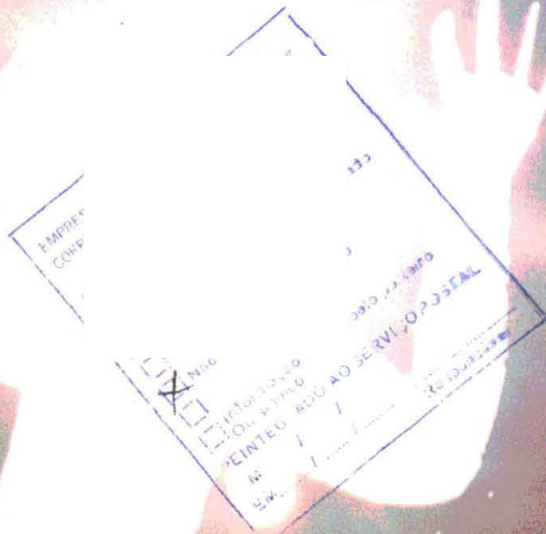


CONTRATO Nº 2810/97
ECT/CÂMARA LEGISLATIVA/DF
UP: AC/CÂMARA LEGISLATIVA

IMPRESSO



chegou a hora
dessa gente
BRONQUEADA
mostrar
seu valor.

DF
LETRAS

A REVISTA CULTURAL DE BRASÍLIA

ANO V

Nº 63/69

CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL



Caricatura
de Mário de Andrade
por Paim (1923)

Pequeno estudo sobre

MACUÑ

a partir das teorias
de Mikhail Bakhtin

□ BRANCA BAKAJ

*O PRESENTE TRABALHO É TODO BASEADO NAS PESQUISAS
REALIZADAS POR MIKHAIL BAKHTIN AO ESTUDAR OS ROMANCES DE
DOSTOIÉVSKI E A OBRA DE RABELAIS.*

*NESSAS ESTUDOS O AUTOR FAZ UM LEVANTAMENTO DOS PROCESSOS
PARÓDICOS, MOSTRANDO-NOS A COSMOVISÃO CARNAVALESCA E A
PROFUNDA RELAÇÃO QUE GUARDAM O CÔMICO E O SÉRIO, COM BASE
NO FOLCLORE CARNAVALESCO.*

*A LITERATURA CARNAVALIZADA É, POIS, UMA LITERATURA QUE
SOFREU A INFLUÊNCIA DE DIFERENTES MODALIDADES DE FOLCLORE
CARNAVALESCO ANTIGO OU MEDIEVAL.*

Extraído do livro
Quatro estudos literários,
de Branca Bakaj,
da Coleção Machado de
Assis, do Comitê de
Imprensa do Senado
Federal.

MACUNAÍMA



Ao lermos MACUNAÍMA, sentimos de pronto a possibilidade de uma aproximação entre os processos descritos por Bakhtin e os utilizados por Mário de Andrade em sua festejada rapsódia. Encontramos nela as particularidades exteriores do gênero no campo do cômico-sério, com um novo tratamento dado à realidade (havendo até uma atualização do herói mítico), o fato de basear-se na experiência e na fantasia livre, a pluralidade de estilos e a variedade de vozes.

É bem verdade que Mário de Andrade se apóia, também, na lenda — recolhida por Koch-Grünberg — de Macunaíma e seus irmãos, adaptando-a à reali-

dade brasileira.

Não há no livro uma unidade estilística, preferindo o autor a politonia, a fusão do sublime e do vulgar e do sério e do cômico, a intercalação de gêneros, de prosa e verso, etc.

É justamente nesse processo de jogar-se com o “cômico-sério” que devemos buscar as variedades da linha carnavalesca que, libertas da concepção oficial de vida, permitem que lancemos um olhar novo sobre o mundo, sem medo, sem piedade, um olhar antes de tudo crítico, livre e lúcido.

A atmosfera carnavalesca penetra a obra, dando-lhe o ar de praça pública durante a festa popular.

Não se pode deixar de ressaltar aqui a influência da sátira menipéia (cf. Menipo de Gadare, filósofo do século III a.C., apesar de o gênero ter surgido bem antes), cujas raízes remontam diretamente ao folclore carnavalesco. O primeiro representante da sátira menipéia talvez tenha sido um discípulo de Sócrates, Antistheno. Heráclito de Pontik, contemporâneo de Aristóteles, escreveu também sátira menipéia.

Está hoje evidente a importância da sátira menipéia no desenvolvimento das literaturas europeias, já que foi um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca até nossos dias.

Ela é mais cômica do que o diálogo socrático, embora este, também, seja impregnado de cosmovisão carnavalesca.

Podemos dizer que Macunaíma herda da sátira menipéia a figura lendária do herói; a fantasia audaciosa e descomedida; a aventura; o fato de criar situações fora do comum para provocar uma idéia filosófica; a combinação do fantástico livre e do simbolismo, às vezes até do elemento místico-religioso com o naturalismo do submundo. Podemos indicar, ainda, a presença dos contrastes agudos dos jogos de oxímoro.

A sátira menipéia, segundo M. Bakhtin, "se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do "agradável" ("beleza-dignidade"), numa época de luta tensa entre inúmeras escolas e tendências religiosas e filosóficas heregogêneas, quando as discussões em torno das "últimas questões" da visão do mundo se converteram em fato corriqueiro entre todas as camadas da população e se tornaram uma constante em toda parte onde quer que se reunisse gente: na praça pública, nas ruas, estradas, tavernas, nos banhos, no convés dos navios, etc.; estas ocasiões, a figura do filósofo, do sábio (o cínico, o estóico, o epicurista) ou do profeta e do milagreiro tornou-se típica e mais freqüente que a figura do monge na Idade Média, época da preparação e formação de uma nova religião universal: o **crístianismo**."⁽¹⁾

A menipéia era a expressão mais adequada das particularidades dessa época.

Ela incorpora os gêneros cognatos, tais como a diatribe, o solilóquio e o simpósio.

Cabe-nos, ainda, abordar o problema do carnaval, da carnavalização em literatura.

Bakhtin acha que "um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do *carnaval* (no sentido de conjunto de todas as variadas festividades, dos ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, de seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio."⁽²⁾

O carnaval ignora a distinção entre atores e espectadores, pois estes vivem o carnaval.

A idéia do carnaval está nas saturnais romanas e no carnaval da Idade Média.

Ele é apresentado como uma segunda vida do povo, baseado no princípio do riso.

No carnaval há o triunfo da liberdade, abolindo-se as relações hierárquicas, os privilégios, as regras e os tabus.

O carnaval está em posição diametralmente oposta da festa oficial, onde prevalece o estável, o imutável, a hierarquia, os valores, os tabus religiosos, políticos e morais. A festa oficial é, pois, o triunfo da verdade.

A vida carnavalesca "é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma "vida às

avessas", um "mundo invertido" (*monde à l'envers*)."⁽³⁾

O carnaval não é um fenômeno literário, ele é uma forma sincrética de espetáculo com caráter ritual, em que se criou uma linguagem concreto-sensorial simbólica, expressando uma cosmovisão.

"A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio que permite descobrir o novo e inédito."⁽⁴⁾

A carnavalização em literatura é, assim, uma transposição do carnaval para a linguagem da literatura.

A língua carnavalesca foi também usada por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega,



Mário de Andrade reconhece as aproximações entre Macunaíma e a epopéia medieval, mas garante que a obra surge de sua permanente preocupação em descobrir o que é verdadeiramente brasileiro.

(1) BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 102.

(2) *Idem, ibidem*, p. 105.

(3) *Idem, ibidem*, p. 105.

(4) *Idem, ibidem*, p. 144.



Em 1969, Joaquim Pedro de Andrade “adaptou” para o cinema Macunaíma. Na cena, interpretado por Grande Otelo, Macunaíma se balança numa rede armada por cima da cama de Ci, amante do herói.

Tirso de Molina, Guevara e Quevedo. Todavia, o grande utilizador do riso carnavalesco na literatura mundial foi Rabelais. Nele encontramos o vocabulário familiar e da praça pública, as imagens do corpo, do beber, do comer, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Bakhtin chama a isto de realismo grotesco, o que observamos em Macunaíma também.

No dizer de Bakhtin, “Dans le réalisme grotesque (c’est-à-dire dans le système d’images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant”.⁽⁵⁾

O grotesco já é encontrado na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, mas seu desenvolvimento se deu na Idade Média. O termo “grotesco”, todavia, é da Renascença.

Nos séculos XVII e XVIII, encontram-se em todos os fenômenos marcantes de época a forma grotesca e carnavalesca, haja vista a “commedia dell’arte”, a comédia de Molière, a obra de Swift e os romances filosóficos de Voltaire e Diderot.

No Pré-Romantismo e no início do Romantismo, há uma ressurreição do grotesco, com um sentido

novo (cf. Tristram Shandy).

No grotesco romântico, o riso é diminuído, aparecendo como forma de humor, ironia e sarcasmo. Ele se apresenta como uma reação contra os elementos do Classicismo e do século XVII, quando predominava o racionalismo, o autoritarismo estatal, o didatismo, o pragmático e o sentido unívoco.

Hegel caracteriza o grotesco por três traços: 1º) mistura de zonas heterogêneas da natureza; 2º) falta de medida no exagero; 3º) multiplicação de certos órgãos.

Atualmente, no século XX, há um novo e poderoso renascimento do grotesco, numa dupla vertente. A primeira, a do grotesco modernista, que retoma as tradições do grotesco romântico, como, por exemplo, Alfredo Jarry, os surrealistas, os expressionistas e outros. A segunda é a do grotesco realista, na linha de Thomas Mann, Bertolt Brecht e Pablo Neruda, entre outros. Esta vertente retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular.

O cômico é a força motriz do grotesco.

Vemos, pelos estudos de Bakhtin, a importância do riso dentro da história da cultura humana. Na Idade Média, ele funcionava por oposição ao tom

(5) BAKHTIN, Mikhail, *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 28.

sério que caracterizava a cultura oficial, oprimida pela ideologia feudal. Ademais, o próprio cristianismo condenava, em princípio, o riso. São João Crisóstomo dizia que o riso e as brincadeiras não vêm de Deus e sim do Diabo. Esta visão séria da ideologia da época, com o respaldo da Igreja, propiciava a necessidade de legalizar-se, fora do rito e do cerimonial oficial, a alegria, o riso e a brincadeira, gerando uma oposição: formas canônicas *versus* formas cômicas.

No entender de Aristóteles, o riso é tão necessário que ele começa quarenta dias após o nascimento. Há quem diga que só Zoroastro teria começado a rir no dia de seu nascimento, fato que seria augúrio de sabedoria divina.

Na Renascença, “le rire a une profonde valeur de conception de monde, c’est une des formes capitales par lesquelles s’exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l’histoire, sur l’homme; c’est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que *le sérieux*, c’est pourquoi la grande littérature (qui pose d’autre part des problèmes universels) doit l’admettre au même titre que le sérieux: seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants.”⁽⁶⁾

O riso, na Renascença, refere-se às fontes antigas, como Luciano, Ateneu, Áulio Gélío, Plutarco e Macróbio.

O século XVI é o apogeu da história do riso.

No século XVII predomina o caráter sério e monocórdio. Não há lugar para a ambivalência, pois o essencial e o importante não podem ser cômicos (cf. a história e os homens que a encarnam: reis, heróis, chefes de armadas). O riso fica, então, dentro dos gêneros menores.

No século XVIII, o riso alegre torna-se desprezível e vil. Há na literatura, entretanto, motivos e símbolos carnavalescos. As formas do carnaval transformam-se em procedimentos literários, a serviço de fins artísticos diferentes.

No século XIX, encontramos estudos

sobre Rabelais, sua vida e sua obra, o que demonstra uma preocupação com o riso.

Já no século XX, a partir do início de 1903, com a fundação da Sociedade dos Estudos Rabelaisianos, vemos toda uma linha de preocupação com a obra de Rabelais, como nos mostra Bakhtin em seus estudos sobre a obra deste autor.

Abordaremos, também, no desenvolvimento do trabalho, aspectos da praça pública.

A praça pública, no fim da Idade Média e da Renascença, formava um mundo único e inteiro, ambiente de liberdade, de franqueza e de familiaridade.

As festas, as festividades gravitavam em torno da praça pública, que era o ponto de convergência de tudo o que não era oficial.

“En dernière analyse, le vocabulaire grotesque de la place publique (surtout dans ses couches les plus anciennes) était orienté vers de monde et chacun des phénomènes de ce monde en état de perpétuelle métamorphose, de passage de nuit à l’aube, de l’hivers au printemps, du vieux au neuf, de la mort à la naissance.”⁽⁷⁾

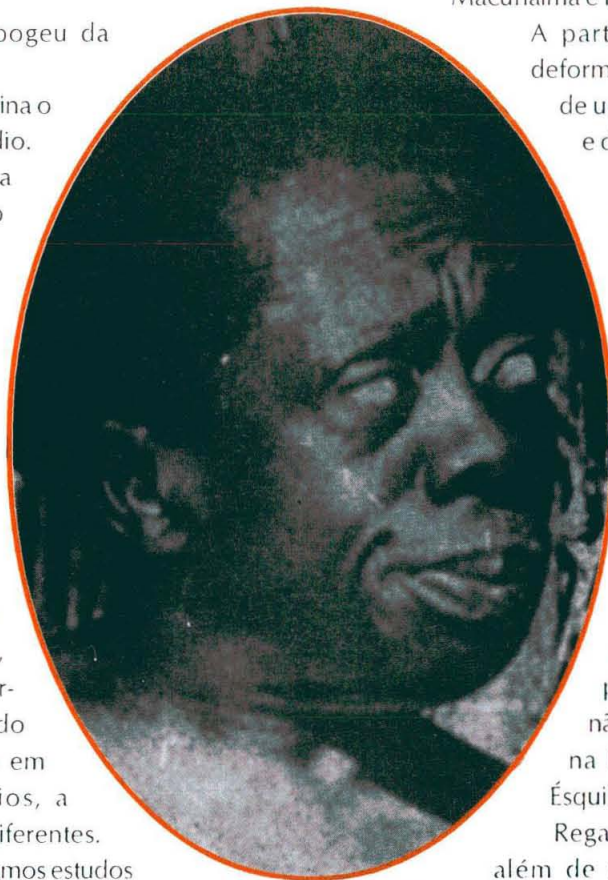
Mário de Andrade inicia *Macunaíma* com o nascimento do personagem principal, dentro de um esquema carnavalizado: o herói nasce de mãe muito velha (pois esta já possuía um filho, Maanape, “já velhinho”), é feio e traz uma profecia paródica de ser o “herói de nossa gente”, além de não haver referência alguma à existência de um pai.

Macunaíma é filho do medo da noite.

A partenogênese é, pois, deformada, grotesca, dentro de uma fantasia audaciosa e descomedida.

O parto estabelece uma ligação com a zona dos órgãos genitais, o “baixo” corporal que fecunda, que dá nascimento. Esta parte se liga, diretamente, à idéia de Macunaíma urinar sobre a mãe, já que a projeção de excrementos ou a rega com urina tem papel de primeiro plano não só em Rabelais como na literatura antiga: em Ésquilo e Sófocles.

Regar com a urina a mãe, além de ser uma quebra da



Grande Otelo interpreta no filme de Joaquim Pedro Macunaíma, o herói feio, preto e sem caráter, que nasce de uma velha de rosto duro e seco e vira um príncipe vestido nas cores berrantes de papel crepom.



**Ilustração
de Caribé
para
Macunaíma**

hierarquia – de que temos outros exemplos no livro, quando Macunaíma tem relação com as cunhadas e não respeita os irmãos mais velhos – é um gesto rebaixante tradicional do realismo grotesco e da Antigüidade. São, pois, gestos e imagens carnavalescos que conservam uma linguagem substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação e o bem-estar.

Para Bakhtin, “Les images des excréments et de l’urine sont ambivalentes comme toutes les images du “bas” matériel et corporel: simultanément elles rebaissent et donnent la mort d’un côté, donnent le jour et rénovent de l’autre; elles sont à la fois bénites et humiliantes, la mort et la naissance, l’accouchement et l’agonie sont indissolublement imbriquées. En même temps, ces images sont étroitement liées au rire.”⁽⁶⁾

O cinismo, a obscenidade e os elementos grosseiros, ligados por sua vez à vida da praça pública (de caráter não oficial e livre) são elementos capitais do baixo material e corporal no sistema do realismo grotesco, bem como aparecem na festa popular.

Ainda no Capítulo I há uma referência à “bunda do herói” e à característica obscena de Macunaíma ao brincar com Sofará.

Rabelais coloca a excitação sexual, ou seja, a capacidade de realizar o ato reprodutivo, depois das necessidades naturais.

No Capítulo III, Macunaíma cumpre o rito nupcial com Ci, havendo o contato físico, o ato da concepção e o triunfo da virilidade, já que ela é vencida sexualmente, apesar do interdito tribal, que proibia tal relacionamento.

Antes do ato em si, há pancadas nupciais. “O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não

queria. Fez lança da flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo.”⁽⁹⁾

As pancadas se encontram dentre os ritos do tipo carnavalesco e se repetem em outras partes do livro.

Da ligação entre Ci e Macunaíma nasceu um filho encarnado que morre, cumprindo-se um preceito fabular de que a toda

violação corresponde uma punição. Do corpo de seu filho nasce o guaraná, compondo-se, assim, uma lenda. Há o aspecto cósmico da fertilidade da terra.

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele não acaba. No dizer de Bakhtin, ele está sempre em estado de construção, de criação. A morte, o cadáver, o sangue do solo dão nascimento a uma nova vida. Na obra de Rabelais, a morte-renovação-fertilidade tem aspecto capital.

O corpo da mãe de Macunaíma transforma-se num cerro.

O riso carnavalesco não permite que nenhum dos momentos de sucessão, como o nascimento ou a morte de absolutize. Nas imagens carnavalescas vemos que a própria morte é gestante, enquanto o seio materno parturiente é a sepultura.

Mário de Andrade, aproveitando os recursos do grotesco, não deixa de lado o membro viril (o falo) e os testículos. No Capítulo III, Ci, depois de vencida pelo herói, se entrega em dádiva total, lançando mão de recursos eróticos grotescos, como o de passar urtiga “no chuí do herói e na nalachitchi dela”.

A atuação sexual do personagem é hiperbolizada.

Outro aspecto do “baixo” corporal nos é mostrado no Capítulo VI, quando Macunaíma, para libertar-se do Piaimã, coloca “o sim-sinhô dele na boca do buraco”.

A imagem grotesca ocupa-se das saídas, excrescências e orifícios.

As formas grotescas do corpo aparecem nos povos não-europeus e no próprio folclore europeu. Segundo Bakhtin, o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, colocando no

(6) *Idem, ibidem*, pp. 75-6.

(7) *Idem, ibidem*, pp. 167-8.

(8) *Idem, ibidem*, p. 154.

(9) ANDRADE, Mário de, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, p. 21.

mundo-posto no mundo, comedor-comido, que bebe, excretador, doente e que morre.

No Capítulo X, Mário de Andrade coloca a palavra “puito” (ânus), empregada carnavalescamente, com sentido de botoeira/lapela, já que “Orifício era a palavra que a gente escrevia mas porém nunca ninguém não falava ‘orifício’ não.”

No realismo grotesco, assim como em Rabelais, os excrementos não têm uma significação só banal, de pura necessidade fisiológica, como vemos usualmente. Eles eram considerados “comme un élément essentiel dans la vie du corps et de la terre, dans la lutte entre la vie et la mort, ils contribuaient à la sensation aiguë qu’avait l’homme de sa matérialité, de sa corporalité, indissolublement liées à la vie de la terre”.⁽¹⁰⁾

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade utiliza, ainda, a imagem do ventre, das entranhas, fazendo referência às tripas, no Capítulo I, a propósito de uma caça conseguida pelo personagem. Jiguê “quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas”.

As tripas também figuram na obra de Rabelais, bem como na literatura do realismo grotesco de modo geral.

As tripas representam o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. As tripas engolem e devoram, além de estarem ligadas aos excrementos, à morte, ao abate.

Com a idéia de tripas, o grotesco liga vida, morte, nascimento, necessidades naturais e alimento. Ademais, é o centro da topografia corporal, lugar onde o alto e o baixo permutam.

Dentro do aspecto relativo ao corpo, podemos falar da “anatomia carnavalesca”, com as partes de um corpo separado em partes.

No livro examinado, “O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos bubuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambgique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou pra pensão”.⁽¹¹⁾

No Capítulo XVII (“Ursa Maior”) há uma enumeração das partes do corpo. “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”.⁽¹²⁾

As enumerações desse tipo foram muito utilizadas na literatura carnalizada do Renascimento.

Macunaíma morre duas vezes, de forma grotesca – uma vez flechado, outra vez por ter



Dina Sfat fez o papel de Ci em Macunaíma. No filme, ela é a paródia da mulher moderna, livre, guerreira e cheia de energia.

amassado seus testículos – e é ressuscitado graças a seu irmão Maanape que é feiticeiro (numa combinação do fantástico livre, cf. menipéia), o que nos lembra a figura do médico como uma imagem de Deus.

Segundo Hipócrates, a Medicina é comparada a um combate e farsa desempenhada por três personagens: o doente, o médico e a doença.

Na festa popular era comum a presença de curandeiros que ofereciam poções mágicas para todo tipo de situação aflitiva.

Faz parte, também, da festa popular a presença de cenas de batalha, golpes, destronamento, imagens de jogo, profecias e adivinhações.

Em *Macunaíma* há a luta entre o herói e seu antagonista (Piaimã) e toda espécie de golpes ardilosos, visando ao destronamento (metaforicamente falando) do Gigante, possuidor da muiraquitã.

O próprio Macunaíma é saudado como Imperador do Mato-Virgem, por sua ligação com Ci, merecendo um séquito tropical e carnalizado de “jandaías, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios(...)”.

Este séquito deixa-o, quando o herói chega a São Paulo, a cidade da máquina, sendo então destronado.

Dentre os componentes desse séquito, jocosamente constituído de pássaros, há muitos papagaios que só repetem o que lhes ensinam, numa paródia dos verdadeiros séquitos reais, que só usam a linguagem da paráfrase, o endosso da ideologia.

A presença do jogo é encontrada no Capítulo XII, quando Macunaíma joga no bicho e acerta na centena, com auxílio do palpite de seu irmão

(10) BAKHTIN, Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 224.

(11) ANDRADI, Mário de, *Macunaíma*, p. 43.

(12) *Idem, ibidem*, p. 143.

feiticeiro (solução mágica para situação real aflitiva). Os símbolos do jogo sempre fizeram parte do sistema metafórico da simbologia carnavalesca.

Outra influência constatada é a das adivinhações bem carnavalizadas. Vejamos:

“Vou dizer três adivinhas, si você descobre, te deixo fugir. O que é que é: é comprido, roliço e perfurado, entra duro e sai mole, satisfaz o gosto da gente e não é palavra indecente?

- Ah! Isso é indecência sim!

- Bobo! é macarrão.

- Ahn... é mesmo! Engraçado, não?

- Agora o que é que é: qual o lugar onde as mulheres têm cabelos mais crespinho?

- Oh, que bom! Isso eu sei! é aí!

- Cachorro! É na África, sabe!

- Me mostra, por favor!

- Agora é a última vez. Diga o que que é:

Mano vamos fazer

Aquilo que Deus consente.

Ajuntar pêlo com pêlo,

Deixar o pelado dentro.

E Macunaíma:

- Ara! Também isso quem não sabe! Mas cá pra nós que ninguém nos ouça, você é bem sem vergonha, dona!

- Descobriu. Não é dormir ajuntando os pêlos das pestanas e deixando o olho pelado dentro que você está imaginando.”⁽¹³⁾

A malícia, o duplo sentido está presente em todas as adivinhações.

A mistura do texto em prosa e verso (como se vê em inúmeras passagens da obra) é uma característica advinda da menipéia, assim como as cenas de escândalos, de comportamentos excêntricos, de discursos e declarações inoportunas, que destroem a integridade épica e trágica do submundo.

No Capítulo XI, vemos um estudante que sobe na capota de um carro para fazer um discurso de retórica balofa e inoportuna, provocando os maiores mal-entendidos e o comportamento excêntrico de uma prostituta que reclama por ter sido bolinada. Temos, aí, um verdadeiro oximoro: a cortês virtuosa.

A passagem é a seguinte:

“Uma madalena que estava na frente do herói, virou pro comerciante atrás dele e zangou:

- Não bolina, senvergonha!

O herói estava cego de raiva, pensou que era com ele e:

- Que “não bolina” agora! não estou bolinando ninguém, sua lambisgoia!”⁽¹⁴⁾

A descompostura, segundo Bakhtin, contribui para o adensamento do clima carnavalesco.

Macunaíma se sente injuriado, ainda mais, porque o povo presente grita: “Lincha o bolina! Pau nele!”

Rabelais vê, em cada injuriado, um ex-rei ou um pretendente ao trono. Assim, pois, as pancadas e as injúrias não têm um caráter particular e cotidiano. Elas são, sim, atos simbólicos dirigidos contra a autoridade suprema, como por exemplo, contra um rei.

Faz parte dos ritos secundários do carnaval a mudança de traje, o travestimento. Já o homem medieval apresentava duas vidas: a oficial, sombria, plena de medo, de dogmatismos, de devoção e piedade, e a público-carnavalesca, livre, profana.

Macunaíma se traveste de “francesa” para tentar reaver a muiraquitã, tentando seduzir o gigante Piaimã.

A figura do gigante, assim como de anões, tolos, monstros, etc., é parte integrante da história do riso.

A imagem grotesca acentua partes do corpo e permite a associação de elementos heterogêneos. O aspecto essencial do grotesco é o disforme de que temos exemplo vivo em Mianiquê-Teibê, no Capítulo VIII de *Macunaíma*. Ele “Respirava com os dedos, escutava pelo umbigo e tinha os olhos no lugar das mamicas. A boca era duas bocas e estavam escondidas na dobra interior dos dedos dos pés”.⁽¹⁵⁾

Lembremos, aqui, o papel dos gigantes na festa



(13) *Idem, ibidem*, pp. 47-8.

(14) *Idem, ibidem*, pp. 92-3.

(15) *Idem, ibidem*, p. 69.

popular, conforme ressalta Bakhtin: “Le géant était le personnage habituel du répertoire forain (...) Mais il était aussi une figure obligatoire des processions de carnaval ou de la fête du Corps Dieu, etc; à la fin du Moyen Age, de nombreuses villes possédaient à côté des ‘buffons de la cité’ des ‘géants de la cité’ et même une famille de géants appointés par la municipalité et tenus de participer à toutes les processions au cours des diverses fêtes populaires. (...)⁽¹⁶⁾”



O ator Paulo José aparece no filme travestido como a mãe branca de Macunaíma preto. Nas transformações mágicas de preto para branco, Macunaíma torna-se racista e gera com uma mãe branca um filho negro.

No caso de Mário de Andrade, a cidade do gigante é São Paulo, por si só uma cidade gigante.

Digno de nota é o fato de o gigante Piaimã ser capaz de realizar ações sobre-humanas (“Piaimã arrancou da terra com raiz e tudo uma palmeira injá e nem deixou sinal no chão.”)⁽¹⁷⁾ e o herói – Macunaíma – não.

Na épica tradicional, o herói é capaz de realizar tais ações. Macunaíma tenta, mas não consegue: “Então saiu da cidade e foi no mato Fulano experimentar força. Campeou légua e meia e afinal enxergou uma peroba sem fim. Enfiou o braço na sapopemba e deu um puxão pra ver si arrancava o pau mas só o vento sacudia a folhagem na altura porém. ‘Inda não tenho bastante força não’, Macunaíma refletiu.”⁽¹⁸⁾

O fato é nitidamente carnalizado, como se vê.

O gigante Piaimã forma, com sua mulher Ceiuci, um par grotesco. “O gigante estava aí com a companheira, uma caapora velha sempre cachimbando que se chamava Ceiuci e era muito gulosa.”⁽¹⁹⁾

A referência à gula de Ceiuci, bem como ao apetite invejável de Macunaíma, que devora as frutas da árvore Dzalaúra-legue, e à voracidade de Piaimã, que devora “guaribas jaós mutum-de-vagem mutum-de-fava mutuporanga urus urumutum”⁽²⁰⁾, sopa, jacarezada e polenta são significativas da abundância material, da comilança, da liberdade, como nas saturnais romanas, em que encarnavam a volta à idade de ouro, como ressalta Bakhtin.

A referência à bebida não é esquecida. Macunaíma bebe uísque (Cap. V) e pinga (Cap.

VII) em grande quantidade.

Há um verdadeiro desbordamento dionisíaco.

Como vimos, a descompostura e o xingamento contribuem para adensar o clima carnavalesco, o que se encontra em *O Idiota* de Dostoiévski e em *Macunaíma*.

O personagem principal deste último coleciona palavras feias, xinga a mãe do gigante (Cap. V), o próprio Piaimã (Cap. XI), utilizando-se até da língua do pê.

Devemos lembrar, também, que Mário de Andrade toma a imagem da boca aberta, encontrada em Rabelais.

Diz Bakhtin a esse respeito:... “la bouche bée joue (...) un rôle majeur. Elle est, bien entendu, reliée au ‘bas’ corporel topographique: *la bouche est la porte ouverte qui conduit au bas, aux enfers corporels*. L’image de *l’absorption* et de *la déglutition*, image ambivalente très ancienne de *la mort et de la destruction*, est liée à la bouche grande ouverte. De plus, de nombreuses images de banquet sont rattachées dans le même temps à la bouche grande ouverte (...)”⁽²¹⁾

Mário de Andrade carnaliza ainda mais o tema, colocando um cesto com a boca aberta:

“Tirou a francesa da armadilha e berrou pro cesto:

– Abra a boca, cesto, abra a vossa grande boca!

O cesto abriu a boca e o gigante despejou o herói nele. O cesto fechou a boca outra vez, Piaimã carregou-o e voltou.”⁽²²⁾

Outros recursos retirados do carnaval da praça

(16) BAKHTIN, Mikhail, *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 340.

(17) ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, p. 51.

(18) *Idem, ibidem*, p. 55.

(19) *Idem, ibidem*, p. 43.

(20) *Idem, ibidem*, p. 40.

(21) BAKHTIN, Mikhail, *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, p. 223.

(22) ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, p. 48.



pública são: o tratamento “tu”, o emprego do diminutivo e os apelidos, detectados no exemplo a seguir:

“ – Maanape, meu neto, deixa de conversa! Atira a gente que eu cacei que sinão te mato, velho safadinho.”⁽²³⁾

Mário de Andrade se vale muito também do recurso paródico de alcance lingüístico, de larga tradição, remontando à junção da Antigüidade e da Idade Média, como se pode sentir em Vergilius Maro Grammaticus, onde todas as categorias gramaticais são transpostas para o plano material e corporal.

Macunaíma fala uma língua impura, contrastante com a fala pura dos letrados ou candidatos a letrados (o estudante, o advogado, o mulato da maior mulataria).

Macunaíma ressalta diversas vezes a existência das duas línguas da terra. Ele, todavia, faz uso do vocabulário familiar e da praça pública, o que não o impede de vir a escrever a célebre Carta pras Icamias (Cap. XI) – paródia dentro da paródia – num português mais clássico, demonstrando uma adesão aos valores da cidade grande. A Carta funciona como uma paródia à prestação de contas dos cronistas, desmistificando a Carta de Caminha. Macunaíma a escreve para pedir dinheiro.

No texto ele carnavaliza a erudição de fachada (que leva a confundir versículos com testículos e fesceninas com femininas, etc.), o saber ornamental (citações em latim, francês, indicação de pronúncia do nome de Freud) e a retórica bacharelesca (plena de palavras de pouco uso: mavórtica, epitalâmio, galiparlas, locustas, nintente armento, etc.).

Assim como Rabelais em *Pantagruel*, Mário de Andrade, em *Macunaíma*, dá uma imagem significativa da língua dos latinizantes.

Ao fazer a paródia da língua – forma de manifestação de poder – ele assume uma postura injuriosa e destronante.

Macunaíma se apresenta como cínico, obsceno e empregando termos grosseiros, tudo intimamente ligado à vida da praça pública, no dizer de Bakhtin.

“Le cynisme de Rabelais est essentiellement lié à la place publique de la ville, au champ de foire, à la place du carnaval de la fin du Moyen Age et de la Renaissance. D’autre part, il ne s’agit pas de la

joie individuelle d’un gamin sorti d’une chaumière enfumée, mais de la joie collective de la foule populaire sur la place publique de la ville.”⁽²⁴⁾

Macunaíma é cínico desde o Capítulo I do livro.

No Capítulo V, bem expressiva é a seguinte passagem: “O herói ferrado do sono. Então a Mãe do Mato pegava na txara e cotucava o companheiro. Macunaíma se acordava dando grandes gargalhadas estorcegando de cócegas.

– Faz isso não oferecida!

– Faço!

– Deixa a gente dormir, seu bem...

– Vamos brincar.

– Ai! Que preguiça!...

E brincavam mais outra vez.

Porém nos dias de muito pajuari bebido, Ci encontrava o Imperador do Mato-Virgem largado por aí num porre mãe. Iam brincar e o herói esquecia no meio.

– Então, herói!

– Então o que!

– Você não continua?

– Continua o que!

– Pois, meus pecados, a gente está brincando e você pára no meio!

– Ai! Que preguiça...”⁽²⁵⁾

Como exemplos de obscenidades e elementos grosseiros servem aqueles dados a propósito das adivinhações e do caso do puíto.

As grosserias, como as imprecações, injúrias e juras funcionam como o lado reverso dos elogios da praça pública.

Macunaíma jura e não cumpre a promessa, numa violação flagrante aos princípios éticos, sérios. No Capítulo VIII, o personagem jura pela memória da mãe de que não “brincará” com nenhuma outra cunhã, para merecer a filha de Vei, a Sol, e não mantém a palavra. Prevalece nele o lado jocoso (“– Pois que fogo devore tudo! Macunaíma exclamou. Não sou frouxo agora pra mulher me fazer mal!”).

Na época de Rabelais, “Les jurons étaient un élément non officiel du langage. Ils étaient bel et bien interdits, combattus par deux sortes d’adversaires: d’une part l’Eglise et L’Etat, d’autre part les humoristes de cabinet.”⁽²⁶⁾

A linguagem familiar geralmente é plena de juras.

(23) *Idem, ibidem*, p. 40.

(24) BAKHTIN, Mikhail, *obra citada*, p. 149.

(25) ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, pp. 22-3.

(26) *Idem, ibidem*, p. 55.

(27) BAKHTIN, Mikhail, *obra citada*, p. 191.

As mulheres são apresentadas em *Macunaíma* dentro da tradição do cristianismo medieval, como encarnação do pecado, dando margem à tentação da carne, à qual o personagem não resiste, mas também estão presas à tradição cômica popular em que a mulher rebaixa, aproxima-se da terra, da morte, embora seja, antes de tudo, o princípio da vida, o ventre. Há, pois, uma ambivalência na imagem da mulher.

“Dans la ‘tradition gauloise’, la femme est la tombe corporelle de l’homme (mari, amant, prétendant), une sorte d’injure incarnée, personnifiée, obscène, décernée à toutes les prétentions abstraites, à tout ce qui est limité, achevé, épuisé, tout prêt. C’est un inépuisable vaisseau de fécondation qui voue à la mort tout ce qui est vieux et achevé.”⁽²⁷⁾

Dentro da tradição gaulesa se desenvolve, ainda, o tema da traição que vemos em *Macunaíma*, também, com Sofará e Iriqui. O marido traído, no caso Jiguê, fica reduzido ao papel do rei destronado do carnaval. A mulher, segundo essa mesma tradição, é apresentada de forma ambivalente, mas não hostil ou negativa.

Uma outra particularidade do estilo de Rabelais, e que foi tomada por Mário de Andrade, é a utilização carnavalesca das cifras.

Bakhtin afirma que a literatura da Antigüidade e da Idade Média fazia o uso simbólico, metafísico e místico da cifra. Toda cifra era sagrada. “Les chiffres sacrés étaient placés à la base des compositions artistiques, y compris des oeuvres littéraires. Rappelons Dante, chez qui les chiffres sacrés déterminent non seulement la construction de tout l’univers, mais aussi la composition des poèmes. (...) Rabelais ôte aux chiffres leurs oripeaux sacrés et symboliques, il les détrône. *Il profane le chiffre. C’est une profanation non pas nihiliste, mais joyeuse et carnavalesque, qui le régénère et le rénove.*”⁽²⁸⁾

Rabelais usa as cifras de forma hiperbólica e grotesca. Mário de Andrade, em *Macunaíma*, afóra a medida “légua e meia” (que se traduz nas mais variadas cifras), usa no Capítulo V:

“Desses tesouros Macunaíma apartou pra via-

gem nada menos de quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau, a moeda tradicional.”⁽²⁹⁾

“O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos” (...)⁽³⁰⁾

No Capítulo XI, “Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens”.⁽³¹⁾

Os exemplos dados já bastam para confirmar a assertiva acima feita. Concluímos estas apreciações, lembrando os deslocamentos hiperbólicos e carnalizados de *Macunaíma*, como vemos no Capítulo VI, quando ao enfrentar Piaimã “o herói teve medo e desembestou numa chispada mãe parque adentro. O cachorro correu atrás. Correram, correram. Passaram lá rente à Ponta do Colabouço, to-

maram rumo do Guajará Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá,

Macunaíma passou um

pouco folgado e

teve tempo de co-

mer uma dúzia de

manga-jasmim que nas-

ceu do corpo de dona

Sancha, dizem. Rumaram pra

sudoeste e nas alturas de

Barbacena o fugitivo avistou

uma vaca no alto duma ladeira

calçada com pedras pontu-

das.(...) Adiante da cidade de

Serra no Espírito Santo quase

arrebentou a cabeça numa

pedra com muitas pinturas es-

culpadas que não se entendia.

Decerto era dinheiro enterra-

do... Porém Macunaíma estava com pressa

e fechou pras barrancas da ilha do Bananal”.⁽³²⁾

O campo cômico-sério entra em oposição ao gênero épico (sério), onde o herói se desloca em batalhas, mas não em fuga medrosa. O fantástico e os comportamentos excêntricos também fazem parte da menipéia.

Interessante, ainda, é a viagem feita por Macunaíma do mato para a metrópole. Silviano Santiago diz que isto representa um périplo da descoberta do Brasil, às avessas.

Chegamos à conclusão de que Macunaíma se encontra situado dentro da melhor tradição da história do riso, cujos dados foram minuciosamente levantados por M. Bakhtin.

Trata-se de uma paródia carnavalesca, distanciada da paródia moderna negativa e formal. Aliás, a negação pura e simples é, em geral, estranha à cultura popular.

No autor satírico há, de hábito, o riso negativo. O autor se colocando de fora do objeto de sua gozação.



(27) *Idem, ibidem*, p. 240.

(28) *Idem, ibidem*, pp. 459-60.

(29) ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, p. 33.

(30) *Idem, ibidem*, p. 43.

(31) *Idem, ibidem*, p. 94.

(32) *Idem, ibidem*, p. 51.

Como Rabelais, Mário de Andrade retira o avesso do sério limitado e ditado pelas classes dominantes, atingindo, inclusive, aquilo que há de mais rígido: a sintaxe tradicional.

O autor utiliza a palavra popular, a expressão alegre, livre e lúcida, o vocabulário da praça pública.

Mário de Andrade, por várias vezes em sua rapsódia, faz referência às “duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito”. O fato de haver duas línguas marca a existência de duas concepções do mundo.

Bakhtin afirma “que la frontière qui partageait les deux cultures: populaire et officielle, passait directement, dans une de ses parties, par la ligne de partage des deux langues: langue vulgaire et latin^(*). La langue populaire, englobant toutes, les sphères de l'idéologie et évincant de ce domaine le latin, véhiculait les points de vue nouveaux, les formes nouvelles de pensée (la même ambivalence), les appréciations nouvelles. Car cette langue était celle de la vie, du travail matériel et du quotidien, la langue des genres ‘inférieurs’ (fabliaux, farces, ‘cris de Paris’, etc., dans leur majorité comiques); elle était enfin la langue du libre parler de la place publique (bien entendu, la langue populaire n'était pas unique, elle comprenait les sphères officielles du langage), tandis que le latin était la langue du Moyen Age officiel.”⁽³³⁾

A postura de Mário de Andrade com relação à língua é destronante.

Macunaíma, como Leonardo Pataca, nasce malandro. A malandragem é uma qualidade essencial para ele, em contraste com os pícaros, que se tornam assim em função das dificuldades sofridas.

Antônio Cândido, que viu em Leonardo “o primeiro grande malandro” que entra na novelística brasileira, diz que Mário de Andrade elevou esse

malandro à categoria de símbolo com Macunaíma.

Nosso personagem está liberto de laços estreitos e dogmáticos como vemos nas festas populares.

Segundo José Guilherme Merquior, “a rapsódia marioandradina é um romance arturiano que levou uma tremenda injeção de ambivalência. O gênero herói-cômico subverteu a demanda do graal, no caso, aliás, já sonsamente fálico (a muiraquitã), e não apenas como nos originais do ciclo bretão, conotativamente erótico. Para começar, Mário fez do seu herói o avesso do cavaleiro. Medroso, desleal, lascivo e mentiroso, Macunaíma é mesmo – conforme viu, pensando em Bakhtin e não em Propp. Mário Chamie – um parsifal *carnevalizado*, negativo burlesco do virtuoso peregrino cristão”.⁽³⁴⁾

Não cabem, como podemos ver por tudo que foi exposto, as afirmativas de que *Macunaíma* é um livro infantil ou caótico. Ele é um digno representante de nosso modernismo radical, proponho ao dionísíaco, à carnavalização, bem patente não só em Mário de Andrade como em Oswald de Andrade.

O grande impacto é causado pelo fato de Macunaíma não ser um herói “sério”, “positivo”, dentro dos padrões do modelo de Balzac e Stendhal.

O herói do romance balzaquiano ou stendhaliano tem um caráter definido. Nosso herói, todavia, não tem caráter e ainda “deixa a consciência na ilha de Marapatá”, antes de começar a luta contra Piaimã.

Para entender e sentir *Macunaíma*, é preciso ter em conta, como disse Victor Hugo, “que tudo na criação é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”.⁽³⁵⁾

“Tem mais não.”

(*) Antes da Renascença, pois esta marcou o fim da dualidade das línguas.

(33) BAKHTIN, M., obra citada, pp. 461-2.

(34) MERQUIOR, José Guilherme: “Macunaíma sem ufanismo”, in *As idéias e as formas*, pp. 265-6.

(35) HUGO, Victor, *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”, p.25.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978 (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira; ser. C; narrativa; v.1)

ANTÔNIO CÂNDIDO. “Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)” in ALMEIDA, Manoel Antônio de, *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro, Livros

Técnicos e Científicos, 1978. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira: Série C; ficção, romance e conto; v. 2)

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*: tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981.

————— *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*; traduit du russe par André Robel. Paris, Editions Gallimard, 1970.

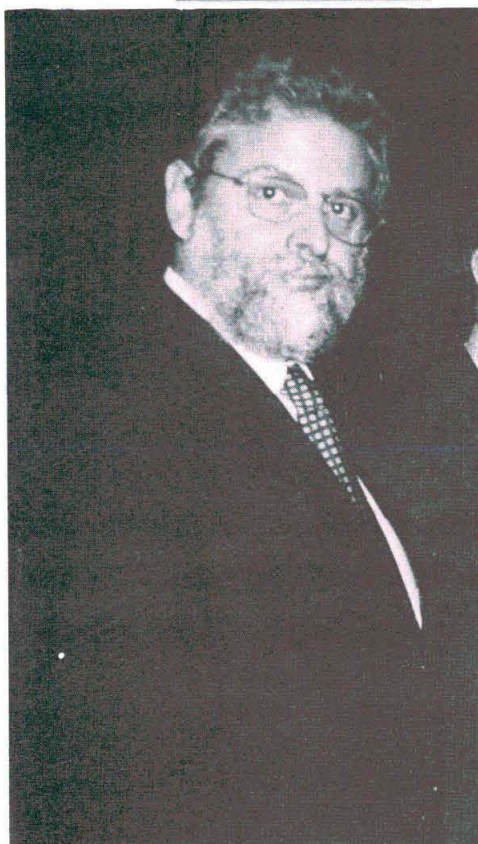
CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo, Editora

Perspectiva, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. “Macunaíma sem ufanismo” in *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969. (Coleção Vera Cruz, vol. 128)

HUGO Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo, Editora Perspectiva s/d. Coleção Elos.



Às vésperas do aniversário de 500 anos do Brasil, a Câmara Legislativa do Distrito Federal prestou sua homenagem à pátria-mãe Portugal. A sessão solene ocorreu no dia 27 de agosto, a pedido do deputado João de Deus (PDT).

O presidente do Instituto Camões da Embaixada de Portugal, Rui Rasquilho (foto), foi o responsável por um dos momentos mais lúdicos do evento. Rasquilho fez de seu discurso uma ode à saga portuguesa, relembrando os 500 anos de história lusitana antes do Descobrimento do Brasil, porque acredita que “a memória de uma nação, com seus acertos e erros, é o que constrói a grandeza de um povo”. Nesta edição, a DF Letras reproduz fragmentos da “viagem” de Rasquilho, feita de improviso, pela história de seu país.

Portugal

antes do Descobrimento

“

Quando fui convidado para vir a esta sessão, foi-me pedido que dissesse também algumas palavras, visto que se tratava de comemorar os 500 anos do Brasil. Pois bem, mas já que se fala tanto do Descobrimento e dos últimos quinhentos anos, talvez valesse a pena dizer algumas palavras sobre os quinhentos anos que precederam o descobrimento deste imenso e querido país, porque são estes porventura os anos menos conhecidos dos brasileiros. Ao falarmos dos quinhentos anos antes da chegada de Cabral, em um país que festeja 5 séculos de história, parece-me interessante lembrar que nós e vós temos em comum a auto-estima: somos povos cujo orgulho pelo passado advém do reconhecimento das nossas próprias falhas, pois sabemos que só assim se constrói com grandeza a história de um Estado. Só aceitando o que de bom e o que de mau, ao longo da história, o povo foi construindo, se forjam as nações. Portugal e Brasil são, por isso, povos capazes de resistir às críticas, “navegando” com segurança no futuro, porque aprenderam a aceitar o passado sem esconder vergonhas ou elogiar grandezas.

Mas quem são os portugueses afinal? Começemos pela geografia. Portugal é um país tão pequeno que, no seu maior comprimento, cabe entre Brasília e Belo Horizonte e que, na sua maior largura, tem pouco mais de trezentos quilômetros. Com uma população que não chegava sequer a um milhão de habitantes, lan-





çou-se no século XV pelos mares afora contribuindo com a sua diáspora para a formação de inúmeros países, onde todos falamos esta língua portuguesa. O português da Península Ibérica, afinal, nasceu como o Brasil nasceu, ou seja, caldeado em várias culturas, construindo nessa mistura de povos e raças uma nação que hoje se apresenta como o mais antigo Estado da Europa com fronteiras definitivas.

Quem já não ouviu falar dos lusitanos? Não são uma lenda como, por vezes, se pensa; os lusitanos foram o povo ibérico que mais reagiu à primeira investida colonizadora do seu território, protagonizada pelos romanos. Estamos ainda a falar de um período anterior ao nascimento de Cristo, muito mais de mil anos atrás, mas é sobretudo nos lusitanos que está a origem remota dos portugueses. É essa bolsa de resistência pré-céltica que depois acabou por ser assimilada pelo Império Romano, do qual herdamos a cultura e a administração, que nos legou o Direito que transmitimos mais tarde ao Brasil, que construiu estradas e pontes, que criou o princípio das divisões administrativas. Foram os romanos quem, no fundo, nos deram, por meio de sua herança grega, as bases fundamentais da democracia. É longa a história como se vê e é bom que por ela saibamos a origem dos nossos valores atuais.

Os povos assimilados pelos romanos ainda não eram obviamente portugueses, eram pré-celtas colonizados por Roma. Depois, o Império Romano, que envolvia todo o Mediterrâneo, posteriormente ao nascimento de Cristo, entre 409 e 416, é invadido pelos povos do Norte, pelos germanos primeiro, os vândalos, os suevos e os alanos. Logo depois os suevos e por último os visigodos se instalam no território ibérico, e pouco a pouco ocupam toda a Península Ibérica. Ainda não havia nesse tempo nem Espanha nem Portugal, mas havia por certo povos a forjarem-se. No século VII, já com os povos do Norte convertidos ao cristianismo mas politicamente desavindos, chegaram os árabes. Tarik, o berbere convertido ao Islão, passa da África para Portugal e, mais uma vez, há uma segunda colonização, que demorou séculos no espaço onde nascerá Portugal e que irá perdurar até 1249. São séculos de uma presença importantíssima de povos vindos do norte da África e da Arábia.

Curiosamente, há muito pouco tempo, na Universidade de Coimbra, ao se fazer um estudo da Aids, os especialistas descobriram algo extraordinário: os portugueses têm, em seu DNA, a "marca" do povo árabe. E os brasileiros deverão, por isso,

juntar à sua herança negra, branca e índia mais esse contributo lusitano, pois tendo sido nós quem chegou primeiro a estas terras ameríndias, fomos nós por certo quem vos legou o DNA árabe. Talvez, algumas destas coisas com as quais especulo expliquem a lhaneza do nosso trato para com outras civilizações e a capacidade antropofágica de sermos capazes de assimilar outras culturas e de as tornar nossas sem nunca as eliminar.

Em 1143, Portugal adquire o estatuto de Reino independente, depois de, durante alguns anos, ser um condado que politicamente se formou em decorrência de problemas internos do Reino de Castela e Leão e dos problemas políticos ibéricos trazidos pela reconquista cristã contra os árabes. Somos, por isso, constituídos culturalmente na vitória do cristianismo contra o islamismo. Há por isso uma dicotomia na Península Ibérica, e em Portugal também; país periférico que se forja justamente como o último elo de uma cristandade que se afirma contra o Islão, o Portugal cristão foi sempre um visceral inimigo dos muçulmanos ao longo de séculos, quando as religiões se impunham pela força das armas.

Acabada a reconquista, 150 anos depois da constituição do Reino em 5 de outubro de 1143, o território adquire a dimensão que hoje tem. Com a paz, inicia-se a colonização (nessa altura, éramos pouco mais de meio milhão de portugueses), ao sul do Tejo. Criamos no século XIV uma das primeiras universidades do mundo, a Universidade de Lisboa, que depois foi transferida para Coimbra. Desenvolvemos a agricultura e lançamos os princípios da marinha mercante e um embrião de armada. As ordens religiosas, aqui, como no resto da Península, preservaram a cultura e a estabilidade política de Portugal. Se não fossem elas, muito da cultura europeia se teria perdido primeiro quando das invasões dos "bárbaros", os quais, nessa altura, eram assim chamados comparativamente ao equilíbrio do Império Romano. Depois, durante o povoamento da Península após a reconquista, criaram-se seguramente as condições para, no início do século XV, iniciarse a nova expansão marítima.

Na mistura de povos, como se vê, Portugal tem uma história idêntica à do Brasil, só que mais lenta... Claro que a história não se repete, e não há povos puros, por isso a execução dos princípios do nazismo foi uma coisa monstruosa. Aliás, todas as ditaduras são monstruosas, porque habitualmente determinam

Homenagem a Victor Alegria

o “esquecimento” da realidade histórica, porque manipulam os capítulos da História colectiva para depois esmagarem completamente os povos. Todos nós, portugueses e brasileiros, conhecemos ditaduras mais brandas do que essa, mas foram ditaduras, com o arbítrio que o olhar para trás nos assegura. Desculpem-me este desvio. A História é, como se vê, um extraordinário veículo de análise, de contributo para a aceitação dos próprios erros, uma palavra final para com os povos da comunidade de língua portuguesa, alguns dos quais têm ainda tão grandes problemas. Neste espaço lusófono inclui-se o Brasil, porque este é o maior país e o de maior população, onde o idioma português está guardado com a dinâmica da modernidade. Guardar uma língua não é conservá-la dentro de baías; guardar uma língua é saber conservar sua estrutura e inovar permanentemente.

O Brasil, dizia, tem uma particular responsabilidade histórica neste espaço que se estende por todos os continentes. Portugal obviamente também a tem por estar na sua origem, mas

a responsabilidade do Brasil, pela sua dimensão continental, talvez seja maior. Talvez, todos juntos, (em breve seremos oito com Timor), possamos vir a ser uma zona geolinguística de grande importância política no mundo. Se hoje o inglês é importante, é porque por detrás dele está o poder econômico, militar e tecnológico. Também, quando Portugal e Espanha dividiram o mundo pelo Tratado de Tordesilhas, falava-se o português e o espanhol em cada uma das suas áreas de influência colonial comercial. Não fala a América do Sul português e espanhol?

Quem sabe se daqui a alguns anos não serão as línguas portuguesa e espanhola - ambas saídas da Península Ibérica - tão importantes no mundo quanto o é hoje o inglês?

Senhor presidente, Senhores deputados, celebrar os 500 anos do Brasil é também celebrar a língua de Camões, a cultura lusófona e os povos que pelo mundo além falam português.

Muito obrigado.

”



O português Victor Alegria (foto) chegou ao Distrito Federal há 33 anos. Aqui, tornou-se conhecido como livreiro e editor. Em 1965, Alegria criou nas dependências do Hotel Nacional a Livraria Encontro - um pólo irradiador de cultura na nova capital. Era pouco. O lusocandango criou ainda a Editora Thesaurus, que funciona há 18 anos e possui mais de mil livros em seu catálogo, uma média de 60 publicações por ano. Por tudo isso, por ser “um trabalhador da cultura”, como definiu o deputado Geraldo Magela (PT), Victor Alegria recebeu o título de Cidadão

Honorário de Brasília. O título lhe foi conferido no dia 16 de setembro, em Sessão Solene na Câmara Legislativa do Distrito Federal, a pedido do deputado Magela.

A revista DF Letras também saudou o novo Cidadão Honorário, por meio do discurso do vice-presidente da Casa, deputado Gim Argello (PFL). “Há uma razão para que eu fale primeiro em nome de nossa DF Letras. Afinal, o senhor é um homem de cultura, um ser dos livros, das letras, do saber, da criação e de muitas polêmicas. Não é qualquer cidadão que pode carregar o título de editor, e o senhor fez

da sua vida um constante editar de livros”, declarou Argello.

Emocionado, Alegria elogiou a Câmara Legislativa pela revista DF Letras e agradeceu a homenagem. Ele afirmou procurar, em sua trajetória, dar uma lição de vida e cidadania. Mas lembrou que nada pode ser feito sem a cultura e a educação. “Sem o livro como poderemos ter uma nação que possa se debruçar sobre os seus problemas?”, questionou, para pedir, em seguida, que os deputados distritais dêem atenção às livrarias e bibliotecas do DF. “É necessário mais atenção à cultura”, encerrou.