Isaura*, se valendo de citações e referências de todos os seus irmãos em ar(te/mas), para os quais existir é criar e lutar.

O aprendizado-mor dessa anti-escola é o de transformar o manifesto, antes somente eficaz com palavras de ordem e especificações, dotando-o de trechos, entrecchos, recortes das obras daqueles que o poeta vem anunciando como modernos, através da colagem, para erguer uma forma literária fluida em que seja o brilho piscante avivado pelo olhar.

Mais além da forma popular copiada, dos conhecidos enredos preenchidos, da linguagem falsamente descuidada, tudo que Mário de Andrade vai tocando arlequiniza-se, e mais que isso, arlequiniza-se, posto que a alquimia na formulação macunaímica já fora apontada por Haroldo de Campos:

“Infundada me parece [...] a crítica de Franklin de Oliveira [...]: ‘Conspiraram contra Macunaíma não apenas a artificialidade de sua linguagem, como ainda a ausência de alquimia estética operada sobre as suas fontes, entre outras, as lendas colhidas por Koch-Grünberg’. Ao invés, a alquimia é realizada através da profunda compreensão morfo-tipológica da lenda; a ‘artificialidade’ da linguagem é parte indispensável, isomórfica, do sincretismo do projeto.” (CAMPOS, 1973, p. 97)

A arlequimia se dá pela transmutação de si na obra literária, amalgamando poética, ética, política e retórica numa figura que não se efetiva, apenas provoca e instaura um lugar, ao mesmo tempo vazio e prenhe, para a voz que quiser tomar dessa representação (de cena, do país, do ser humano, do fazer artístico) para dizer: assim estou eu, sendo mais que somente eu.

Mário de Andrade promete um novo mundo e o realiza com uma nova literatura afirmada em *Macunaíma* (feição de forma inovadora de colagem) em que a figura arlequinal já sustentada

nos manifestos e na poesia aparece plena e inquiridora em sua complexidade. O Arlequim artista (Mário) dá voz ao cantador que vivifica o Arlequim das peripécias sem fim (Macunaíma), forjador de uma identidade possível em seu sem-caratismo constante.

Nessa intrincada encruzilhada de elementos, a rapsódia estabelece o credo modernista da vanguarda no intervalo, na mistura erudito-popular, na deglutição e re-elaboração do estrangeiro pelo local e, sobretudo, no aspecto inacabado e inapreensível da arte.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopez. Brasília: CNPq, 1988.
- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In.: BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 26-102.
- BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade: animador da cultura musical brasileira. In.: BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. Mário de Andrade entre dois (ou três) futurismos. In: **BRASIL & Itália: vanguardas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 43-53.
- CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GERVAIS, Bertrand. **Figures, lectures**: logiques de l'imaginaire. Montréal: Le Quartanier, 2007.
- GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e l'Esprit Nouveau**. São Paulo: IEB, 1969.
- KNOLL, Vitor. **Paciente arlequinada**: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. **Figurações da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LINS, Álvaro. Na primeira linha da vanguarda. In: LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MIC, Constant. **La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles**. Paris: Librairie théâtrale, 1980.



PANDOLFI, Vito. **La Commedia dell'Arte:** storia e testo. Firenze: Casa Editrice le Lettere, 1988. v. 2.

POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. In: **Kalíope**, São Paulo, ano 7, n. 13, jan./jul., 2011, p. 90-111.

RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte:** an actor's handbook. London: Routledge, 1998.