

MOARA
MULERE

**ENTRE O ORAL E O ESCRITO:
A HETEROGENEIDADE CULTURAL
EM “MACUNAÍMA”**

Márcio Araújo de MELO
(Universidade Federal do Tocantins – PPG/Letras)

RESUMO: Esse artigo discute a relação entre a oralidade e a escrita em *Macunaíma* de Mário de Andrade, a partir do conceito da heterogeneidade cultural proposto por Antonio Cornejo Polar. A impossibilidade de uma transculturação de dois lugares distintos parece ser uma chave de leitura possível. Para tanto, reflete-se exatamente sobre a incompreensão das culturas do “mato virgem” e da cidade de “São Paulo”, ou pelo comentário do *herói sem nenhum caráter*: “de certo a civilização europeia esculhamba a inteireza do nosso caráter”. Esses entrecruzares culturais se materializam nos entrecruzares discursivos da rapsódia: voz e letra; já-dito e já-escrito; papagaio e narrador; contador e cantador.

PALAVRAS-CHAVE: Heterogeneidade cultural; memória; Macunaíma.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between orality and writing in Mario de Andrade's *Macunaíma*, based on the concept of cultural heterogeneity proposed by Antonio Cornejo Polar. The impossibility to make a transculturation of two different places seems to be a possible reading key. To accomplish that, it is reflected exactly about the misunderstanding of the “virgin forest” and the city of “São Paulo” cultures, or the *hero with no character* comment: “certainly European civilization screw up the wholeness of our character”. These cultural intersecting are materialized in the Rhapsody intersecting discourses: voice and lyrics, already-said and already-written; parrot and narrator; storytelling and singer.

KEYWORDS: Cultural heterogeneity; memory; Macunaíma.

Para Myriam Ávila

O PAPAGAIO TRADUTOR

Ao tentar compreender o processo de formação das Literaturas latino-americanas, Antonio Cornejo Polar (2000, p. 220) problematiza a tradição literária advinda da colonização ibérica, bem como a “de uma história que vem de muito longe e ultrapassa largamente os limites da conquista”. Para tanto, irá demarcar essas duas culturas específicas a partir da diferenciação entre a oralidade e a escrita. Segundo ele, esses dois lugares parecem ter produzido um momento muito particular na colonização das Américas, que ele chama de o “grau zero” da literatura latino-americana; “ou, se quiser, o ponto no qual oralidade e escrita não somente marcam suas diferenças externas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220) O autor de *O Condor Voa* está se referindo especialmente ao que aconteceu na tarde de sábado de 16 de novembro de 1532 em Cajamarca, no atual Peru,

quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos – tudo isso através de um *lengua* de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do *chinchaysyo* e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que ouvia e Valverde respondeu que a verdade estava escrita. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Esse foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado. (CORNEJO POLAR, 2000 pp. 287/288)

Ao analisar esse marco zero da história da colonização latino-americana, o autor defende a impossibilidade de coexistência entre esses dois lados do discurso – colonizado (oralidade) e colonizador (escrita) –, que se perpetuarão para sempre na formação das literaturas latino-americanas. Assim, esse encontro – definido e datado – é pontuado por ele como tendo:

um conceito ampliado de literatura, que tanto assume o horizonte da recepção como inclui a problemática da oralidade, para mencionar apenas dois pontos básicos; mas, sobretudo, ver cor algo mais importante que continua marcado até hoje a textura mais profunda das nossas letras e de toda a vida social da América Latina: com destino histórico de duas consciências que desde o seu primeiro encontro se repelem pela matéria linguística e que se formalizaram, o que pressagia a extensão de um campo de enfrentamento muito mais profundos e dramáticos, mas também a complexidade de densos e confusos processos de imbricação transcultural. (CORNEJO POLAR, 2000 p. 221)

Pode-se, apropriando das formulações de Cornejo Polar dizer que esse “grau zero”, que baliza a diferença entre a oralidade e a escrita, parece ser um pouco anterior para nós brasileiros – retirando-se as várias diferenças entre eles –, pois data exatamente do dia do “achamento” da “Terra de Santa Cruz”. Neste 22 de abril de 1500, ao ver um pequeno grupo de índios, os portugueses tentaram criar uma primeira comunicação sem grandes resultados, conforme Pero Vaz de Caminha expõe em carta ao rei de Portugal.

Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vjnham todos rrijos peracbatel e njcolaa coelho lhes fez sinal que posesem os arcos, e eles os poseram. Aly nom pode deles auer fala nem entendimento que aproueitasse pelo mar quebrar na costa, soomente deulhes huumbarete vermelho e huam carapuça de linho que leuaua na cabeça e huum sombreiro preto. E huum deles lhe deu huum sombreiro de penas vermelhas e pardas coma de papagayo e outro lhe deu huum rramal grande de comtinhas brancas meudas que querem parecer daljaueira as quaaes peças creio queo capitam manda avossa alteza e com jsto se volueo aas naaos por seer tarde e nom poder deles auer mais fala por aazo do mar. (PRADO, 1990, p. 87).

O registro dessa primeira comunicação não esconde o desejo de domínio e poder sobre a nova terra, sobretudo a partir da construção da superioridade da empresa colonial. Pode-se dizer que ficam marcados esse poderio e força quando Nicolau Coelho acena para que os nativos depositem suas armas no chão, e eles o fazem sem resistência; ainda que rígidos e prontos para o confronto.

Ademais, nesse momento se veem claramente a troca de presentes e a incapacidade de uma comunicação entre as partes, pelo menos. Para essa impossibilidade de comunicação entre os discursos heterogêneos, a resolução se dará apenas pelas trocas de objetos materiais, de modo que a tradução se efetiva não pela palavra, mas por objetos que são atirados entre os dois grupos. Os motivos da incomunicabilidade entre os portugueses e os nativos não ocorrem exatamente pelo fato de não se entenderem pelas línguas, mas “pelo mar quebrar na costa”. Assim, as diferenças entre as personagens desse primeiro encontro são anuladas pelo discurso da carta de Pero Vaz de Caminha que resolve a situação quer pela imposição, quer pela tradução material, quer pelo barulho do mar.

Ainda é válido observar que no discurso epistolar, as diferenças são apagadas também quanto aos elementos da troca, pois começa pelo arremesso de um barrete vermelho e uma carapuça preta por parte dos portugueses, que recebem, por seu turno, um outro barrete pardo e vermelho e um ramal grande de continhas brancas dos índios. São rasuradas também as especificidades de fabricação e materialidade de cada presente. Por assim dizer o barrete português se iguala ao do índio, mesmo que ressaltados o linho e as penas de papagaio de cada um. Desses objetos lançados entre as partes, pode-se dar destaque à imagem do papagaio, que na qualidade de imitador da voz humana, poderia funcionar como possibilidade de tradução de discursos tão incompatíveis.

Num outro momento da carta, a figura do papagaio aparece novamente como perspectiva de tradução, em que a incomunicabilidade impera. No entanto, ao contrário do que ocorreu antes no discurso do colonizador, já não se anulam mais as diferenças, agora estão expostas em sua escrita.

Acemderam tochas e emtraram e nō fizeram nhuua mençam de cortesia nem de falar ao capitam nem anjmguem, pero huum deles pos olho no colar do capitam e começou dacenar cõ amaão pera aterra e depois perao colar como que nos dezia que avia em tera ouro e tam bemvio huum castiçal de prata e asy meesmo acenaua peraa tera e entã perao castiçal como que avia tam bem prata.

Mostrarãlhes huum papagayo pardo que aquy o capitam traz, tomarãno logo na mão e acenaram peraa terra como que os avia hy. (PRADO, 1990, p. 89)

Não é gratuito que a imagem do papagaio apareça junto a uma possível exploração do ouro e da prata. São riquezas e desejos que a escrita do colonizador não deixa de marcar forte nas linhas de sua história. Para se ter uma pequena ideia do que representava essa ave na época colonial, “os toros de pau-brasil enviado para Europa valiam cerca de oito ducados o quintal – quatro arrobas, isto é, 58,75 kg –, e cada um desses pássaros orçou-se em seis ducados”, como informa Sérgio Buarque de Holanda (1994, p. 211).

Por conseguinte, não é desprezível notar que desde o início da descoberta do Novo Mundo “nenhum dos animais achados”, comenta Sérgio Buarque de Holanda (1994, p. 211), “pareceu ao Almirante [Colombo] tão digno de exhibir-se na Espanha, porém, quanto os papagaios, e deles levou de volta nada menos de quarenta”. E já em 1501, para se ter uma ideia, se alude à colônia portuguesa como “terra delli Papagá”, ao passo que só mais tarde começaria a prevalecer, generalizando-se, o de terra do Brasil. Segundo o autor de *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1994, p. 212), destes pássaros a valorização se dava por uma razão especialíssima, pois durante largo tempo, apareceram “associadas às maravilhas indianas”. Ademais, continua ele, “para o apreço que lhe davam, não só contribuía o saberem imitar a voz humana, além da formosura da plumagem, como sua procedência de países remotos, da Índia sobretudo, que lhes comunicava alguma coisa de seu mistério”.

Dessa construção de uma comunicação misteriosa interessa pontuar, pelo olhar proposto até aqui, que esses pássaros produzem uma relação de ambiguidade possível entre duas culturas, representadas entre a oralidade e a escrita, nesse *primeiro momento* da colonização. E, ao longo do processo de formação da literatura brasileira, essas culturas podem marcar lugares bem diferenciados, que a memória repetitiva e o imitar da voz do outro são metáforas interessantes, sem dúvida.

Desse modo, apropriando-se das percepções de Cornejo Polar e desse *grau zero* da literatura brasileira, é possível anunciar que alguns de seus desdobramentos parecem ter sido os esforços para compreender o confronto entre a voz e a letra, radicalizadas no encontro violento das culturas. Na impossibilidade de produzir o processo transcultural, elas são fortes marcas que irão ser retomadas para compreender a formação da nossa identidade literária, por outro viés. Dito desse modo, pode-se empregar como exemplo, em que são claras tais relações, um dos poemas mais conhecidos de Oswald Andrade (1972, p. 65):

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Parece estar o poema de Oswald de Andrade no mesmo instante de relação e confronto cultural que o da carta de Caminha, evidentemente que por dimensão e olhar bastante diferentes. A ironia oswaldiana recoloca na ordem da história a mesma lógica do atrito da epístola, em que a possibilidade de tradução não se efetiva porque algo de caráter natural e externo ocorre. Ainda que possa haver, em hipótese imaginária, o índio despindo o português, “uma bruta chuva” obriga que o procedimento inverso aconteça, da mesma maneira que não houve entendimento possível “pelo mar bater na costa”. Nota-se que a incompatibilidade de coexistência entre as culturas é algo maior que uma simples sobreposição da nudez e da voz pela roupa e letra; ela marca a formação da literatura brasileira e aponta seus tantos desdobramentos.

O poeta da antropofagia constrói um momento alegórico em que o “nativo pré-colombiano se vê diante do europeu, aquele

momento virtual em que, teoricamente, todas as possibilidades ainda se encontram abertas para o encontro, propicia a reflexão sobre o estabelecimento do estatuto do outro que se fará a seguir” (ÁVILA 2008, p. 71). Esse encontro traumático não deixa de produzir narrativas e, pela sua violência contínua, marca nossa memória com a impossibilidade de compreensão das personagens. Como síntese conclusiva, pode-se ainda recorrer aos comentários de Cornejo Polar (2000, pp. 202/203): “Essa é a razão pela qual concentram a memória histórico-simbólica das duas partes do conflito e reaparecem reproduzidas com grande frequência no imaginário da literatura”.

O PAPAGAIO-NARRADOR

Pela perspectiva exposta até o momento, é possível analisar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, também como um instante desse desdobramento literário; não apenas por retomar as narrativas da colonização, mas por seu processo de construção, especialmente. O confronto entre a oralidade e a escrita na rapsódia marioandradiana sempre esteve na ordem das discussões da crítica, ainda que por olhares diferentes e até mesmo contrários, como nos trabalhos de Haroldo de Campos (1973) e Gilda de Melo e Sousa (1979). Para aquele, Mário de Andrade partiu da estrutura dos contos maravilhosos e com isso da cultura popular encontrável, em seu estado primeiro, na oralidade. Para essa, o autor trabalhou com o processo de carnavalização da “Demanda do Santo Graal” na busca da muiiraquitã perdida, e, por isso, numa modalidade arcaica de ficção.

Ao longo de toda obra marioandradiana pode-se perceber esse confronto entre a letra e a voz. No entanto, em dois momentos especiais da rapsódia, o capítulo “Carta pras icamiabas” e o “Epílogo”, tal questão parece avolumar de maneira mais significativa, pois há neles um processo narrativo diferenciado, em que a memória de um papagaio e o processo de escrita de Macunaíma-narrador deixam mais aclarados esse enfrentamento.

Pode-se dizer que a “Carta pras icamiabas” desloca o eixo da narração, primeiro pelo fato de não ser o narrador que a conduz, mas o próprio Macunaíma e, segundo, por sua finalidade, a de informar às suas súditas amazonas como se encontrava seu imperador na cidade de São Paulo. Para além disto, Macunaíma-narrador aproveita para dar alguns detalhes desta cidade e de seus moradores. Dentre outros assuntos, ele conta a história – que por sinal é diferente da que o narrador já contara no capítulo “Boiúna Luna” –, da perda da muiraquitã, e não se esquece de pedir dinheiro às icamiabas, para dar continuidade às negociações para obtenção da pedra que estava em posse do gigante Piaimã. Também solicita dinheiro para conseguir “brincar” com “as filhinhas da mandioca”, pois estas “não brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que vulgarmente, dão nome de lagosta”. (ANDRADE, 1974, p. 74) São grandes as contradições que se dão entre a versão do “herói de nossa gente” e a do narrador do outros capítulos, de maneira que “Carta pras icamiabas” é singular, pois dá voz pela primeira vez, e única, para o imperador do mato virgem.

As outras aventuras foram contadas, por Macunaíma, para um papagaio que as escutou, quando o herói já havia voltado ao Uraricoera, sua terra natal, após reconquistar a muiraquitã. No entanto, elas só foram escritas quando este papagaio as (re)contou para um homem que passava pelo “fundo do mato-virgem”, quando “não havia mais ninguém lá”. Houve ainda acréscimo na história pelo papagaio, pois, provavelmente, Macunaíma não lhe tenha contado parte do capítulo “Ursa Maior”, quando é seduzido pela Uiana e desiste de viver para ser “brilho inútil” no céu.

O papagaio dormia.

Uma feita janeiro chegando. Macunaíma acordou tarde com o pio agourento do tinguã. No entanto era dia feito e a cerração já entrar pro buraco... O tremeu e apalpou o feitiço que trazia no pescoço, um ossinho de piá morto pagão. Procurou o aruaí, desaparecera. (ANDRADE, 1974, pp. 161/162)

E, finalmente, há um último acréscimo em “Macunaíma”, feito agora pelo condutor da narrativa, o “Epílogo”, no qual conta de que forma descobrira a história do “herói de nossa gente” e como construiu sua obra. Nele irá anunciar que para narrar as aventuras e desventuras do herói da tribo Tapanhumas – que estavam esquecidas em “um silêncio imenso” – precisou descobrir, meio que por acaso, um papagaio, que lhe contou a história “numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”. (ANDRADE, 1974, p. 168) O papagaio escutou as histórias do próprio Macunaíma, quando já no Uraricoera – sem seus irmãos e mulher –, “ficara defunto sem choro, no abandono completo”, (ANDRADE, 1974, p. 158) se distraíndo apenas com a última das aves que restara do séquito imperial. Então, Macunaíma

passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde a infância. Aaah... Macunaíma bocejava escorrendo caju, muito mole na rede, com as mãos pra trás fazendo cabeceiro, o casal de legorne empoleirado nos pés e o papagaio na barriga. (ANDRADE, 1974, pp. 158/159)

Ao término da obra, é possível afirmar que “Carta pras icamiabas” e o “Epílogo” são as marcas mais espessas que corroboram na divisão, tão explorada ao longo do livro, entre a história oral – contada, primeiramente, por Macunaíma para o papagaio, depois desse ao narrador – e a história escrita – registrada pelo narrador após o relatado da ave imperial. Aliás, essa fronteira e diferenciação têm, ao longo da rapsódia, se mostrado muito fértil para a crítica literária, de tal maneira que se pode ver no trabalho de Eneida Maria de Souza (1988) tal preocupação. A autora vai pontuando uma reflexão à luz do dialogismo de Bakhtin e do universo linguístico do texto, procurando destacar o aspecto da composição da obra marioandradiana. Para tanto, ela alega e declara seu caminho:

o universo linguístico de Macunaíma se articula em torno da imagem do papagaio e se expande em diálogo pelo empréstimo

das vozes de outros textos. Esse trabalho de transposição de um enunciado em outro (a relação entre o ‘já-dito’, o ‘já-escrito’ e a obra) tem como princípio o jogo de relações e deformações, operado sobretudo no nível da linguagem. (SOUZA, 1988, p. 33)

As falas de *Macunaíma* alvitram – como bem expôs a autora de *A pedra mágica do discurso* – esses entrecruzares discursivos: voz e letra; “já-dito” e “já-escrito”; papagaio e narrador; contador e cantador. São lugares de uma locução muito demarcada, que deixa os furos expostos e, por isso mesmo, solta ao limite. Portanto, como rapsodo, Mário de Andrade recolhe para sua obra tudo o que lê e escuta para depois lhe dar corpo vivo. Essa construção de acréscimos e recortes extrema as fronteiras tênues do livro, em que as estratégias narrativas – deslocamento de voz, de tempo e de memória – deixam evidente sua construção híbrida, por assim dizer.

Para mais é importante anunciar que o papagaio – após o pronunciamento e voo para Lisboa – acaba por forçar a escrituração da obra. Da história, a ave acaba por exigir sua existência material, já que não se fará mais presente numa possível repetição, e o texto se inscreve na ordem de uma outra memória, em que “os ditos” e “os feitos” – já reditos e refeitos pelos narradores – não estão para uma verdade. Essa outra memória se registra no espaço do híbrido entre: o oral e escrito; o campo e a cidade; o mito e a máquina; a mãe natureza que fornece o alimento e também a fome. Por assim dizer, o papagaio-narrador desempenhará a função de baluarte dessa memória oral, além de ser o guardião de uma linguagem que – na fala de um outro narrador – vai produzir a escrita de *Macunaíma-obra*. Por fim, o último papagaio do séquito imperial de Macunaíma – como guardião das aventuras do *herói anti-heróico* – irá anunciar algo misterioso, porque só ele “conserva no silêncio as frases e feitos do herói” (ANDRADE, 1974, p. 168).

Esse anunciar, de uma voz memorizada pelo “guanumbi” de Macunaíma, se desloca no tempo e espaço no entremeio das enunciações da narrativa. Do livro aos feitos do herói, as vozes rapsódicas são as marcas da história, tanto quanto da memória

impresa. Não obstante, essa narrativa se sustenta no inscrito e com ela sua memória, mas preservada em reminiscências de um papagaio, que irá reproduzir e doar os feitos do “herói de nossa gente” à primeira pessoa que passar pelo Uraricoera. Assim, o texto se abre por um lado pela fala e memória frágeis de um papagaio como também pela escuta efêmera do futuro narrador, e por outro pela rigidez da escrita da obra.

Nessa narrativa híbrida, são atribuídos quatro papéis à ave: a) de escutar os feitos de Macunaíma; b) de presenciar os últimos acontecimentos ocorridos com ele; c) de testemunhar a linguagem do herói e, finalmente, d) de guardar e transmitir para alguém. Esta linguagem, desaparecida “num silêncio imenso”, é reescrita pelo narrador – que também adota um lugar no discurso –, como propõe Eneida de Souza (1988, p. 120), quando ele “se insere como rapsodo, ao estudar, e gravar ‘a fala impura’ do papagaio, assumindo sua posição ao longo do texto, com o que reescreve (reescreveu) a história sob o signo da oralidade”.

Assim, o papagaio – “ave metalinguística e recitador fático” na definição de Haroldo de Campos (1973, p. 274) – contará a história do herói ao seu futuro narrador, no mesmo “silêncio imenso” e ambiente misterioso que estão no princípio das aventuras de Macunaíma. Esse ambiente ritualístico que se constrói no início e término da rapsódia parece enfeitiçar o narrador (e com ele o leitor), colocando-o no jogo mágico da narração. Para tanto sua memória é posta à prova, e ele se envolve nesse ritual demarcando seu lugar.

Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 1974, p. 05)

Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. (ANDRADE, 1974, p. 167)

Dos possíveis lugares que o narrador pode se apresentar, é possível vê-lo como menestrel – cantor e contador –, pois se posiciona como detentor de uma memória que reproduz, com a fidelidade necessária, o dito e feito do outro, retirando de si o peso da autoria, ao mesmo tempo procura relatar o mais próximo do “original”. Nesse ritual ele se aproxima ao próprio Macunaíma, como narrador e personagem, que se prepara, antes de começar a relatar, catando os carrapatos ou espantando os mosquitos. Por esse prisma, é possível olhar a obra de Mário de Andrade inscrita num espaço ambíguo que se abre entre o narrador e a personagem.

Essa dubiedade da narrativa marioandradiana é ressaltada também na “Carta pras Icamíabas”, quando, ao assumir a narrativa, Macunaíma dará sua tonalidade discursiva. Para tanto, mescla o escrito e o oral, além de acumular citações de vários autores ao longo da missiva. E nesse emaranhado discursivo, irá compor uma epístola complexa que se abre entre o que ele conta sobre a cidade de São Paulo e o seu raciocínio Uraricoera.

Estávamos ainda abatidos por termos perdido a nossa muiquirã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (lede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Por ele soubemos que o talismã perdido, estava nas dilectas mãos do doutor Venceslau Pietro Pietra, súdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco. E como o doutor demorasse na ilustre cidade anchietana, sem demora nos partimos para cá, em busca do velocino roubado. (ANDRADE, 1974, p. 60)

Vão se aglutinando várias informações, em que cada uma se conecta a outra, mesmo quando são diferentes, ou opostas. Assim, há referência aos estudos de Freud sobre o sonho, e ao mesmo tempo, ele é interligado aos sonhos de Nossa Senhora e de São José, na visão de um arcanjo maravilhoso que anuncia a Boa Nova. As línguas erudita, arcaica, popular, regional, contemporânea são postas num mesmo plano, desse modo e igualmente, se encontram e se mesclam na carta às súditas amazonas.

As línguas, “português escrito e brasileiro falado”, com as quais Macunaíma constrói a carta, ajudarão o herói a se impor enquanto imperador, fazendo-o se transformar em mediador e doador de um novo mundo, a cidade de São Paulo, inacessível para elas. Ao mesmo tempo demonstrará uma incapacidade em manusear tais línguas e discursos. De maneira que posicionando como dono da nomeação de sentido às coisas, Macunaíma-narrador trabalhará com a cultura do escrito, emprestando o “verbo” ao outro. Contudo, no momento que este mesmo narrador não consegue assegurar o seu discurso, empregando expressões que se distanciam de suas acepções, ocasionando confusões em seus sentidos, estabelece-se um movimento inverso nesta relação.

Dito desse modo, a carta demarca um ponto intransponível entre essas duas culturas, a partir da impossibilidade de percepção e sobrevivência na “cidade anchietana”. Tanto que Macunaíma não irá compreender muito bem a sua estrutura, como se vê pela forma que enfrenta o desconhecimento da máquina, por exemplo. Depois que descobre que não pode “brincar” com ela, encontrará correspondência no mundo do “monstruoso”, pois não será capaz de dominá-la, como fez com “Ci, a mãe do mato”:

Os tamanduás os boitatás as injás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (ANDRADE, 1974, p. 40)

Voltando ao “Epílogo” – ainda como exemplo dessa dubiedade oral e escrito –, o narrador assume a postura de um cantor/contador de histórias, expondo-se frente a seus leitores/ouvintes, restabelecendo a relação milenar do ato de contar história, desse modo. Para isso, adota as características necessárias para criar um ambiente narrativo, pois “quem conta história de dia, cria rabo de cotia” (ANDRADE, 1974, p. 94), já nos ensina o próprio Macunaíma, após narrar o mito da criação do Cruzeiro do Sul pela

transformação de Pauí-Pódole. O final da rapsódia é o narrador se identificando ao próprio “herói de nossa gente”

Tudo ele [o papagaio] contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente. Tem mais não. (ANDRADE, 1974, p. 168)

Em relação à oralidade na obra marioandradiana, mais uma vez é válido notar que, os casos do herói, como também sua “fala impura”, perdidos num “silêncio imenso”, estavam preservados pelo papagaio, que esperava longamente a vinda de um homem, para que este pudesse tomar seu lugar e detivesse também o segredos do último dos representantes da tribo dos “Tapanhumas”. Para que só assim, pudesse “abrir asas rumo de Lisboa”. (ANDRADE, 1974, p. 168)

Assim, ao se apropriar da “fala impura e dos casos” de Macunaíma, o narrador passa a deter a função de novo guardião destas histórias. E como tal, repassa a seus leitores/ouvintes, “cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (ANDRADE, 1974, p. 168), para que também eles possam guardar seus segredos. No entanto, não mais como guardiões, mas agora como rapsodos possam cantar com a mesma “fala impura” qualquer caso e feito sucedidos. E, conseqüentemente, *Macunaíma-obra* liberta do peso da memória o papagaio, que irá “abrir asas rumo de Lisboa”.

Para Maria Zilda Cury (1981, p. 168), essa viagem é o retorno do papagaio que veio na frota de Pedro Álvares Cabral, por isso, uma “possibilidade da fala do dominado cultural”. Apropriando-se dessa colocação, pode-se dizer também que é, em potência, uma espécie de tradução invertida. Essa tradução às avessas parece adquirir significados maiores do que uma simples

passagem do oral para o escrito, ou mesmo como guardião de uma memória esquecida. Ela contém a imagem secular da colonização que vê a tradução pelo viés de quem possui a palavra para escrever e registrar sua história. Ela também rompe, na imagem desdobrada do “erro de português”, com a impossibilidade do despir do português num dia chuva.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*, herói sem nenhum caráter. Edição crítica – Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Associetien Archives de La Latte'rture latino-americaïne, dès caribes ete africaine Du XX^e siècle, Brasília, DF: CNPq, 1974.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CURY, Maria Zilda. Arte e criação em *Macunaíma*. In: *Ensaio de semiótica, cadernos de linguística e teoria literária*. Belo Horizonte: editora UFMG, dezembro de 1981.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A visão do Paraíso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

PRADO, João Feranndo de Almeida. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.