

A voz sobrevivente

The surviving voice

Eduardo Sterzi*

RESUMO: O derradeiro capítulo de *Macunaíma* não vem numerado como os anteriores e seu título foge ao caráter ilustrativo dos demais: apenas “Epílogo”. *Epílogo* nomeia precisamente essa palavra-a-mais, essa persistência derradeira da linguagem – da voz – ali onde ela está prestes a calar, onde, em alguma medida, ela já é silêncio. Supera-se, assim, a barreira de provisório silenciamento demarcado pela última frase do livro: “Tem mais não”. Podemos dizer, portanto, que, relido a partir do seu epílogo, *Macunaíma* nos convida a perguntarmos: o que resta depois do *não*? O que *tem*, ainda, quando se diz que *não tem* mais nada? Estas são as questões que buscaremos responder em diálogo com as observações críticas e teóricas de Ettore Finazzi-Agrò.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Guimarães Rosa; Euclides da Cunha; narrativa.

ABSTRACT: The last chapter of *Macunaíma* is not numbered like the previous ones and its title escapes the illustrative character of the others: just “Epilogue”. *Epilogue* names precisely this extra word, this final persistence of language – of voice – there where it is about to mute, where, to some extent, it is already silent. Thus, the barrier of provisional silencing demarcated by the last sentence of the book – “There is no more” – is overcome. We can therefore say that *Macunaíma*, reread from his epilogue, invites us to ask: what remains after the *no more*? What *is there*, still, when it is said that *there is nothing else*? These are the questions that we will seek to answer in dialogue with the critical and theoretical observations of Ettore Finazzi-Agrò.

KEYWORDS: Mário de Andrade; Guimarães Rosa; Euclides da Cunha; narrative.

“Fujam das pequenezas dos heróis de romance.” Assim diz Boileau, numa das epígrafes que pontuam o terceiro volume das *Mitológicas*¹, o qual encerra em suas páginas uma breve mas potente teoria do romance – que é também uma teoria da dissolução (e recuperação, a um só tempo liminar e póstuma) dos mitos. Pergunta-se, ali, Lévi-Strauss:

Mas não é isso, sempre, um romance? O passado, a vida, o sonho, carregam imagens e formas deslocadas que assediam o escritor, quando o acaso, ou alguma outra necessidade, desmentindo aquela que foi outrora capaz de engendrará-los e dispô-los numa verdadeira

* Professor de Teoria Literária na Unicamp.

¹ Nicolas Boileau-Despréaux, *Arte poética*, canto III, citado em Lévi-Strauss (2006, p. 391).

ordem, preservam ou recuperam nelas os contornos do mito. No entanto, o romancista voga à deriva entre esses corpos flutuantes que o calor da história, provocando um degelo, separa dos blocos de que faziam parte. Ele recolhe esses materiais e os reutiliza como eles se apresentam, não sem perceber confusamente que pertencem a um outro edifício e que irão se tornar cada vez mais raros na medida em que ele é carregado por uma corrente diferente daquela que os mantinha reunidos. A queda da intriga romanesca, interna a seu desenrolar desde a origem e recentemente tornada exterior a ela – já que assistimos à queda *da* intriga após a queda *na* intriga –, confirma que, devido ao seu lugar histórico na evolução dos gêneros literários, era inevitável que o romance contasse uma história que acaba mal e que estivesse, enquanto gênero, acabando mal. Em ambos os casos, o herói do romance é o próprio romance. Ele conta sua própria história: não apenas que ele nasceu da extenuação do mito, mas que se reduz a uma busca extenuante pela estrutura, aquém de um devir que espia de perto, sem poder encontrar, dentro ou fora, o segredo de um antigo frescor, a não ser talvez em alguns refúgios em que a criação mítica ainda permanece vigorosa, mas nesse caso, e contrariamente ao romance, à sua revelia. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 118)²

Essas hipóteses teóricas – ou, mais exatamente, *mítico*-teóricas – sobre o romance talvez nos permitam compreender por que *Macunaíma*, a um só tempo, é e não é um romance. Nele, ao contrário do que podemos ver, por exemplo, no *Ulysses* de James Joyce, os mitos recuperados não se deixam descrever, nos termos de Lévi-Strauss, como “corpos flutuantes que o calor da história, provocando um degelo, separa dos blocos de que faziam parte”; pelo contrário, em *Macunaíma*, o mito intercepta, com a força originária e desconcertante das estruturas míticas, a forma romanesca, obrigando-a a se transformar, por assim dizer, por dentro. T. S. Eliot, numa resenha de *Ulysses* publicada em 1923, buscou elucidar a adoção do “método mítico” na composição do romance de Joyce – isto é, sua manipulação de um “contínuo paralelo entre contemporaneidade e antiguidade” – como “um meio de controlar, de ordenar, de dar uma forma [*shape*] e uma significação [*significance*] ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história

² Talvez valha reler essa teoria do romance ao lado das páginas de *La potière jalouse* (1985) que Lévi-Strauss dedicou a uma “teoria do *informe*” – teoria que, embora centrada na conexão estabelecida por alguns povos ameríndios entre as lianas da floresta e a argila com que trabalham oleiros e oleiras (assim como, em subtexto mítico, entre os intestinos e o excremento), se inicia, não por acaso, pela constatação, por Matthew Williams Stirling, no curso de uma pesquisa realizada entre os Jivaro em 1930-1931, de que os mitos a partir dos quais se depreende essa elaboração teórica “são, na verdade, fragmentos de uma longa Gênese indígena, cuja memória, àquela época, se tinha perdido quase completamente”, se bem que comportasse, ainda, a recitação dramática por um ancião, “acompanhada” – nas palavras de Stirling citadas por Lévi-Strauss – “de toda uma gesticulação, pantomima e modulações vocais, nas quais manifestava a mais viva emoção” (LÉVI-STRAUSS, 1991, pp. 21-34).

contemporânea”; em suma, “um passo para tornar o mundo moderno possível para a arte”, um passo rumo à “ordem” e à “forma” (*form*) supostamente imprescindíveis à configuração artística (ELIOT, 1977, p. 681). Nada desse “paralelo” ordenador se encontra no romance de Mário de Andrade; pelo contrário, nele, a incorporação da matéria mítica não configura uma espécie de exoesqueleto para sustentar de pé a restante matéria extraída das mais diversas fontes: antes, de acordo com o “nenhum caráter” do seu “herói”, desordena, desorganiza, deforma, extraindo do mito não uma política do fundamento, como seria previsível (e o próprio autor se coloca explicitamente contra tais leituras, tantas vezes), mas uma poética do *informe*, como técnica e como cosmovisão, que terá consequências não só nas letras, mas também nas demais artes (em Maria Martins, por exemplo³). É ainda a voz de Macunaíma que ressoa quando Murilo Mendes, no poema-síntese (“Mapa”) do seu primeiro livro (*Poemas*), escreve: “Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente” (MENDES, 1994, pp. 116-117). *Macunaíma* é, em suma, nos termos de Lévi-Strauss, um daqueles “refúgios em que a criação mítica ainda permanece vigorosa” à revelia do romance como forma. No entanto, tal como acontece nos romances modernos mais característicos, a “queda *na* intriga” também termina por conduzir, nele, a uma “queda *da* intriga”, sendo *Macunaíma*, quanto a isto, mais um episódio do grande romance dos romances (ou seja, da história dos romances) – história esta que, conforme já vimos, só pode terminar mal. Daí que possamos ver, na incorporação do mito não como promessa de alguma plenitude paradisíaca ou utópica, mas em sua própria dissolução (incorporação que, por isso mesmo, se faz busca incessante por uma estrutura que já não está e não estará mais lá, a não ser como assombração), algo como uma replicação literária da tragédia histórica dos próprios povos de que provêm os mitos tomados de empréstimo por Mário de Andrade. Diz Lévi-Strauss – que foi, aliás, amigo de Mário e leitor do *Macunaíma*⁴ – numa entrevista a Eduardo Viveiros de Castro: “Os ameríndios são restos, são fragmentos de sociedades que viveram vários séculos de drama e destruição. Os

³ Cf. Stigger (2013, pp. 20-22 e 33), especialmente quanto ao *Macunaíma*.

⁴ “Conheci bem Mário de Andrade [...]. Nós fomos muito próximos. Seu romance *Macunaíma* é um grande livro” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 18).

melanésios, em contrapartida, são gente que estava absolutamente intacta no momento em que se os descobriu” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 122).

*

Depois de recuperar a muiraquitã em São Paulo, Macunaíma retorna para sua terra natal, à margem do Uraricoera. Ali, depois de algumas últimas aventuras, ele se descobre, certo dia, sozinho, em meio a um “silêncio” que ele “não compreendia”. Não apenas todos parecem ter morrido (ou, segundo a imaginação mítica, se transformado), mas ele mesmo, aos olhos de quem conta sua história, participa, ainda que figurativamente, da morte: “Ficara defunto sem choro, no abandono completo” (ANDRADE, 1996, p. 158). A aldeia encontra-se em ruínas: “Macunaíma foi obrigado a abandonar a tapera cuja última parede trançada com palha de catolé estava caindo” (idem, p. 158). A fazer-lhe companhia, resta apenas “um aruaí muito falador”. Macunaíma não só rememorava ao papagaio suas aventuras, mas exigia que este lhe recontasse, em língua indígena, o que escutara: “Passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde infância” (idem, p. 158).⁵ Um dia, também o aruaí desaparece, e a solidão do herói faz-se absoluta, tornando-se ele presa fácil para os encantos vingativos de “Vei, a Sol” e para a sedução fatal da “Uiara”, a mãe-d’água, sereia amazônica (idem, p. 162). De um mergulho forçado na lagoa da Uiara, Macunaíma emerge destroçado: “Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros” (idem, p. 163). Descobre que perdeu também seu talismã há não muito recobrado: “As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiraquitã! Ficou feito louco” (idem, p. 163) (o “beijo”, diga-se de passagem, talvez valha aqui pela voz, que é, como veremos, o que está em questão nesta sequência final da narrativa). Em retaliação, o herói envenena a

⁵ Pergunto-me se esta escuta dos próprios feitos por voz alheia não guardará uma alusão ao episódio da *Odisseia* (canto VIII) em que o herói, na corte dos Feácios, escuta seu próprio *mythos* cantado por Demódoco, um aedo tão cego quanto Homero? Odisseu chora ao ouvir o relato, talvez por reconhecer-se, neles, já, em alguma medida, como partícipe da morte, na forma sublimatória da fama, mesmo estando vivo.

lagoa, matando todos os peixes. Na conclusão do livro, é como se todo o universo se deixasse dominar por um irresistível impulso de destruição, que se resolverá, dialeticamente, em sublimação. Tentando reencontrar novamente a muiraquitã, Macunaíma “destripou todos esses peixes, todas as piranhas e todos os botos” (idem, p. 164), sem lograr achar o amuleto. “Foi uma sangueira mãe escorrendo sobre a terra e tudo ficou tinto de sangue. Era a boca-da-noite” (idem, p. 164). Se não resgatou o objeto mágico, conseguiu reaver, porém, quase todos os pedaços arrancados de seu corpo e prendeu-os de volta “nos lugares deles” (estamos, afinal, no mundo do mito) “com sapé e cola de peixe”. Só não acha a perna direita e a muiraquitã, última “lembrança” de sua amada Ci. “Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra” (idem, p. 164). Decide, então, ir para o céu, “viver” ao lado de Ci, transformando-se, para isso, na constelação da Ursa Maior, e agora “banza solitário no campo vasto do céu”: “Ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes, de todos os pais dos vivos da sua terra, mães, pais, manos cunhãs cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas” (idem, pp. 165-166).

Haroldo de Campos, no desfecho da análise proppiana – mas já também barthesiana, isto é, pós-estruturalista – que faz do romance de Mário de Andrade, flagra na “perda definitiva da muiraquitã” um momento de virada final da narrativa: “Da ação propriamente dita, o livro se transfere agora para um outro nível: o da sublimação alegórica. O herói ‘infeliz’, não podendo superar a fase de ‘degradação’ (não podendo mais viver na terra), busca refúgio no ‘céu’: excelsifica-se, vira ‘estrela’” (CAMPOS, 1973, p. 263). Campos recorda, a propósito, uma carta de Mário a Manuel Bandeira em que aquele explica que, conforme a “tradição” (a mitologia), “ser astro [...] é o destino fatal dos seres”, quando se descobrem “sem quê fazer nesta terra” (ANDRADE, 2001, p. 359). Pouco antes de ascender ao céu, o próprio herói escreve numa “laje que já fora jabuti num tempo muito de dantes”: “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA” (ANDRADE, 1996, p. 165).⁶ Essa contraposição entre ser-pedra e ser-

⁶ A referência à laje-jabuti já aparecera pouco antes, como “lapa que já fora jabuti” (ANDRADE, 1996, p. 163).

estrela, entre plano terrestre e plano celeste, entre, em resumo, alto e baixo (contraposição fundamental em grande parte das interpretações mitológicas do mundo), para além de todas as consequências hermenêuticas que poderiam advir de uma análise estrutural de matriz lévi-straussiana, talvez ganhe em ser examinada à luz das considerações de Freud sobre a “pulsão de morte”, especialmente à luz daquela sua caracterização do “universal empenho de todos os vivos” como sendo o de “retornar à quietude do mundo inorgânico”, que seria o estado originário de todos os seres (FREUD, 2010, p. 237). O que, acrescente-se, equivale a dizer que “o objetivo de toda vida é a morte” (idem, p. 204).

A imaginação mítica permite que se opte por uma ou outra modalidade de quietude. Macunaíma, entre ser-pedra e ser-estrela, ou, mais precisamente, ser-constelação (reunião de estrelas, como seu próprio corpo recomposto depois do mergulho na lagoa era reunião de órgãos), se decide pela segunda, ao mesmo tempo em que é com ela agraciado (trata-se propriamente de uma *decisão*, isto é, de uma *cisão* com o destino, mas também de uma *bênção compensatória* ou *reparadora*, isto é, de um *dom* por *dó*).⁷ Transformar-se em constelação: tornar-se pura evidência, contraponto simbólico (fantasmal) à bruta natureza do cadáver, de que a pedra é signo. Transformar-se em constelação, ainda: modo extremo de sobreviver, de resistir, de persistir; de continuar pairando, luminosamente, longinquamente, sobre os vivos e os mortos – ou, melhor, *entre* os vivos e mortos.

*

Mas transformar-se em constelação talvez também seja uma metáfora para a pluralidade de figuras e de vozes que atravessam o livro: vozes que também são imagens da sobrevivência, da resistência depois de tudo, apesar de tudo. Não esqueçamos que, terminado o relato das aventuras de Macunaíma,

⁷ Cf. Andrade (1996, pp. 164 e 166, grifos meus): “*Decidiu*: – Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu!”; e “Então Pauí-Pódole teve *dó* de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma como todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior.”

com sua derradeira transformação na Ursa Maior, há um “Epílogo” que já nos lança, em alguma medida, para além do entrecho propriamente dito, para além da *história que se acaba* – e, também, para além do fim da história, em sentido amplo. Porém, concomitantemente, nos conduz para *aquém da história*, como bem viu Telê Porto Ancona Lopez, que reconheceu neste capítulo a “chave” do livro, na medida em que, aqui, o “epílogo não embala, como nos romances convencionais, a expectativa do leitor dando-lhe “o que aconteceu depois”. Oferece-lhe o antes, *a história da história*” (LOPEZ, 1996, pp. 71-72, grifos meus).

Este epílogo inicia-se com uma imagem de devastação:

Acabou-se a história e morreu a vitória.
Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.
Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? [...] Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.
(ANDRADE, 1996, p. 167)

A voz do narrador aqui parece descolar-se da narrativa anterior. Mesmo o andamento do relato, que antes como que acompanhava ritmicamente as peripécias do “herói sem nenhum caráter”, muda: é, agora, quase ritualístico, quase hierático. As duas frases que se repetem a modo de refrão colaboram para isso: “Não havia mais ninguém lá” e “Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera”. Ausência e silêncio. O que até agora tinha sempre seu quê de comédia, ainda que por vezes sangrenta, revela-se, em alguma medida, uma tragédia. Mas podemos nos perguntar: se *a história acabou-se*, por que o texto continua?

Não por acaso, este derradeiro capítulo de *Macunaíma* não vem numerado como os anteriores e seu título foge ao caráter ilustrativo dos demais: apenas “Epílogo”. Palavra, porém, que, embora discreta, não é de modo algum insignificante. Pelo contrário: *epílogo* nomeia precisamente essa palavra-a-mais, essa persistência derradeira da linguagem – da voz – ali onde ela está

prestes a calar, onde, em alguma medida, ela já é silêncio (e ausência do personagem e do próprio autor). George Steiner — com um argumento que deveria, com ganho crítico, ser desbastado de todo seu hiperbólico fundo religioso e de sua inócua polêmica contra a filosofia contemporânea — já falou do nosso tempo, este que se segue à “quebra” (*break*) do imemorial “contrato entre a palavra e o mundo” no decorrer das décadas de 1870 a 1930, como sendo “aquele do *epílogo*” (*I define this time as that of the epilogue*). E o diz com a ressalva de que “os “posfácios” [*after-words*] são também prefácios e novos inícios” (STEINER, 1991, pp. 93-94).⁸ De fato, o “Epílogo”, em *Macunaíma*, como que lança a voz do narrador para o futuro, ainda que este seja, no fundo, como sempre na literatura e na arte, um “futuro do passado” (cf. FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 85), um *condicional* — isto é: hipótese, ficção — a superar a barreira de provisório silenciamento demarcado pela última frase do livro: “Tem mais não” (ANDRADE, 1996, p. 168).

Daí que o epílogo e o livro não terminem com a simples figuração de uma terra devastada. “Uma feita um homem foi lá”, registra o narrador. “O deserto tamanho matava os peixes e os passarinhos de pavor e a própria natureza desmaiara e caíra num gesto largado por aí” (idem, p. 167). Em meio à “mudez [...] imensa”, o homem — o intruso, podemos dizer — ouve um ruído: na verdade, “uma voz”, uma voz sem palavras a emergir “da ramaria”, uma voz fantasma. O homem, refeito do “susto”, vê se aproximar um “guanumbi” — um beija-flor — que toca (“boleboliu”) no seu “beijo” (e lembremos do “beijo” de Macunaíma, capítulos antes, comido pelos peixes). Na vegetação, ele descobre “um papagaio verde de bico dourado”. O pássaro pousa na sua cabeça e começa a “fala[r] numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau”, contando-lhe o sucedido: “A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu”. O papagaio, sabemos agora, é o aruaí a quem Macunaíma narrara suas aventuras e que aprendera a recontá-las. “E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói” (idem, p. 168). Ele conta tudo

⁸ Cf. Steiner (2001, p. 214): “A vanguarda pode ser, frequentemente acaba por ser, epílogo” (*Avant-garde can be, often turns out to be, epilogue*).

que ouvira para o homem e vai embora. Ao final, o narrador – no qual podemos ver a figura transposta do próprio Mário de Andrade – admite: “O homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história” (idem, p. 168). E o faz na atitude de um cantador, “cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (idem, p. 168).

Em síntese, tudo já se destruiu, a história se acabou – “tem mais não”. No entanto, é precisamente neste espaço do “tem mais não” que emerge a narrativa, de início como canto, como ímpeto afim ao épico – “em toque rasgado botei a boca no mundo” (idem, p. 168) –, ainda que numa época em que a epopeia, nas suas formas tradicionais, não é mais possível (cf. LOPEZ, 1996, p. 71). Podemos dizer, portanto, que, relido a partir do seu epílogo, *Macunaíma* nos convida a perguntarmos: o que resta depois do *não*? O que *tem*, ainda, quando se diz que *não tem* mais nada?

*

Fundamentais na reflexão de Ettore Finazzi-Agrò sobre a literatura são as suas considerações sobre o tempo do *epílogo*, isto é, o tempo daquela palavra final que é fim da palavra ao mesmo tempo em que palavra do fim. Aos olhos do crítico, por exemplo, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, resolveu o paradoxo do epílogo, constituído pela simultaneidade do fechamento da obra em si e da abertura desta para o mundo, ao acabar seu livro com a lemniscata (∞), “símbolo (matemático e esotérico a um tempo) do infinito, assinalando, justamente, a não-finitude do texto”, o qual, assim, se “reabr[e] para um fora absoluto” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 63). Epílogo, pois, como lugar de “travessia”, como registra a última palavra, antes do isolado sinal gráfico, deste “texto excessivo”, deste texto transbordante (ROSA, 1986, p. 538; FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 26). Trata-se de um “‘romance’ enorme e sem fim” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 29) que, como antes dele já o *Macunaíma*, mal cabe na forma do romance. Não por acaso, *Grande sertão: veredas* começava com uma espécie de dialética reiteração-e-contestação do “Tem mais não” marioandradiano: *nonada*. E, não por acaso também, a partir da segunda edição, de 1937, Mário

preferiu chamar *rapsódia* ao *Macunaíma*, em vez de simplesmente *romance* (ou, como fizera no verso da página de rosto da primeira edição, *história*).⁹

Finazzi-Agrò, examinando o livro de Mário com especial atenção ao seu epílogo (que ele, com razão, vê colocar-se, com maior pertinência, no lugar dos prefácios projetados e esboçados pelo escritor, mas jamais publicados¹⁰), chama a atenção para o sentido profundo da sobreposição de vozes que aí se desenha e que, em alguma medida, atravessa todos os capítulos anteriores:

Neste *explicit* tudo transpira mito, religiosidade, tradição. Começando pelo guanumbi, o pássaro que na cultura indígena faz as funções de mensageiro do mundo infernal, aquele que “indica” a existência de uma voz anterior e já perdida, de uma história fabulosa presa no silêncio; e, depois dele, o papagaio, depositário daquela voz, o qual narra os feitos do herói numa língua inaudita; o sujeito narrante, enfim, o homem extraviado naquele silêncio, aquele que transmite aos outros as palavras escutadas, aquele que traz aos homens a voz aprendida, servindo-se da sua “fala impura”, fatalmente humana. (FINAZZI-AGRÒ, 1996, p. 314)

Temos aí “um processo de transmissão/tradução da mensagem”, num deslocamento da voz puramente animal, passando pela voz híbrida do papagaio, até a “voz cheia e cantante do narrador-jogral” (idem, p. 314). (Vale lembrar que, antes, Ettore Finazzi-Agrò já chamara a atenção para o quanto a figura de narrador construída por Mário de Andrade no *Macunaíma* devia à figura do cantador, do *joculator* ou jogral, da tradição oral.)

Um processo, então, em que a tradição encontra o seu significado pleno, numa continuidade característica entre *phoné* e *logos* e dentro do âmbito intransponível do *mythos* – isto é, do conto desde sempre existente na sua forma originalmente, metafisicamente “fônica” e que, através da sua decifração, se converte em palavras, se torna “lógico”. O beija-flor, o papagaio, o cantador são os agentes emblemáticos, são os intermediários inevitáveis dessa tradição/transferência do sentido, ou seja, daquilo que se encontra, desde sempre, na Voz: são aqueles, enfim, que se anulam na sua função, que se ausentam na palavra e na sua transmissão totalmente oral. Um processo, repare-se, em que a escrita parece não ter lugar, escondida, como está, nas dobras da “memória que inventa” – ou que *invenit*, isto é, “encontra” as palavras existentes *ab aeterno*.” (FINAZZI-AGRÒ, 1996, pp. 314-315)

⁹ Cf. Lopez (1996, pp. 71-83). Mário Chamie examinou o *Macunaíma* a partir de um quadro mais amplo da “escrita rapsódica” (CHAMIE, 1970).

¹⁰ “[...] o prólogo ao seu romance estava já, inteiro, no seu epílogo” (FINAZZI-AGRÒ, 1996, p. 315).

É a própria “emergência difícil da palavra” que se apresenta no epílogo de *Macunaíma*, na forma de um “movimento circular no interior da Voz” (idem, p. 316). Dificuldade e circularidade que encontram sua razão mais funda na própria configuração do personagem Macunaíma como “herói sem nenhum caráter” e, pois, como “sintoma” (e não “símbolo” ou “expressão”, frisa Mário) da cultura brasileira.¹¹ E não menos, acrescentemos, da sociedade brasileira com toda sua formação histórica específica, com todas as suas dissonâncias constitutivas, todo seu horror por vezes relegado ao esquecimento e ao silêncio, de que é ilustrativa, no livro, a aniquilação da “tribo retinta dos Tapanhumas” (ANDRADE, 1996, p. 37) – que são índios mas também, antes de tudo, são negros (Tapanhuma é variante do neologismo criado na língua geral para designar o “escravo negro”, *tapanhuno*¹²).

Daí que, como nota Ettore Finazzi-Agrò, o livro nos devolva – em “formas lúdicas” que ao mesmo tempo ocultam e revelam – “a imagem acabada de um mundo sem imagem definida”:

Um mundo [...] ou um espaço cultural que, sendo o Brasil (e, mais em geral, a América Latina), é de fato habitado por um silêncio anterior: o silêncio dos vencidos, daqueles que a arrogância dos vencedores obrigou à mudez, reduzindo-os à condição de não-falantes (isto é, de *in-fantes*). E *Macunaíma* – como, aliás, o declara o seu epílogo – representa também um ficar à escuta dessa voz indígena censurada, suprimida, tornada já inaudível na sua forma originária e que só pode ser transmitida através da “fala impura” dos conquistadores. Daquele universo, grávido de palavras não-concebidas, o jogral, o rapsodo, se torna porta-voz através do canto, revestindo de uma forma divertida, alegre, o seu trabalho obscuro, penoso, de escolha e de urdidura das palavras por dizer, trabalho que os antigos trovadores provençais chamavam de *entrebescar les mots*, “entrelaçar as palavras”. (FINAZZI-AGRÒ, 1996, p. 316)

*

¹¹ Mário de Andrade, “2º prefácio” não publicado para o *Macunaíma*, reproduzido em Lope (1974, pp. 90-91). Há uma nota esparsa intitulada precisamente “Sintoma de cultura” que diz: “Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecional e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir” (idem, pp. 94-95). Os prefácios foram publicados também, em versão fac-similar, na edição crítica do *Macunaíma*.

¹² Cf. Alencastro (2000, p. 145).

Ettore Finazzi-Agrò encontra numa frase repetida como refrão em *O quarto fechado*, de Lya Luft, algo como a virtual estrutura constitutiva da voz literária, e não só (arrisco-me a dizer) em situação pós-colonial: “Se pudesse falar, o morto diria” (FINAZZI-AGRÒ, 2006a, p. 123). É deixar o morto falar, ali onde ele mais não fala (afinal, está morto), na forma de hipótese, ficção: de fantasma. A própria ênfase corpórea do *Macunaíma* – destacada pelo crítico em seu ensaio sobre o livro ao ressaltar a “necessidade instintiva”, a “urgência física” do herói, oscilante sempre entre “a inocência “estúpida” do corpo” e “sua astúcia suprema”, entre o “seu entorpecimento” e a “sua agilidade”, a “sua indolência” e o “seu dinamismo” (FINAZZI-AGRÒ, 1996, pp. 320-321) – talvez possa ser reproposta como o avesso complementar daquela “fala do corpo” que, como diz no ensaio sobre Lya Luft, “é a única, possível linguagem da morte”, de uma “morte prorrogada” de que o corpo em sofrimento – “espantalho trágico” – é “monumento”. Não esqueçamos do corpo destruído de Macunaíma na sua aventura final, imagem prévia, em certa medida, daquela voz errante e proliferante que irromperá no epílogo. Pergunta-se Ettore Finazzi-Agrò (2006a, pp. 122-123):

[...] como pensar o corpo, com seu vitalismo e sua natureza orgânica, enquanto emissário de uma mensagem que nos chega do além, visto que a corporalidade é a dimensão humana mais íntima e secreta? E a resposta é que o corpo morto, justamente porque despido e exposto, tem com certeza uma linguagem; é [...] o lugar de trânsito de uma voz extrema a ser decifrada: discurso obscuro e enigmático que obriga a encobrir, com palavras insuficientes, a nudez e a mudez – o vazio, enfim – dos “restos mortais”.

“Palavras insuficientes”, que são, no entanto, as únicas palavras possíveis. Daí o interesse maior de Ettore Finazzi-Agrò por textos em que essa insuficiência impõe-se à própria estrutura geral, do que resulta a dificuldade ou mesmo impossibilidade de enquadrá-los em denominações de gênero ou forma exclusivas: impossibilidade que é tanto dos críticos quanto já, de início, dos seus autores. Pense-se no mesmo *Macunaíma*: “romance”, como já se viu, definido pelo próprio Mário de Andrade como rapsódia. E não é a única denominação que Mário intenta para em alguma medida escapar ao romance: “livro de férias”, “brinquedo”, “história”, “romance folclórico” etc. Em Guimarães Rosa –

sobre quem Finazzi-Agrò publicou um estudo notável sob o título de *Um lugar do tamanho do mundo*, síntese de várias aproximações suas anteriores ao autor –, isto é ainda mais evidente, a começar pela preferência pelo termo “estórias” para denominar os contos. Mas não esqueçamos que Rosa também chamou “poemas” às extensas novelas – quase romances, algumas – de *Corpo de baile* (cf. COSTA E SILVA, 2005, p. 9). E lembremos que o *Grande sertão: veredas* já foi dito pela crítica “poema épico, e tão próximo das canções de gesta”, ao mesmo tempo em que, não sendo “apenas mais um descendente da epopeia, como qualquer romance”, é “uma epopeia moderna, em aparente prosa” (e aqui, à questão do gênero literário, se sobrepõe a da historicidade da forma: historicidade plural) (idem, p. 10). E como não recordar também o último livro de Clarice Lispector, espécie de *texto póstumo em vida*, sobre o qual Finazzi-Agrò começa uma interessante interrogação sobre “o trágico e a falta” perguntando-se “o que é na verdade *A hora da estrela*”:

[...] não um romance, talvez, pelo menos não um romance no sentido canônico, mas tampouco uma reflexão teórica ou um discurso crítico sobre a arte de escrever romances. E é com certeza inadequado pensar esse texto que Clarice Lispector deixou atrás dela, na iminência da morte, como um poema, como uma sinfonia ou como um afresco. Nem pode ser considerada um tratado filosófico ou um panfleto religioso, esta obra estranha e cativante em que a voz da autora ecoa ainda no nosso presente; nem, de resto, ela pode ser incluída na categoria do melodrama ou da narrativa de cordel – embora estas definições, assim como todas as outras que as precedem, venham à tona ao longo de um texto que, ele próprio, tenta entender-se, tenta compreender-se dentro de um gênero, dentro de um “modo” literário ou, pelo menos, artístico no sentido mais amplo.

O que é, então, *A hora da estrela*? Provavelmente é tudo isso e muito mais ainda. E podemos esperar, nessa perspectiva, que este “excesso” seja contido nos limites dum livro tão curto? Acho que é com certeza possível, visto que, do interior do seu limite físico, a obra de Clarice respira no ilimitado e na “abertura” de uma interrogação suspensa, que obtém apenas respostas mudas (“Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta”). (FINAZZI-AGRÒ, 2006b, pp. 29-30)

E não esqueçamos que, em *A hora da estrela*, desde a “Dedicatória do autor” (que, no decorrer da narrativa, ganha o nome de Rodrigo S. M., mas aqui se confessa, entre parênteses, “Na verdade Clarice Lispector”), há uma sobreposição de vozes que não fica nada a dever ao esquema estabelecido no “Epílogo” de *Macunaíma*. E aqui se trata também de *dar voz* – sobretudo na forma extrema de um *direito ao grito* – a um silêncio que, desde sempre, já

participa na morte, em alguma forma de morte que pode ser mesmo a morte-em-vida das existências aniquiladas em nosso cruel quadro social:

Contar a história de Macabéa — diz Ettore Finazzi-Agrò — significa, no fundo, se expor a uma *compaixão* radical; significa tentar dar visibilidade a esse (quase) Nada que ela, não sendo, é; significa dar voz, prestando-lhe ouvido, a esse coágulo não essencial de “o quê” com “o quê”; significa, enfim, acompanhar a sua breve existência compadecendo a sua Ausência — ou seja, compartilhando e repartindo a sua Falta como uma hóstia através da qual se experimenta “o inosso do mundo” — para chegar até o momento em que ela se aproxima finalmente do limiar do Ser, o instante supremo ou ínfimo em que ela, morrendo, vive a sua “hora da estrela”. (FINAZZI-AGRÒ, 2006b, p. 32)

“Hora da estrela” que, podemos lembrar, estava já na decisão de Macunaíma de não ser pedra, mas tornar-se constelação.

*

Num ensaio dedicado a Antonio Candido, Finazzi-Agrò, depois de submeter a historiografia literária brasileira a uma penetrante revisão, se põe a examinar “poucos escritores que, com maior clarividência e com mais aguda consciência, se colocaram diante da questão de representar o sentido e a forma da identidade nacional sem recorrer a hipotéticas reconstruções históricas da Origem, mas, pelo contrário, escrevendo justamente a partir da Falta, ou seja, instalando-se nesse caráter paradoxalmente ‘não-histórico’ da história brasileira” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, pp. 176-177). *Falta* no lugar da *Origem* — ou ainda, se repensarmos o conceito de origem numa chave não-mítica (como o fazem por exemplo Walter Benjamin e, na sua esteira, mais recentemente, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman), *Falta como Origem*. Os autores abordados, neste ponto, por Finazzi-Agrò são Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava.

Os *Sertões* são vistos aí como caso “exemplar e paradigmático” de uma escrita a partir da Falta; e não podemos esquecer que é outro livro que coloca problemas para quem queira circunscrevê-lo a um gênero ou forma exclusivos, é outro texto daquela sequência de “romances” *falhados*, de romances *em falta* — ao mesmo tempo em que, e sem contradição, *em excesso* —, que constituem boa

parte da melhor prosa brasileira do século XX, incluindo o *Macunaíma*, o *Grande sertão: veredas* e *Água viva*, e indo pelo menos até as *Galáxias* de Haroldo de Campos e o *Catatau* de Paulo Leminski. Em Euclides da Cunha, o crítico elogia a descoberta de que, sendo o Brasil “um espaço imenso e fundamentalmente sem história” (pelo menos, sem uma história sequencial, linear, contínua, uniforme, isto é, sem uma história no sentido ocidental da palavra), “era preciso pensar o país a partir não do tempo que ele ocupa, que ele organiza e pelo qual é supostamente organizado, mas, justamente, a partir do espaço – espaço fundamentalmente vazio – que ele realmente preenche e que lhe dá sentido. Toda a sua obra maior pode, de fato, ser lida como uma grande tentativa, finalmente consciente, de substituir a História com a Geografia e, por isso, de encontrar o Passado no Longínquo, o Antigo no Distante e, sobretudo, de identificar o Princípio histórico com o Centro geográfico” (idem, p. 177). É preciso notar que “a Paisagem não é tomada, em *Os Sertões*, no seu sentido puramente cenográfico ou ambigualmente prosopopeico”, ao contrário do que ocorria, por exemplo, no Romantismo; no livro de Euclides, “pela primeira vez se tenta re-escrever a geografia como história, interpretando o ‘ao lado’ como um ‘antes’” (idem, p. 177).

Como observa Finazzi-Agrò, em *Os Sertões* a “figura” do sertanejo ocupa uma posição semelhante àquela que a figura do índio ocuparia em *Macunaíma*: o herói de Mário de Andrade está tão longe de Peri e de Iracema quanto o sertanejo de Euclides o está do *Sertanejo* do mesmo Alencar. E note-se que a contiguidade entre índio e sertanejo em tais repensamentos da “nossa gente” através da literatura não é fortuita. Se o “sertão” colonial era definido pelo índio que resistia à “civilização” – isto é, à escravização –, na república este papel de resistência deslocou-se para o *sertanejo*, como bem observa Dawid Danilo Bartelt. Que resume assim o sentido trágico dessa atualização: “O sertão nasceu da morte dos indígenas” (BARTELT, 2003, p. 587). Diz Finazzi-Agrò: “O sertanejo, nesse epos negativo, é o *mostrum*, fascinante e terrível, ocupando um Centro medonho onde se manifesta e, ao mesmo tempo, se oculta o Passado nacional: ele é o mito racionalizado da Origem, ele é o ser irracional que logicamente, como todo Fundamento, ‘vai ao fundo e some’, deixando em seu lugar apenas e sempre um vazio. Desse espaço que está no começo dos tempos,

desse homem primordial que fica à *margem da história*, só um geógrafo disfarçado de cronista, só um autor épico mascarado de cientista, tenta manter viva a lembrança, tenta dar voz ao seu silêncio, tenta recuperá-lo, justamente, como *figura*, isto é, como presença de uma ausência” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, pp. 177-178).

Dar voz: talvez não seja outro o trabalho do escritor. *Dar voz* não a alguma plenitude de sentido, mas dar voz à Falta, que é também, antes de tudo, seu *faltar a si*, sua *falha em ser*: aquela incorrespondência incorrigível entre autor e obra, que já foi descrita, teoricamente, como “morte do autor”. Donde se depreende que mesmo onde não parece haver morto algum ao qual *dar voz*, sempre há um morto, mesmo que ele coincida integralmente com o autor. Ou, ainda, com um povo – um povo que falta. Seja em *Os Sertões*, seja em *Macunaíma*, a “história mítica” – que é também “mito historicizado” – cede lugar “a uma genealogia da falta, a uma linhagem interrompida, a uma história que, na sua imperfeição e na sua abertura, fica a única possível História, verdadeira e efetiva, do ser brasileiro” (idem, p. 178). Temos aqui uma evocação explícita da *Wirkliche Historie* proposta por Nietzsche e retomada por Foucault, de quem Ettore Finazzi-Agrò cita uma passagem excepcional, ao especular sobre uma identidade que é somente “paródia da identidade”, uma vez que “o plural a habita, almas inumeráveis disputam nela, os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros. [...] E em cada uma dessas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre prestes a renascer, mas um sistema complexo de elementos, por sua vez múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina” (FOUCAULT *apud* FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 178). Essas “almas inumeráveis” são antes vozes, ecos, revérberos – projeções sonoras da falta, isto é, da morte. Mas está aí – na confusão deliberada e, sobretudo, experimental entre voz e letra, canto e conto, mito e romance, arcaico e moderno, tempo e espaço, falta e excesso, vida e morte – toda a vida dessa literatura, e o enigma da sobrevivência que ela, texto após texto, encena e concede.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes. Formação do Brasil no Atlântico Sul. Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira, 31 out. 1927. In: ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp e Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928). Ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, 2ª ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Lima: ALLCA XX, 1996.
- BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o “sertão” no século XIX. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, UERJ e UniverCidade, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CHAMIE, Mário. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de literatura produtora*. São Paulo: Edição Práxis, 1970.
- COSTA DE SILVA, Alberto da. Estas *Primeiras estórias*. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias* (1962). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ELIOT, T. S. Myth and Literary Classicism [originalmente, “Ulysses, Order, and Myth”]. In: ELLMANN, Richard; FEIDELSON Jr, Charles (org.). *The Modern Tradition*, Nova York: Oxford University Press, 1977.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. As palavras em jogo. Macunaíma e o enredo dos signos. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928). Ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, 2ª ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Lima: ALLCA XX, 1996.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. De quem é a culpa? O trágico e a falta em *A hora da estrela*. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia (orgs.). *Travessias do pós-trágico. Os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006b.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Em formação. A literatura brasileira e a “configuração da origem”. In: ANTELO, Raúl (ed.). *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – University of Pittsburgh, 2001.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Morte com espectador – A persistência do trágico em Lya Luft. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone*.

Figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006a.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 14: *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A origem dos modos à mesa. Mitológicas 3* (1968). Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La potière jalouse.* Paris: Plon, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Lévi-Strauss nos 90. A antropologia de cabeça para baixo. Entrevista a Eduardo Viveiros de Castro. *Mana* 4, 2. out. 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Loin du Brésil.* Entrevista a Véronique Mortaigne. Paris: Chandeigne, 2005.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. *Macunaíma: a margem e o texto.* São Paulo: Hucitec, 1974.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. Rapsódia e resistência (1984-1987). In: *Marioandradiando.* São Paulo: Hucitec, 1996.

MENDES, Murilo. Mapa. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa.* Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* (1956), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

STEINER, George. *Grammars of Creation*, Londres: Faber and Faber, 2001.

STEINER, George. *Real Presences* (1989). Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

STIGGER, Veronica. Maria Martins: metamorfoses. In: STIGGER, Veronica. *Maria Martins: metamorfoses*, catálogo da exposição (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 10 de julho a 15 de setembro de 2013), São Paulo: MAM-SP, 2013.