

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MICHELLE ARANDA FACCHIN

A COMICIDADE NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE

ARARAQUARA – S.P.
2012

MICHELLE ARANDA FACCHIN

A COMICIDADE NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao
Programa de Pós-Graduação da Faculdade
de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da
narrativa

Orientadora: Sylvia H. Telarolli de Almeida
Leite

ARARAQUARA – S.P.
2012

Facchin, Michelle Aranda

A comicidade nas crônicas de Mário de Andrade / Michelle
Aranda Facchin – 2012

108 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite

1. Literatura brasileira. 2. Andrade, Mario de, 1893-1945.
I. Título

MICHELLE ARANDA FACCHIN

A COMICIDADE NAS CRÔNICAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Sylvia H. Telarolli de Almeida Leite

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Data da defesa: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Profª Drª Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Membro Titular:

Profª. Dra. Cristiane Rodrigues
Centro Universitário Barão de Mauá

Membro Titular:

Profª Drª Juliana Santini
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora doutora Sylvia Telarolli, sem a qual não teria tido possibilidades de desenvolver competências suficientes para a realização deste trabalho. Agradeço pelo apoio, amizade e compreensão em muitos momentos difíceis para mim.

À professora doutora Juliana Santini, pelas importantes indicações de leitura, imprescindíveis para o enriquecimento deste trabalho.

À professora doutora Maria Célia, pelas orientações e apontamentos extremamente pertinentes na qualificação.

À professora doutora Cristiane Rodrigues, que destacou aspectos importantes para a compreensão da obra de Mário de Andrade.

Aos meus amigos e familiares que dividiram o peso dos problemas diários, tornando possível o meu bem-estar mental e emocional para a realização dos estudos.

Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Bela é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte. Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência (BOSI, 2000, p.131)

RESUMO

O presente trabalho é resultante do estudo da coletânea de crônicas de Mário de Andrade intitulada *Os filhos da Candinha* (2008). O livro contém 45 crônicas cujas temáticas principais são a cidade de São Paulo e a cultura popular brasileira, apreendida durante as viagens etnográficas do escritor para o nordeste do Brasil. Optamos por trabalhar com 5 crônicas do livro, dentre as mais folclóricas. São elas: “Bom jardim”, “Guaxinim do banhado”, “Macobêba”, “O Diabo” e “Rei Momo”. Todas as crônicas analisadas contêm um teor ideológico de valorização nacional muito forte, que faz parte do projeto de nacionalismo “consciente” defendido por Mário de Andrade. As crônicas selecionadas são fonte de divulgação da cultura brasileira, já que representam um modo de ser brasileiro, seja na língua, nos costumes que nos apresentam, principalmente, na crítica que trazem a respeito das questões de ordem cultural. Além disso, possuem características do conto, por conterem personagens, o aprofundamento do tempo como acontece na narrativa, incluindo nisso um tom crítico, que é configurado por meio da comicidade, presente na coletânea e por nós identificada como uma estratégia do escritor para realizar a crítica, exercício frequente conforme notamos pelas suas publicações. Assim como escreveu crítica de arte, de música e de obras literárias, em suas crônicas, identificamos que ele realiza uma crítica da cultura brasileira, dos costumes do povo brasileiro. Suas crônicas parecem dirigir-se não só para o leitor de jornal, mas para o leitor brasileiro que necessita despertar seu olhar para a cultura que o circunda, a fim de valorizá-la, enxergá-la de fato, podendo ou não aproveitar as influências que lhe são externas. Objetivamos, pois, estudar os procedimentos de construção da comicidade para, assim, compreendermos o modo como Mário de Andrade realiza a crítica a favor da cultura brasileira. Para isso, baseamo-nos na fortuna crítica, nas teorias do cômico e suas formas (humor, ironia, paródia, chiste, etc.) e na teoria da crônica.

Palavras-chave: Mário de Andrade; crônica; nacionalismo; comicidade; crítica.

ABSTRACT

This work aims to study the selection of chronicles named *Os filhos da Candinha*, written by Mário de Andrade. The selection contains 45 texts, whose themes are predominantly related to São Paulo and other Brazilian cities visited by the writer during his trip to the north-east of Brazil. It has been chosen 5 chronicles, which are based on the Brazilian folklore and the ethnographic trips taken by the author. The chosen chronicles to study are: “Bom jardim”, “Guaxinim do banhado”, “Macobêba”, “O Diabo” e “Rei Momo”. All of them contain a “nationalism” ideology, that is part of the project by Mário de Andrade called “conscious nationalism”. His chronicles are source of the Brazilian culture (the language, the habits) and they contain criticism on the cultural Brazilian issues. Besides that, the texts contain short story elements because they have characters, a deep treatment of the time, and a tone of criticism constructed by comicity, which is a strategy to make criticism, very frequent in Mário de Andrade’s chronicles. He makes criticism mainly on the Brazilian culture elements and the habits of Brazilian people. His chronicles open Brazilians’ eyes towards their culture and its possible loss. Therefore, our objective is to study the procedures of construction of comicity, so that we can comprehend the way Mário de Andrade makes his criticism in favour of the Brazilian culture.

Keywords: Mário de Andrade; chronicle; nationalism; comicity; criticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. MÁRIO DE ANDRADE.....	12
1.1 Questões estéticas.....	12
1.2 O modernismo de Mário de Andrade à luz dos manifestos vanguardistas.....	13
1.3 O ideal de valorização nacional.....	22
2. A CRÔNICA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	29
3. O CÔMICO E SUAS FORMAS	44
3.1 Humor e ironia.....	51
4. O CÔMICO E SUAS FORMAS: CONSTRUTOS DE CRÍTICA.....	59
4.1 A crônica “Bom jardim”.....	59
4.2 A crônica “Guaxinim do Banhado”.....	70
4.3 A crônica “O Diabo”.....	74
4.4 A crônica “Macobêba”.....	84
4.5 A crônica “Rei Momo”.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a análise de cinco crônicas de Mário de Andrade, presentes no livro *Os filhos da Candinha* (2008). O principal objetivo foi verificar os elementos da narrativa, tais como personagem, tempo, espaço e enredo, aliando-os à fortuna crítica para compreender a estruturação do cômico e suas formas (o humor, a ironia, a paródia, etc.). Verificou-se que as formas do cômico atuam na expressão da criticidade do cronista Mário de Andrade, que, por sua vez, dialoga com um ideal que ele mesmo chamou de “nacionalismo consciente”. Nacionalismo para o escritor compreende a divulgação da cultura brasileira por meio do tratamento estético dos textos que produziu. Conforme afirma Lopez (1976a, p.29), em prefácio da obra *Taxi e crônicas no Diário Nacional* (1976), o projeto ideológico e estético sempre estiveram vinculados ao projeto linguístico de Mário. Ele via o nacionalismo como pesquisa dos elementos nacionais primitivos, conforme afirma Moraes:

Através dos estudos folclóricos e etnográficos, que afirmavam a definição do elemento “primitivo” a partir de uma argumentação comparativa onde este aparecia referido diferencialmente com relação ao elemento “civilizado”, era possível pensar-se a problemática do modo de ser distinto do universo nacional. Dá-se, aqui, a aproximação do elemento nação com o elemento primitivo. Nos dois casos trata-se de pensar uma distinção. Os estudos etnográficos e folclóricos possibilitam ainda responder à segunda exigência contida na elaboração de um “retrato-do-Brasil” – a definição da entidade nacional como uma totalidade. Isto será possível uma vez que a ideia de totalidade poderá ser sustentada na crença em uma *unidade cultural* da nação. (MORAES, 1990, p.79; grifos do autor).

Houve alguns pontos para serem pensados na realização desta pesquisa. O primeiro envolveu a problemática do gênero crônica. Por ser texto híbrido, a crônica permite um trabalho literário que a afasta do texto meramente informativo e puramente referencial. Nas crônicas de Mário de Andrade, percebemos um trabalho literário que ele mesmo menciona no prefácio da coletânea *Os filhos da Candinha* (2008):

As crônicas ajuntadas neste livro foram escolhidas de preferência entre as mais levianas que publiquei – literatura. Faço assim porque me parece mais representativo do que foi a crônica para a minha aventura intelectual [...]. Os filhos da Candinha já estarão dizendo que eu podia escolher outras, ao menos pelo assunto, mais justificáveis dentro das preocupações intelectuais de agora. Mas por isso mesmo que todas essas como as que vão aqui, foram escritas no momento de libertação, as mais “sérias” me desgostam muito, por deficientes e mal pensadas. Não representam o que sempre eu quis fazer. (ANDRADE, 2008, p.27)

Optamos por analisar as crônicas em que há uma forte divulgação da cultura brasileira de caráter primitivo. Conforme aborda Candido (1977, p.11), “No índio, no mestiço, [os modernistas] viram a força criadora do primitivo; no primitivo, a capacidade de inspirar a transformação da nossa sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda europeia.” De acordo com Candido (1967, p.69), “As formas primitivas da atividade estética aparecem, então, vinculadas imediatamente à experiência do grupo [...]” Diante do exposto, compreendemos as crônicas de Mário de Andrade analisadas para compor este trabalho como representações do coletivo nacional, uma espécie de microcosmo cultural, produto da sociedade, suas normas, valores e tradições, que são explorados por Mário de Andrade através do humor.

A ironia, o humor, a paródia, os chistes e outros elementos de comicidade estão presentes nos textos da coletânea e funcionam como procedimentos por meio dos quais Mário de Andrade lança sua crítica. Por isso, coube a esta pesquisa verificar o modo como a comicidade está configurada nos textos, com base na teoria do riso e do cômico. Com isso, é possível pensar no cenário histórico em que as crônicas foram produzidas, assim como nos elementos ideológicos, ou seja, as arestas avaliadoras que as compõem, e as múltiplas interpretações que uma mesma crônica possibilita. No que diz respeito ao leitor, é importante uma reflexão sobre as marcas que lhe são deixadas no texto, a fim de que ele possa identificar a crítica de Mário sobre as questões abordadas nas crônicas, sob o viés do cômico.

O presente trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos considerações a respeito da obra de Mário de Andrade, seu ideal de valorização nacional e as influências que sofreu das vanguardas europeias. Para isso, baseamo-nos na fortuna crítica: *Mário de Andrade e a questão da língua*, de Manuel Bandeira; *História do modernismo brasileiro*, de Mário da Silva Brito; *Literatura e sociedade*, *Presença da literatura brasileira*, de Antonio Candido e José Aderaldo Castello; *O folclore em questão*, de Florestan Fernandes; *1930: a crítica e o modernismo*, de João Luiz M. Lafetá; *De São Paulo, Mariodeandradiando*, “Apanhando Táxi”, “O cronista Mário de Andrade”, “Propósitos de uma edição”, “Viagens etnográficas de Mário de Andrade”, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, de Telê Porto Ancona Lopez e *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles.

No segundo capítulo, há o tratamento de questões do gênero crônica e suas relações com os conceitos de representação. Para isso, foram utilizados os seguintes textos: *Poética*,

de Aristóteles; *O demônio da teoria* e *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon; *Valise de cronópio*, de Júlio Cortázar; *Notas de teoria literária*, de Afrânio Coutinho; *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, de J. Luiz Fiorin; “Relações entre ficção e história”, de Márcia Gobbi; *Teoria do conto*, de Nádia Gotlib; “História como referência externa da literatura”, de Michael Korfmann; “A crônica de Mário de Andrade”, de Telê Porto Ancona Lopez e *Gêneros literários*, de Angélica Soares.

O terceiro capítulo trata da conceituação do riso e do cômico e suas formas (ironia, humor, chiste, paródia, etc.), com base nas obras: *O riso e o risível*, de Verona Alberti; *Poética*, de Aristóteles; *Problemas da poética de Dostoievski*, de Mikhail Bakhtin; “Da essência do riso”, de Charles Baudelaire; *O riso*, de H. Bergson; *Ironia em perspectiva polifônica*, de Beth Brait; “O cômico e a regra”, de Umberto Eco; “Os Chistes e sua relação com o inconsciente”, de Sigmund Freud; *Teoria e política da ironia e Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon; *O grotesco*, de Wolfgang Kayser; “O século XX: morrer de rir”, de Georges Minois; *A ironia e o irônico*, de D.C. Muecke e *Comichade e riso*, de Vladimir Propp.

Por fim, no quarto e último capítulo, são apresentadas as análises das crônicas escolhidas.

1. MÁRIO DE ANDRADE

1.1 Questões estéticas

A obra de Mário de Andrade pode ser compreendida dialeticamente na medida em que apresenta, de um lado, uma proposta de reformulação no nível estético, anunciada na Semana de Arte Moderna, mas que é fruto de uma trajetória de pesquisas do autor anterior a esse momento; de outro lado, um projeto essencialmente ideológico, que condensa a preocupação de Mário de Andrade com o reconhecimento e a difusão e valorização da cultura nacional. Tais aspectos, entretanto, não surgem em tensão na obra do poeta, mas estão unidos a um estado das artes em que a articulação entre ambos mostra-se inevitável e vigorosa, à qual se acresce, a partir de 1930, a crítica e a reformulação da obra do escritor por ele mesmo.

A questão ideológica de valorização do nacional marcou definitivamente Mário de Andrade após 1924, com a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil. Na medida em que o estudioso francês reconheceu as diferenças e principalmente a riqueza da cultura brasileira, sua postura estrangeira de encantamento diante do novo fez com que houvesse uma mobilidade intelectual dos modernistas que o acompanharam em excursão cultural a Minas Gerais. Essa visão do outro sobre a cultura nacional apontou para a necessidade de se ilustrar o modo de ser essencialmente brasileiro, o que foi de suma importância para o desenvolvimento do nacionalismo amadurecido de Mário de Andrade. A influência de Blaise Cendrars sobre os escritores paulistas da semana de 22, incluindo Mário de Andrade, colaborou também para fazê-los enxergar outro viés pelo qual o artista deve caminhar, o ideológico. Como traz Telê Lopez “Nacionalismo para Mário, já em 1925, é uma etapa de conhecimento, de autoconhecimento nacional, que futuramente deverá ser suplantada pela integração das artes brasileiras na universalidade” (LOPEZ, 1972, p.204). Desse modo, Mário de Andrade trata a questão ideológica de valorização do nacional diferentemente dos românticos e também dos modernistas da fase heroica, pendendo para o desenvolvimento das artes em geral e para a divulgação da cultura brasileira por meio de seus textos.

João Luiz Lafetá (LAFETÁ, 1974, p.16-24) aponta para a questão da fragilidade da crítica modernista dos anos heroicos. Segundo ele, o modernismo trata da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma “política ineficaz e incompetente”, mas não há, no movimento, uma “aspiração que transborde os quadros da burguesia” e, portanto, a

ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da “fase heroica”. Já a segunda fase do movimento, cujo começo pode ser estabelecido a partir de 1930, é marcada por um “recrudescimento da luta ideológica”; é a fase do crescimento do Partido Comunista, das organizações da “Aliança Nacional Libertadora”, de Getúlio e seu “populismo trabalhista”. É quando os artistas passam a enfatizar a função da literatura de combate, bem como o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. Consequentemente, a “boa crítica” literária seria aquela capaz de considerar a linguagem da obra de arte, aliando-a ao movimento de crítica social a que ela dava acesso pelos meandros de seu discurso.

Mário é, de fato, entre os escritores que estamos estudando, o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, por ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional (LAFETÁ, 1974, p.115)

Portanto, a obra de Mário de Andrade está relacionada a uma forte “consciência” da obra de arte enquanto fato estético e à necessidade de participação do escritor no mundo em que vive. De fato, a partir de 1930, Mário de Andrade sente a necessidade de abordar a obra literária de forma mais participativa, como veículo condutor de questões ideológicas, tornando-a um forte elemento de construção de crítica, de diálogo com o leitor e a ela aplicando uma função mais social, abordando o cotidiano, as aflições não só do eu, mas principalmente a aflição presente no nível histórico e transplantada para o texto. Todavia, esse giro que acontece em 1930 não é de toda novidade, a postura de Mário em relação às desigualdades sociais já aparece gestada em sua obra desde a *Semana de 22*.

1.2 O Modernismo de Mário de Andrade à luz dos manifestos vanguardistas

Quando pensamos na formação da literatura brasileira, é de notável importância que pensemos em como os escritores brasileiros chegaram aos conceitos-chave, isto é, à essência da modernidade. Um dos fatores essenciais no desenvolvimento da literatura brasileira no século 20 foi a repercussão das vanguardas europeias como base para o amadurecimento dos artistas modernistas no Brasil. Podemos considerar o Modernismo brasileiro sob três aspectos: como um movimento, como uma estética e como um

período. Movimento enquanto pensado como manifesto iniciado na semana de 1922; teoria literária devido à busca da renovação e superação da literatura vigente entre 1890 e 1920 (Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo); e período, pois iniciou-se como uma tendência à desconstrução, até meados de 1930, início do período de maturação até 1945 em que as orientações modernistas vão se estabelecendo como legítimas e não mais como movimentos de libertação na sintaxe, no vocabulário ou no tema e, portanto, não mais como uma novidade. (CANDIDO, 1977, p.7).

De acordo com Martins, o Modernismo foi “toda uma época da vida brasileira, inscrito num largo processo social e histórico, fonte e resultado de transformações que extravasaram largamente dos seus limites estéticos.” (MARTINS, 2002, p.17).

Segundo Miceli, “o movimento modernista é fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização.” (MICELI, 2003, p. 19)

O movimento modernista paulista constituiu, pois, a reação possível da geração emergente de artistas às novas condições de operação em âmbito interno num quadro radicalmente alterado de relações de dependência externa. As obras então produzidas se nutriram dessa tensão entre a matéria-prima, procedente das experiências de vida dos grupos enredados naquele surto de progresso material, institucional e cultural, e os parâmetros estilísticos hauridos por meio das relações de intercâmbio mantido com mestres e linguagens das correntes de vanguarda e dos movimentos estéticos de reação [...]. (MICELI, 2003, p. 19-20)

Desse modo, o modernismo paulista viabilizou-se como arte “nacional estrangeira”, oriunda de diversas fontes, conforme é ressaltado nas palavras de Miceli:

[...] em especial, as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares -, arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes moldadas pelo ecletismo das variadas fontes e influências externas. (MICELI, 2003, p.20)

No cenário da industrialização, dos fluxos migratórios, e da economia cafeeira, São Paulo transformou-se em um mercado de arte. Sendo assim, passou a abrigar instituições especializadas na formação de artistas, na comercialização e exposição de obras artísticas, além de contar com a prática do mecenato. Houve incentivo financeiro das artes por parte de grandes latifundiários, empresários, banqueiros, parlamentares, governadores, etc. Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral foram patrocinadores de sua

própria arte em vários momentos. Em especial, teve de haver uma adaptação, em certa proporção, dos artistas modernistas ao gosto dos mecenas, que ainda estavam ligados à arte antimodernista.

as obras dos modernistas brasileiros nos parecem hoje um tanto acanhadas, bastante aquém das realizações intrigantes dos grandes mestres do cubismo, por exemplo, por não terem [...] logrado ultrapassar a barreira renitente dos padrões de gosto e sobretudo da irrisória taxa de risco estético a que estavam dispostos os cliente domésticos. O convencionalismo dos mecenas perrepistas como que breou o impulso de ousadia ao alcance da nova geração de artistas [...] (MICELI, 2003, p.91-92)

Desse modo, os mecenas tiveram uma participação contraditória, pois, ao mesmo tempo em que motivaram a divulgação da arte modernista, mantiveram uma certa resistência às inovações mais drásticas do movimento estético em questão.

Nesse sentido, os artistas modernistas construíram uma “arte nacional” como fruto de saberes importados. Tarsila do Amaral foi discípula de Léger e outros vanguardistas europeus e soube adaptar os ensinamentos que teve, a eles incorporando símbolos nacionais.

A invenção pictórica de Tarsila não reside no fato de haver incorporado à sua linguagem soluções geometrizadas de elementos da cultura nativa – folhagens, palmeiras [...], mas sobretudo no esforço de amoldar os procedimentos do mestre a uma representação engenhosa da paisagem natural e social brasileira.

[...]

as telas “antropofágicas” inventaram um mundo imaginário de representações ambíguas em cujas imagens se misturam sugestões eróticas e figuras lendárias [...] muitas delas inspiradas nos mitos e personagens recorrentes no folclore brasileiro. (MICELI, 2003, p. 136-145)

No campo da literatura, Mário de Andrade, em especial, soube, por meio de influências diversas, construir uma literatura de caráter crítico, incorporando a ela questões de valorização do nacional. No primeiro momento de seu fazer artístico, Mário de Andrade fez parte de um grupo de jovens artistas da aristocracia intelectual paulista e teve como enfoque inicial a divulgação das ideias vanguardistas de ruptura dos padrões estéticos até então em voga, como exemplo, o Parnasianismo.

Assim como Mário de Andrade procurou marcar distância em relação aos mestres consagrados do parnasianismo e inventar uma genealogia criativa em relação a algumas individualidades artísticas do período colonial (Aleijadinho etc.), os baluartes da propaganda modernista nas artes plásticas buscaram evidenciar as diferenças entre as obras dos modernistas em comparação aos

gêneros, temas e linguagens tradicionais do academicismo. (MICELI, 2003, p.99)

Foi sob essa perspectiva que os artistas paulistas promoveram a Semana de Arte Moderna em 1922, evento no qual difundiram as renovações na arte ocasionadas pelo diálogo com as vanguardas europeias. Graça Aranha, romancista, membro da Academia Brasileira de Letras e diplomata, teve bastante importância na difusão da Semana de 22 já que foi uma pessoa bastante influente e defensor das ideias desenvolvidas por Apollinaire em *L'esprit nouveau et les poètes* de 1918. Tamanha fora a influência do manifesto francês, que fez parte da abertura da Semana de Arte Moderna, em 13 de fevereiro de 1922, em que, dentre outros conceitos, Graça Aranha buscou difundir a necessidade de preocupação com o sentimento, isto é, com as emoções que a Arte é capaz de despertar no homem, “Cada arte nos deve comover pelos seus meios diretos de expressão e por eles nos arrebatara ao Infinito” (ARANHA apud TELES, 2002, p. 281).

Além de sua grande influência para que a Semana de 1922 viesse a acontecer, Graça Aranha foi fundamental como fonte de divulgação do espírito artístico-literário moderno de Apollinaire, que veio também alicerçar a obra de Mário de Andrade, conforme verificamos no conteúdo do “Prefácio interessantíssimo” (1922), *A escrava que não é Isaura* (1925) e “O movimento modernista” (1942).

Mário de Andrade [...] desde logo declarou-se distante do futurismo e procurou mesmo *teorizar*, com a originalidade eclética que lhe era possível então, uma arte de vanguarda “abrasileirada”, que não perdia de vista algumas conquistas dos futuristas, mas que pretendia afastar-se delas e superá-las (é o caso do “Prefácio Interessantíssimo” e de *A escrava que não é Isaura*). (FACIOLI, 1994, p.169).

O que os artistas brasileiros modernistas buscavam, sobretudo, era romper com o academicismo parnasiano por meio de tratamento estético peculiar, já em acontecimento na Europa, principalmente na França, estabelecendo uma tradição do novo, iniciada no Romantismo, e tratada de forma mais contundente pelos modernistas: “Oposta à estética clássica, cuja ambição é de transcender o tempo, a estética romântica [...] repousa num mal-estar experimentado na sua relação com o tempo, na consciência do inacabado da história.” (COMPAGNON, 2003, p.21). Podemos dizer que o resultado de subversão cultural e estética desejado começou a surgir já em 1917, quando foram manifestadas as hostilidades em relação à exposição de Anita Malfatti.

A família de Anita Malfatti e seus amigos foram os primeiros a chocarem-se com as telas. Nestor Pestana, da direção de *O Estado de S. Paulo* [...] vira na jovem uma promessa e dela esperava muito [...]. Quando lhe viu os quadros [...], manifestou-se desgostoso. [...] o artigo de Monteiro Lobato, *béguin* de um grande jornal e já bastante conhecido, produziu resultados desastrosos e prejudiciais à artista atacada [...]. (BRITO, 1997, p.51- 53)

De acordo com Miceli, a repulsa de Lobato em relação à exposição de Anita Malfatti deriva da

confluência entre uma resolução plástica enfaticamente desestabilizadora, antimimética, e a pulsação de veios insólitos no tratamento desses figurantes embaraçosos, ainda indesejados, que eram os imigrantes. O que o teria perturbado, acima de tudo, fora a petulância de dar feição expressiva individuada a personagens que ainda lhe pareciam em fase de provação, ou, melhor, socialmente ilegítimos, inadequados e impróprios ao trabalho artístico. (MICELI, 2003, p.111)

Assim como Anita Malfatti, Mário foi acusado de futurista, termo utilizado pejorativamente na época: “E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; [...]. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes.” (BRITO, 1997, p.157-158). Após o artigo de Oswald de Andrade “O meu poeta futurista”, Mário sofre hostilidades: “A incompreensão não o apanha somente na rua, não vem apenas da parte do público e dos artistas, intelectuais e jornalistas conservadores. Ela está em seu próprio lar”. (BRITO, 1997, p. 229). Para responder a isso, Mário escreveu um artigo no *Jornal do Commercio*, esclarecendo não ser um futurista, texto esse também presente em *Paulicéia desvairada*. Mário aceitou Rimbaud como fonte de sua poesia modernista, mas rejeitou Mallarmé e Marinetti, este último foi mais fortemente negado, cujos ideais futuristas não encontram eco em Mário de Andrade, conforme notamos nas palavras que seguem: “Marinetti aliás descobriu o que sempre existira e errou profundamente tomando por um fim o que era apenas um meio passageiro de expressão. Seus trechos de palavras em liberdade são intoleráveis de hermeticismo, de falsidade e monotonia.” (ANDRADE, 1960, p.239-240).

A postura de Mário de Andrade foi importante como motivadora à passagem do futurismo ao modernismo propriamente dito.

o antimarinettismo de Mário de Andrade é, por assim dizer, congênito e irremediável. Sendo, de todos os modernistas o mais moderno e o menos futurista, sofrendo pouco da inquietação vanguardista, ou, em todo caso, da idolatria da vanguarda pela vanguarda que definia, ao contrário, Oswald de Andrade, é a ele, mais do que a ninguém, que se deve a rápida passagem do futurismo ao modernismo, característica do movimento brasileiro. (MARTINS, 2002, p.92)

Em Mário de Andrade vemos a tendência de renovação que resume a proposta dos modernistas da primeira fase do movimento, a chamada fase heroica em que “É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!” (ANDRADE apud TELES, 2002, p.304).

Do ponto de vista estilístico, os modernistas “pregaram a rejeição dos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro. Um renovador como Mário de Andrade começava os períodos pelo pronome oblíquo, adotava a função subjetiva do pronome se, abandonava inteiramente a segunda pessoa do singular, acolhia expressões e palavras da linguagem corrente, procurava incorporar à escrita o ritmo da fala e consagrar literariamente o vocabulário usual. Em certos casos, chegou a imitar a sintaxe das línguas indígenas, com um sentido experimental que depois abandonou [...]”.

Não espanta que, neste sentido, utilizassem como técnica e atitude de espírito a valorização do prosaico e do bom humor, que, em todas as suas gamas, lavou e purificou a atmosfera sobrecarregada pelos acadêmicos. (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p.12-13)

A partir desses conceitos das vanguardas, muito foi amadurecido e retrabalhado. Anteriormente, porém, no “Prefácio interessantíssimo”, já podemos perceber o lado sensato do intelectual Mário de Andrade quando ele não renega os textos do passado, fator que o afasta dos conceitos de destruição dadaístas e extremistas. Notamos um diálogo com o manifesto de Apollinaire quando Mário diz:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode libertar-se duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ibid., 2002, p.299)

O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom-senso, um espírito crítico seguro, apreciação de conjunto do universo e da alma humana e o sentido do dever que analisa os sentimentos e limita, ou antes, contém suas manifestações. (APOLLINAIRE apud TELES, 1997, p.155)

Em outro momento, ainda bebendo a teoria de Apollinaire, Mário coloca:

Cansei-me de ideias e ideais terrestres. Não me incomoda mais a existência dos tolos e cá muito em segredo, rapazes, acho que um poeta modernista e um parnasiano todos nos equivalemos e equiparamos [...]. Nas evoluções sem covardia ninguém volta para trás. O que a muitos significa voltar é na realidade um passo a mais que se dá para a frente porque das pesquisas e tentativas passadas muita riqueza ficou. (ANDRADE, 1980, p. 298-299)

O que Mário procurou foi fundir uma estética de vanguarda à cultura brasileira e, ao mesmo tempo, reconhecer o quê próprio do brasileiro, de sua natureza e realidade. Enquanto os modernistas de 20 estão mais voltados para a atitude de destruição do tradicionalismo estético dos movimentos que os antecederam, Mário desenvolve um espírito de valorização e de construção de um novo conceito de literatura nacional, com base na ideologia presente no “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade. Mário de Andrade aliou-se à ideologia de devoração da literatura e da arte que vêm de fora, com o intuito de devorá-las e digeri-las sem, contudo, comprometer a identidade cultural brasileira. “Nunca fomos catequizados. Fizemos carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.” (ANDRADE apud TELES, 2002, p.356).

Mário acredita no nacionalismo que busca no primitivo a forma de estabelecer uma identidade nacional, é a “liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder. Cujas condições são cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva”. (ibid., 2002, p. 366).

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional [...].

Essa normalização do espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira. (ANDRADE, 1978, p.235-249)

No Modernismo brasileiro, recursos poéticos como a sugestão, a metáfora, a elipse e rupturas sintáticas e lexicais foram intensificados nos textos e passaram a exigir um maior esforço do leitor para a sua compreensão e interpretação. Também havia, na época, um movimento nacionalista dos modernistas, que podemos dizer ter advindo dos parnasianos, como Olavo Bilac, que fundou a Liga de Defesa Nacional, embora os modernistas o tenham criticado. Os modernistas, mesmo que tenham se oposto aos seus

precursores, não deixaram de partir de movimentos nacionalistas já em vigor, para propor seus ideais estéticos e ideológicos, assim como o fez no que se refere às questões estéticas.

Mário de Andrade trabalhou com afincos questões estéticas da poesia, vindo a publicar *A escrava que não é Isaura* (1925), porém não deixou de aplicar os elementos inovadores também na prosa, difundindo um “nacionalismo estético e pitoresco, com a utilização do folclore e da etnografia” (CANDIDO, 1977, p.85), buscando frequentemente a valorização da cultura brasileira. Conforme aponta Lopez:

Mário de Andrade, analisando sua época e sua obra em *Movimento modernista*, deixa claro que seu projeto ideológico e estético sempre estivera vinculado ao projeto linguístico. Seria essa a forma de unir o nacionalismo de conscientização à pesquisa de nossa língua como realidade diversa da língua de Portugal, por resultar de uma adaptação às nossas condições. (LOPEZ, 1976a, p.29)

Desse modo, suas crônicas contêm um trabalho poético, uma literariedade, que é configurada, em grande parte, pelo experimentalismo, considerando que Mário de Andrade utilizou vulgarismos, que chamava de “brasileirismos”.

Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo a sua ideia mais cara e propugnando, contra os preconceitos e as suscetibilidades dos “letrados” da terra, pelo abasileiramento da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular [...]. (FERNANDES, 2003, p.168)

Esse trabalho com a linguagem fez parte das preocupações de Mário de Andrade. Conforme ele mesmo menciona no prefácio, *Os filhos da Candinha* carregam a liberdade do autor em reeditar as crônicas para publicação em livro, tendo como preocupação primeira o trabalho com a linguagem:

No ato de passar a limpo, estas crônicas foram bastante encurtadas e corrigidas. Não pude ficar impassível diante de encomprimentos de exigência jornalística, bem como desta aspiração amarga ao melhor. E também fiz várias reposições de linguagem. Às vezes os jornais e os editores ainda se arrepelem com a minha gramática desbocada, me corrigem, e disso derivam numerosos lusismos escorregados nos meus escritos. Bem contra meu gosto aliás, pois não tenho a menor pretensão de rivalizar com o português de Portugal. (ANDRADE, 2008, p.27)

Mário de Andrade efetuou mudanças na linguagem, explorando o jeito de falar popular, para integrá-lo como parte da cultura brasileira, é o caso do uso do léxico nordestino, conforme exemplificamos com um trecho de “Tacacá com Tucupí”: “Mas o

Nordeste concorre com os seus pitus e sururus; e então uma sioba cremosa deslizando sobre o feijão [...]” (ANDRADE, 2008, p.141)

Além disso, explorou o uso da forma apocopada “pra”, a fim de representar a oralidade popular na literatura: “Imaginam que deviam fazer uma aplicação da lei de Mendel pra explicar certas manifestações do nosso espírito misturado [...]” (ANDRADE, 2008, p. 89).

Em algumas crônicas, como em “Foi sonho”, Mário utiliza-se de desvios prosódicos para expressar o modo de falar do brasileiro: “-Antão, Frorinda, que é isso! você tá loca!... Será que você qué abandoná seu negro pru causo de ôtra muié?...” (ANDRADE, 2008, p.51)

O autor explorou também o uso de diminutivos e aumentativos para realçar o efeito irônico nos textos: “Com a rara exceção de algum estudantinho pensionista, não se vê uma só garota, um só rapaz de quinze até vinte anos.” (ANDRADE, 2008, p.173) e “[...] porque são tão numerosos os casais indiscretos quanto numerosíssimos os exércitos de baratas, baratinhas, baratões, num assanhamento de carnaval.” (ibid., p.175)

Seguem alguns casos de fala popular transposta no texto literário: “Velho parou, foi pra ver a *boniteza* rósea de mim.” – “Sai, cisco!” que a arvoreta *secundou*; [...]” (ANDRADE, 2008, p.143; grifo nosso)

Outro procedimento que reitera a oralidade nas crônicas é a elipse de conectivos ou o exagero no uso deles, como expresso no texto que segue: “- Onde *que* vai, vovô? [...] – Pois então *pra que* você não derruba aquele pau grande [...]. *Uma* quarta-feira morreu”. (ANDRADE, 2008, p.144-145; grifo nosso)

Os trechos acima citados exemplificam a proposta de Mário de Andrade em unir o projeto estético (linguístico) ao projeto ideológico de valorização nacional, embora o autor saiba do tempo requerido para a libertação do português do Brasil do português de Portugal:

O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “língua brasileira”. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português. (ANDRADE, 1978, p.244)

Conforme afirma Bandeira sobre Mário de Andrade:

Não lhe satisfazia a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma hábil mistura das duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira “em marcha”. Abrasileirar o brasileiro num sentido total, patrializar a pátria ainda tão despatriada, quer dizer, concorrer para a unificação psicológica do Brasil [...] (BANDEIRA, 1957, p.129)

Nas crônicas, Mário de Andrade apresenta equilíbrio no que se refere à língua. Consegue escrever literariamente, dando ênfase à natureza literária da língua e também à sua expressão falada pelo povo brasileiro. O que se destaca também em seus textos é o humor, a forma com que expõe os temas e como trabalha a linguagem. O humor foi trabalhado pelos modernistas, assim como o foram outras formas de experimentação. Oswald de Andrade, por exemplo, explorou a piada (poema-piada), a sátira e o humor. “Este gosto pela poesia condensada, aliada ao desejo de irreverência como arma polêmica e à alegria autêntica de um movimento jovem, explicam o “poema-piada”, de que foi mestre Oswald de Andrade.” (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p.24)

Mário de Andrade utiliza-se de várias formas do cômico para construir o tom crítico de seus textos, dentre elas destacamos a ironia, a paródia e o humor.

É preciso assinalar que o humorismo não era considerado elemento aceitável pela poesia “séria” tradicional. Uma das grandes conquistas dos modernos foi introduzi-lo, sob a forma de ironia ou de paradoxo, utilizando-o como instrumento de análise moral, aprofundamento das emoções e senso da complexidade do homem e do mundo (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p.24)

1.3 O ideal de valorização nacional

O Modernismo defendeu a divulgação de valores nacionais, dando continuidade ao nacionalismo romântico e parnasiano. Os modernistas reelaboraram as propostas de nacionalismo até então em voga e o aliaram a uma atmosfera de experimentações, no plano estético, e de crítica, no plano ideológico. O “Modernismo opta pelo rumo nacionalista contra o cosmopolitismo, primitivo contra o artifício, sociológico contra o psicológico, folclórico contra o literário e (já!) político contra o gratuito.” (MARTINS, 2002, p.103). Mário de Andrade estudou o folclore brasileiro, trazendo-o para os textos literários que escreveu, ou seja, o escritor aliou a cultura popular à erudita, o que resultou em inovação do texto poético, tornando-o capaz de ser, ao mesmo tempo, literário e popular.

Como Moraes afirma:

O Modernismo, em sua fase nacionalista, elabora simultaneamente e comprometendo uma com a outra sua Ontologia e sua Teoria do Conhecimento da entidade nacional. O lugar atribuído ao ser nacional no quadro internacional e segundo regras que emanam do seu funcionamento global determinam a maneira como se constrói o retrato-do-Brasil seja do ponto de vista ontológico, seja do epistemológico. (MORAES, 1990, p. 71).

Desse modo, o retrato do Brasil é delineado por meio da acepção dos fundamentos que servem de base ao ser nacional, ou seja, à identidade do brasileiro. Segundo Marilena Chauí, a identidade do Brasil foi construída, entre 1830 e 1970, sob uma perspectiva do atraso, isto é, levando-se em consideração aquilo que lhe faltava, “pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido.” (CHAUÍ, 2007, p.28). Ainda, a autora menciona que a composição da “identidade nacional” brasileira está ligada à ideia da consciência em três níveis: do indivíduo, do social e do nacional.

a “identidade nacional” precisa ser concebida como harmonia e/ou tensão entre o plano individual e o social e também como harmonia e/ou tensão no interior do próprio social. Para fazê-lo, os ideólogos da “identidade nacional” invocam as ideias de “consciência individual”, “consciência social” e “consciência nacional”. (CHAUÍ, 2007, p.26)

Diferentemente do “caráter nacional”, a “identidade nacional” possui uma dimensão subjetiva, individual, enquanto o “caráter nacional” possui um viés de objetividade, algo apreendido pelos antropólogos e outros estudiosos, independentemente da consciência dos agentes do processo, ou seja, dos próprios brasileiros. O “caráter nacional” caracteriza-se como uma compilação de traços coerentes e frequentes no brasileiro. Envolve o momento sociopolítico, a classe social dos autores e as ideias europeias em voga.

Tomando as construções do “caráter nacional” como ideologias, Moreira Leite conclui seu livro [*O caráter nacional brasileiro*] afirmando que elas foram, na verdade, obstáculos para o conhecimento da sociedade brasileira e não a apresentação fragmentada e parcial de aspectos reais dessa sociedade. (CHAUÍ, 2007, p.21)

Mário de Andrade acreditava que nacionalismo é autoconhecimento, ou seja, sua ideia de nacionalismo aproxima-se do princípio de identidade nacional, no processo de autoconsciência, conforme exposto por Marilena Chauí. É o que notamos em “Abril”:

Vamos fugir de norteamericanos, italianos e nortistas, que são gentes cheias de vozes e de gesticulação. Vamos cultivar com paz e muita consciência nossas rosas, ruas, largos e as estradas vizinhas. Calmos, vagarentos, silenciosos, um bocado trombudos mesmo, nessa espécie tradicional de alegria, que não brilha, nem é feita pra gozo dos outros. (ANDRADE, 2008, p. 70)

Como afirma Moraes (1990, p. 72), “Mário de Andrade persegue a definição do elemento nacional. Neste período amadurece em sua obra a necessidade de se elaborar um retrato-do-Brasil obtido através de uma via analítica do conhecimento.”

Na composição de *Macunaíma* e em seus escritos críticos da época nota-se o cuidado rigoroso de efetuar o levantamento do material que torna possível traçar o perfil do Brasil. Era intenção de Mário de Andrade, em sua perspectiva analítica, ao justapor os variados elementos culturais presentes na esfera nacional, chegar à definição de um elemento comum que qualificasse todos como pertencentes ao mesmo patrimônio cultural. (MORAES, 1990, p.73).

No que se refere a uma elaboração ideológica de “caráter nacional”, Mário se aproxima de estudiosos como Sílvio Romero, a partir do momento em que demonstra, em seus textos, o estabelecimento de determinadas características negativas dos brasileiros, que se opõem à visão idealizada do Romantismo. Exemplo disso é a obra *Macunaíma*, que possui um herói “sem nenhum caráter”:

[...] a princípio [Mário de Andrade] quis fazer um símbolo do brasileiro, que lhe parece não ter caráter, não só do ponto de vista moral, mas como entidade psíquica permanente, manifestando-se por tudo, e nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal. (VICTOR apud MARTINS, 2002, p.205).

Para Sílvio Romero, as características psicológicas do brasileiro são:

1.apático; 2.sem iniciativa; 3.desanimado; 4.imitação do estrangeiro (na vida intelectual); 5.abatimento intelectual; 6.irritabilidade; 7. nervosismo; 8.hepatismo; 9.talentos precoces e rápida extenuação; 10.facilidade para aprender; 11.superficialidade das faculdades inventivas; 12.desequilibrado; 13.mais apto para queixar-se que para inventar; 14.mais contemplativo que pensador; 15.mais lirista, mais amigo de sonhos e palavras retumbantes que de ideias científicas e demonstradas. (CHAUÍ, 2007, p.22)

Mário dialoga com essa caracterização do brasileiro apático, na crônica “Romances de aventura”:

O homem no geral se orienta muito mais pela fadiga que pela curiosidade. E se tão rara é a vida humana que se equipare aos romances de aventuras, isso vem principalmente da falta de força em seguir para diante. [...]Havia um brasileiro escravo de estimação, em Bombaim. (ANDRADE, 2008, p. 78)

Na crônica “Rei Momo”, Mário critica a imitação do estrangeiro pelo brasileiro:

É inútil: não levam não e ignoro as cores do rei Momo europeu.

[...]

Em cada gesto humano a gente percebe sempre, não a experiência, mas a macaqueação de trezentos séculos. (ANDRADE, 2008, p.150)

No entanto, Mário não se ateve apenas ao lado negativo do brasileiro, mas optou também por “divulgar” características brasileiras positivas, como uma tentativa de fortalecer a consciência do brasileiro sobre si mesmo e sua cultura, rumo ao estabelecimento de uma “identidade nacional”. Há a valorização, dentre outras características, da cor da pele do nordestino, em “Bom Jardim”: “E que cor bonita a dessa gente!... Envergonha o branco insosso dos brancos... Um pardo dourado, bronze novo, sob o cabelo de índio às vezes, liso, quase espetado.” (ANDRADE, 2008, p.117); da linguagem do negro, em “Foi sonho”: “Agora nem num sei si devo contá o resto, Frorinda, prueque eu quero é num te mátratá.” (ANDRADE, 2008, p.51) e da “doçura brasileira, em “Conversa à beira do cais”:

Mas fiquei logo com vontade de me vingar do companheiro e meti o pau em Portugal, por causa do fashismo. Mas o português me ajudou. Então meti o pau na França, meti o pau na Europa e, é incrível! Não uso patriotices, mas não sei o que me deu: me deu uma vontade de elogiar o Brasil, fiz. Ele aceitou, com indiferença, meus comentários sobre a doçura, apesar de tudo, desta nossa vida brasileira. (ANDRADE, 2008, p.49)

Em 1924, Mário de Andrade passou a buscar assiduamente o desenvolvimento de um projeto de valorização nacional, sob a influência do poeta francês Blaise Cendrars. O intelectual francês reconheceu a grande riqueza do Brasil, revelando-a ao grupo de escritores brasileiros, em excursão realizada a Minas Gerais, durante a qual se dedicou à conceituação estética do primitivismo. Participaram da viagem Cendrars, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho, Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, René Thiollier e Gofredo da Silva Telles. Esse contato direto com o povo brasileiro suscitou a reflexão dos modernistas sobre a cultura brasileira e, principalmente, difundiu o direito constante de se fazer pesquisa estética, despertando

os brasileiros para o desenvolvimento, a evolução da literatura brasileira e o estabelecimento de uma consciência nacional:

A “Viagem da descoberta do Brasil” provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir, progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico. (LOPEZ, 1976b, p.16)

Em sua crônica “Tacacá com Tucupi”, Mário menciona a influência de Blaise Cendrars: “Quem me chamou uma atenção mais pensamentosa para a cozinha brasileira foi, uns quinze anos atrás, o poeta Blaise Cendrars. Desde que teve conhecimento dos pratos nossos, ele passou a sustentar a tese de que o Brasil tinha cultura própria [...]” (ANDRADE, 2008, p.139).

Esse intercâmbio de valores entre Cendrars e os escritores brasileiros paulistanos e também as fortes influências das vanguardas europeias ocasionaram um amadurecimento dos brasileiros a respeito do valor da arte moderna tipicamente brasileira e, conseqüentemente, todo um movimento de valorização da arte nacional.

Se não estamos em simplificação excessiva, é possível afirmar que a chegada das vanguardas – [...] – conheceu o filtro permanente de diversas posições nacionalistas entre os jovens modernizadores [...]. A urgência e o empenho de filtragem ideológica do nacionalismo para as artes modernas conduziu a uma complexa adaptação das vanguardas européias às condições brasileiras, fazendo com que nossa circunstância nacional interferisse decisivamente para aclimatar aqui o novo modo produtivo das artes, na origem sobretudo cosmopolita e internacional, segundo uma chave nacionalista, embora com diferentes tonalidades. (FACIOLI, 1994, p.166).

Mário de Andrade levou essas questões em conta, juntando o ideal de valorização nacional a estilizações como o humor, a ironia, o riso, ao mesmo tempo, mantendo uma preocupação humanista de desenvolvimento dos valores do povo brasileiro.

Há no Modernismo uma extraordinária alegria criadora (“O claro riso dos modernos”, escreveu Ronald de Carvalho), que invade todos os gêneros, atinge as alturas picarescas de Macunaima, tempera a obra de Antônio de Alcântara Machado, é elevada por Oswald de Andrade e instrumento de análise e por todos manejada como arma de luta.

Esta atitude no fundo é um desejo de retificação, de desmascaramento e de pesquisa do essencial; a ela se prende o nacionalismo pitoresco, que os modernistas alimentaram de etnografia e folclore, rompendo o nacionalismo enfeitado dos predecessores. No índio, no mestiço, viram a força criadora do primitivo; no primitivo, a capacidade de inspirar a transformação da nossa

sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda europeia. (CANDIDO, 1977, p.11)

Macunaíma é uma obra que se calca no humor para difundir o tipo brasileiro:

Será, talvez, uma epopeia no modo irônico e não no modo épico. Além disso, é uma epopeia “simultaneísta” uma vez que dela o Tempo está excluído e, por consequência, a sucessão histórica. Macunaíma não é um personagem: é um símbolo. Não se pode comparar ao “astuto Ulisses”, como se pretendeu, pelo simples motivo de ser uma réplica nacional de um tipo folclórico, e não de um tipo literário. (MARTINS, 2002, p.206)

Em 1926, Mário viajou para o Nordeste, para coletar informações e documentação sobre a cultura do povo brasileiro nessa região.

Como afirma Lopez:

Nessa época, é necessário que se ressalte, nosso escritor, que estuda Folclore e recolhe documentos, já não considera o Folclore como uma disciplina isolada, autônoma, colocando-o muito lucidamente enquanto ciência social, como Etnografia, pois não dispunha de meios para diferenciar as atribuições da Antropologia cultural, da Etnografia e da Etnologia. Assim fazendo, está se insurgindo contra uma posição elitista de seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do “pitoresco”. (LOPEZ, 1976b, p.16)

As duas viagens do escritor para o Nordeste resultaram na publicação das crônicas de viagem da série “O turista aprendiz”, no *Diário Nacional*, além de terem sido fundamentais para reunir farto material de pesquisa sobre danças dramáticas, melodias do Boi, música de feitiçaria, religiosidade popular, crenças, superstições e poesia popular.

Aos estudos folclóricos e etnográficos, que afirmavam a condição primitiva da cultura brasileira, Mário contrapôs os elementos do mundo civilizado, tendo como principal cenário a cidade de São Paulo, a fim de pensar na definição do modo de ser brasileiro como constituinte de uma unidade cultural da nação, na qual o primitivo se mantém na base. O elemento popular (folclórico) assume, então, uma posição privilegiada por ser compreendido como sobrevivência do elemento primitivo. Como afirma Moraes, “A articulação dos conceitos de nação, cultura popular e ‘coisa folclórica’ é recorrente nos escritos de Mário de Andrade.” (MORAES, 1990, p.80).

Para a busca da identidade nacional, Mário atentou para a pesquisa constante e para a manifestação de suas conclusões nos escritos, principalmente nas crônicas. Em 1927, Mário iniciou o exercício de escritor no jornal *Diário Nacional*, onde atuou

primeiramente como crítico de arte. Dando seguimento a e incrementando seu trabalho no jornal, o escritor escreveu crônicas na coluna *Táxi*. Mais tarde, Mário reuniu algumas crônicas escolhidas para compor a coletânea *Os filhos da Candinha*. Essa coletânea contém textos de diversos momentos, da série “O turista aprendiz”, de 1928 a 1929, da coluna de crônicas “Táxi”, de 1929 a 1930, das publicadas no *Diário Nacional*, de 1929 a 1932 e no *Diário de S. Paulo*, de 1934 a 1939.

As crônicas dessa coletânea são veículo de crítica, de divulgação da cultura nacional de forma intelectualmente amadurecida, humanista e longe do individualismo dos Modernistas de 22.

Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. [...].

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! [...]. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. (ANDRADE, 1978, p.254)

O que Mário demonstra nas crônicas d’*Os filhos da Candinha* é a preocupação com a atitude do brasileiro de não-alienação, de reconhecimento de sua cultura, de discernimento para que não fique a copiar a cultura europeia, conforme vemos em “Largo da Concórdia”: “É um samba carioca da gema, que um dos portugueses dançarinos se lembrou de *humanizar mais*, com o canto. *Intromete* na melodia da gaita quadrinhas do *mais puro e antediluviano Portugal*.” (ANDRADE, 2008, p.97; grifo nosso). Ressaltamos a forma irônica com a qual Mário configura sua crítica à influência portuguesa. Isso comprova o caráter analítico do escritor ao buscar comparações com outras culturas para a valorização e o estabelecimento da identidade brasileira, conforme afirma Moraes: “Um retrato-do-Brasil instituía uma relação entre a parte Brasil e o concerto internacional onde este se apresentava como um dos pólos da relação.” (MORAES, 1990, p.79).

2. A CRÔNICA DE MÁRIO DE ANDRADE

Walter Benjamin, em seu *Discurso sobre a História*, trata da crônica do passado que tinha a função de historiar, de procurar transmitir com fidelidade um tempo que estava sendo vivido ou que se mostrava em documentos ainda recentes. Benjamin coloca como marca essencial da crônica o presente, base para a observação e para o trabalho. Assim era a tarefa do cronista numa época em que não existiam jornais e cabia aos reis zelar pela memória dos acontecimentos importantes. (LOPEZ, 1992, p.165)

No Brasil, a crônica surgiu no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, em 1854. Ali, José de Alencar informava o leitor sobre os acontecimentos do dia. Aos poucos, o texto de Alencar foi assumindo um tom descompromissado, tornando-se, gradativamente, mais pessoal.

A crônica evoluiu, não tendo a obrigatoriedade de “informar”. Atualmente, possui uma responsabilidade mais leve em relação à notícia que lhe serve de base, podendo virar-lhe as costas ou dela utilizar-se para compor um texto ficcional.

A conclusão a que se chega é de que o leitor não só gosta como precisa de quem converse com ele, dizendo-lhe os sentimentos experimentados no dia-a-dia, frente aos fatos que todos conhecem de algum modo, ou frente às ocorrências da vida pessoal de quem escreve. (LOPEZ, 1992, p.166)

A crônica sempre nasce de um fato real, seja de âmbito social ou pessoal do cronista. É um tipo de texto híbrido que fica entre a literatura e o jornalismo.

É realmente escrita ao “correr da pena”, a qual, muitas vezes, está sob pressão do aviso que o número do jornal vai fechar e que restam poucas horas para pôr o texto no papel. Dessa premência decorre a grande espontaneidade da crônica, sua simplicidade na escolha das palavras [...]. (LOPEZ, 1992, p.167)

A crônica é considerada um gênero menor, como afirma Candido (1992), por tratar de assuntos cotidianos, de modo solto, com uma linguagem simples, humorística, muitas vezes. Por ter essa despreensão em chegar a um nível de profundidade do romance, por exemplo, a crônica permite uma aproximação do leitor com o cronista, ou seja, o cronista assume uma posição diferente da do romancista ou do poeta, que ficam posicionados em “torres de cristal”, muito acima dos meros mortais. Tendo essa característica, a crônica é um gênero interessante para a formulação dos ideais

modernistas de condensação, oralidade, coloquialismos, humor e crítica. A crônica “ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios.” (CANDIDO, 1992, p.15). Percebemos que a leveza da forma da crônica lhe permite mesmo, conforme afirma Candido, “recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado” (CANDIDO, 1992, p.13-14).

a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (CANDIDO, 1992, p.14)

É dessa leveza que surge a possibilidade de manifestação do humor na crônica, dando-lhe feição de texto amadurecido e original, conforme as palavras de Candido:

A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma. (CANDIDO, 1992, p.15)

O cronista Mário de Andrade colaborou na *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro. Essa revista é nitidamente uma difusão por escrito dos ideais modernistas, um espaço de confluências entre parnasianos, modernistas, simbolistas e o *art nouveau*. É onde Mário publicou quatro crônicas sobre a cidade de São Paulo, na coluna “De São Paulo”. Nessa primeira crônica há um tom penumbriista forte, expressa no sentimento de melancolia e de certa perplexidade do cronista sobre a cidade de São Paulo: “A urbe de Amador Bueno é agressiva e misteriosa como seus heróis; suas belezas recônditas; raro o estrangeiro que alcança levantar um pouco o pesado manto de segredo em que se embuça”. (ANDRADE apud LOPEZ, 1992, p.172-173).

Nas outras três crônicas publicadas na revista, Mário inicia uma reflexão de seu papel de cronista, agora fazendo-a à moda modernista, com frases entrecortadas e reticentes, rumo ao experimentalismo no campo da linguagem.

O tema da cidade se impõe, porém, pode-se perceber que, até dezembro de 1921, sua visão crescerá criticamente, abandonando o descritivo encantado e

mergulhando na captação das contradições da cidade [...]. Na verdade, já está lidando com a idéia de fala brasileira correspondendo à realidade brasileira e já está escrevendo, embora sem radicalizações, Tateando no caminho do despojamento que valoriza. (LOPEZ, 1992, p.177)

Foi a agitação da Semana de 22, *Klaxon* e *Paulicéia desvairada* que deram impulso para firmar o cronista Mário de Andrade modernista. Em 1923, Mário publicou as dez crônicas de Malazarte, na *América Brasileira*.

As crônicas de Malazarte, entre 1923 e 1924 na *América Brasileira* são um belo campo de provas. Ali, nos temas abordados, no modo de formar, no ponto de vista, no enfoque, estão ora fundidos, ora caminhando independentes, o cronista, o crítico e o contista. Mário de Andrade libertou-se finalmente das altissonâncias e dos rebuscamentos no estilo. Avança em direção à prática literária da língua *falada* no Brasil. (LOPEZ, 1992, p.183).

As crônicas de Mário de Andrade são textos literários, no sentido tratado por Aristóteles (2008, p.21-22), pois são originadas de duas causas naturais: a primeira é a capacidade que têm de imitar ou representar a realidade (*mimêsis*), e a segunda é que nos podem “ensinar”, considerando-se que representam ações, muitas vezes, possíveis se correlacionadas à nossa realidade empírica. A partir da poesia, o homem pode exercer sua capacidade de imitação e é por meio dela que é possível contrapor a realidade existente e extralinguística à realidade representada, dela saboreando um real possível, em busca do prazer que a arte proporciona. Para Platão, a poesia é um gênero menor, imitação da imitação e, por isso mesmo, é falsa e prejudicial à manutenção da verdade. Já Aristóteles a tem no sentido estético, considerando-a um espaço onde é possível criar fatos, com personagens e outros elementos possíveis de existir na realidade empírica. O valor do texto poético está na medida em que o poeta utiliza a coerência para a realização do seu trabalho de representação.

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições. (ARISTÓTELES, 2008, p.37).

A realidade representada nas crônicas de Mário de Andrade é a realidade possível e coerente no texto como também uma realidade aceita pelo leitor brasileiro. A crônica envolve o leitor por meio do contrato de verossimilhança de valores que estabelece, uma vez que parte de dados históricos. Além disso, é texto literário porque

possui elaboração estética, abrindo possibilidades de leitura que fogem de uma única interpretação. Consideramos as crônicas de Mário de Andrade, sob o ponto de vista de Compagnon:

Aristóteles demonstra preocupar-se muito pouco com o espetáculo, com a representação no sentido de encenação, e volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, *logos*, *muthos*¹ e *lexis*, enquanto texto escrito e não realização vocal. O que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua *poiësis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção. (COMPAGNON, 1999, p.103-104).

Desse modo, estudamos as crônicas de Mário de Andrade considerando-as em sua semiose, mas sem deixar de lado a forte dose de referencialidade que carregam. Assim, não descartamos que o poeta, aqui tido como o escritor, parte de referências externas, presentes ou passadas e as reelabora no texto literário. As crônicas de Mário de Andrade são espaços onde se mesclam várias vozes, em que podemos perceber influências várias, acontecimentos diversos que se configuram no texto e que são permeados pelo nível extraliterário, ou seja, pelo universo histórico que serve de base para a sua produção.

De acordo com Lopez,

A crônica, por força de seu discurso híbrido – objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária -, une com eficácia código e mensagem, o ético e o estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor. (LOPEZ, 1992, p. 167).

Como afirma Benjamin (1994, p.224), “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Schlegel (apud KORFMANN, p.17) discute o valor da poesia, no sentido geral de texto literário, levantando justamente esta questão de que o mundo apresentado pelo sujeito que escreve não corresponde ao mundo empírico como ele é, mas o mundo recriado literariamente é uma “fileira infinita de espelhos”.

Ao considerar a crônica de Mário de Andrade como geradora de conhecimento das várias formas de existência, é possível constatá-la não como algo aquém da história, mas como um fazer artístico que merece atenção, cuja elaboração nos ensina muito mais

¹ “Aristóteles definia o muthos como ‘o sistema de fatos’ (...). “O Muthos é a composição dos acontecimentos numa intriga linear ou numa sequência temporal” (COMPAGNON, 1999, p.127)

sobre nossa própria existência, “por fornecer **possíveis** interpretações do real através de experiências existenciais imaginárias” (GOBBI, 2004, p. 41).

Com base em Lopez, temos:

As crônicas de *Os filhos da Candinha*, escritas entre 1928 e 1939, têm seu discurso transformado em 1942 porque estão sendo vistas como matéria de livro, não mais de jornal. Além disso, elegendo a diacronia para a apresentação, vai, ao longo do volume, diluindo os acontecimentos que as provocaram e quebrando uma adesão mais palpável ao histórico que é um dos pólos da construção dialética do gênero ao mesmo tempo que privilegia a criação de uma nova realidade, em linguagem poética. (LOPEZ, 1976a, p.39).

Portanto, consideramos a crônica como texto literário, cuja forma estudamos, estabelecendo conexões entre a forma como ela é construída e o modo como o humor atua na configuração da criticidade frente à realidade social do século XX, já que, conforme Candido aborda em *Literatura e sociedade*, a “integridade da obra” não permite adotar “visões dissociadas”, sendo assim, só podemos entendê-la “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, ou seja, tanto do ponto de vista que se atém à parte estética como o que se volta aos fatores externos à obra. (CANDIDO, 1975, p.4).

Partindo do conceito de que literatura é interpretação da realidade, fruto de um recorte interpretativo da história por ela representada, ela consegue “desvendar e iluminar aspectos, muitas vezes velados da realidade histórica: nesse sentido, mesmo com linguagens e formas (artística e científica) distintas, ambas têm função cognitiva fundamental”, pois, enquanto a história se preocupa com o que aconteceu, a literatura ocupa-se do possível de acontecer. (SEGATTO, 2007, p.140). É por meio das lacunas possíveis na história que o texto literário se faz, e é por meio da ficção, do que “pode ser” que ele nos permite um novo olhar frente aos acontecimentos que narra, deixando nas mãos dos leitores a atualização e a reflexão sobre realidades configuradas no texto.

As crônicas de Mário de Andrade, pelo próprio gênero que compõem, contêm uma dose alta de referenciais históricos, é o caso de algumas referências espaciais: o monumento a Carlos Gomes na crônica “O culto das estátuas”, e da rua do Catete, praça Paris, do Rio de Janeiro, citadas em “Esquina”, referências a pessoas como Aderbal Jurema, Odorico Tavares, diretores da revista literária *Momento*, mencionados na crônica “Momento pernambucano”, na qual aparecem também referências aos escritores Manuel Bandeira e Jorge Amado. Enfim, as crônicas partem de um real extralinguístico

para o recriarem, prolongarem, pois, conforme Freitas, “A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a.” (FREITAS, 1989, p.113). Desse modo, Mário de Andrade explora questões do cotidiano brasileiro nas áreas das artes preocupando-se, principalmente, em discutir monumentos históricos da cidade de São Paulo, o uso da língua portuguesa, propondo uma forma de escrever capaz de expressar a oralidade do povo brasileiro.

Além disso, Mário de Andrade também traz, em suas crônicas, por meio da ironia, doses de crítica à sociedade burguesa, ao capitalismo e à ditadura militar na época de Getúlio Vargas. “Nas crônicas focaliza principalmente as conseqüências no quadro social; [...]. Apresenta o dado econômico pesquisado e preciso.” (LOPEZ, 1972, p.52).

A forma como apresenta determinadas questões e motivos históricos não é preocupada com a equiparação do acontecimento à sua representação, é reformulada e enriquecida com elementos estéticos, o que abre ao leitor a possibilidade de refletir sobre “o que falta a um grupo social” (FREITAS, 1989, p.115), mostrando “possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos”, em uma tentativa de fazer com que essas “virtualidades inerentes a uma época” passem a uma “potencialidade do ato”. Mário de Andrade não foi escritor engajado, no sentido histórico e literário da palavra, mas sentiu-se responsável por instruir e despertar nos leitores uma atitude de valorização do nacional e de reflexão e edificação da cultura brasileira. É o que podemos perceber nas palavras que seguem:

- É bem possível que eu nunca tivesse publicado uma só linha se não tivesse a certeza de que a minha literatura poderia ser útil. Não pretendia, de fato, publicar nenhum poema de *Paulicéia Desvairada*. Até que um dia percebi que as minhas poesias tinham capacidade para irritar a burguesia. [...]. As coisas de pura preocupação estética que fiz durante algum tempo, eu destruí. (ANDRADE, 1983, p.104-105).

A partir das ideias do trecho acima, percebemos que o modernista Mário afasta-se de uma postura individualista, preocupada apenas com a obra de arte e caminha rumo ao contexto de produção da mesma. Essa preocupação em “potencializar atos” de valorização nacional está presente nas crônicas, que possuem a função de instruir os leitores, como que abrindo caminhos para uma reflexão a respeito da cultura nacional, os problemas atuais e a necessidade de um olhar crítico. É o que percebemos na crônica

“Esquina”: “E por tudo, numa como noutra esquina, eu sinto baratas, baratas, exércitos de baratas comendo metade dos orçamentos humanos e só permitindo até o meio, o exercício de nossa humanidade.” (ANDRADE, 2008, p. 175)

No que diz respeito à divulgação da cultura brasileira, sempre constante na obra de Mário de Andrade, exemplificamos com um trecho da crônica “Momento pernambucano”, que utiliza a ironia para criticar o idealismo estético:

Desprovidos de bom-senso (graças a Deus!) não buscávamos a realidade brasileira, mas diversas idealidades dessa realidade, pra forçar a nota e normalizar assim em nós os monótonos e esquecidos trejeitos da realidade brasileira. Certamente, nisso é que fomos mais belos. (ANDRADE, 2008, p.156).

Percebemos que esse tom humorístico é predominante e constante n’*Os filhos da Candinha*. Estudar as formas do cômico nas crônicas de Mário nos permite apreender os fatores sociais, ideológicos e contextuais que serviram de plano de fundo para a produção das crônicas, para, assim, compreender a criticidade presente nos textos de Mário de Andrade, pois, conforme afirma Candido:

Veja-se a extraordinária “Carta a uma senhora”, de Carlos Drummond de Andrade [...]. A impressão do leitor é de divertida simplicidade que se esgota em si mesma; mas por trás está todo o drama da sociedade chamada de consumo, muito mais iníqua num país como o nosso, cheio de pobres e miseráveis que ficam alijados da sua miragem sedutora e inacessível. (CANDIDO, 1992, p.18).

Assim como em *Macunaíma*, nas crônicas de Mário de Andrade há a incorporação do jeito de falar do brasileiro e também dados que divulgam a cultura do Brasil, há elementos do folclore brasileiro, das etnias brasileiras, especialmente o índio e o negro.

O coloquialismo desejado das crônicas mariodeandradianas, que absorve conscientemente os “erros” para ganhar em vivacidade e que reconhece seu próprio caráter transitório e precário, funciona como um registro quente e dinâmico do tempo, irmanando-se ao público. (LOPEZ, 1992, p.168).

Além disso, Mário de Andrade usa o espaço da crônica para realizar não só o trabalho estético a que já estava acostumado desde 1922, mas, especialmente, é por meio da crônica que percebemos o tom crítico e humanista do escritor. Suas crônicas são esteticamente elaboradas e carregam a ideologia de nacionalização, entendida como

um processo de reconhecimento e estabelecimento da cultura nacional. Mário de Andrade foi um humanista e preocupou-se em instruir o homem de seu tempo e, para isso, usou como arma seus textos, em especial as crônicas que, por serem um gênero híbrido, possibilitam a inserção de um tom crítico marcado no texto.

As crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem um importante veículo de suas ideias, além de mostrarem no despoliciamento do trabalho jornalístico a humanidade do escritor. Podem ser vistas como tentativa de jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades. (LOPEZ, 1976a, p. 21).

As crônicas ofereceram-se como arma para a consolidação das propostas modernistas na imprensa de massa (LOPEZ, 1976a, p.21), exigindo do leitor um esforço para interpretação muito maior, pelo fato de fugirem da lógica estética tradicional e levando-o a repensar o papel dos elementos da cultura primitiva para o estabelecimento da identidade nacional.

A fim de sistematizar a crônica enquanto gênero, temos que:

[...] é mister ressaltar de um lado a sua natureza literária, e do outro a natureza ensaística. Pelo primeiro traço, ela se distingue do jornalismo, o que é importante, porquanto a crônica é um gênero ligado ao jornal; mas, enquanto o jornalismo (artigos, editoriais, tópicos) tem no fato o seu objetivo, seja para informar divulgando-o, seja para comentá-lo dirigindo a opinião, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, [...]. A crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. (COUTINHO, 2008, p.106).

Ao refletir sobre a crônica, Lopez argumenta que tal gênero textual

Lograva, por força dos desejados e nítidos laços com o tempo presente, entabular uma espécie de conversa, na qual o tom informal vestia o comentário dos acontecimentos sem detalhar notícias, sem interesse em permanecer, consciente da precariedade dos jornais e das revistas. [...], o cronista brasileiro descarta a obrigação de debuxar os contornos nítidos da realidade objetiva [...]. Suas impressões historiam [...]. O leitor aprecia essa crônica breve que lhe transmite, com simplicidade e em um novo ângulo, plasmados à linguagem poética [...]. (LOPEZ, 2004, p.23).

Ao reeditar suas crônicas para publicação na coletânea *Os filhos da Candinha*, Mário de Andrade atentou para o hibridismo do gênero, desejando demonstrar o que

entendia como crônica. Diluiu a referencialidade do texto de jornal, explorando-o como texto literário, em que o poético e a literariedade funcionam.

Como diz Fiorin:

Os gêneros estão em contínua mudança. Por outro lado, qual é a fronteira que delimita a crônica do conto? Temos, nos jornais, crônicas que são verdadeiros contos. Isso não ocorre porque o cronista deixou de lado seu ofício, mas porque os limites entre esses dois gêneros são mais fluidos do que gostaria nossa alma taxonômica. (FIORIN, 2006, p.65).

Para Mário, crônica é “o texto descompromissado de grandes ambições; não pede o artesanato exaustivo, nem o rigor da informação”. Crônica “é a libertação da rigidez do gênero”, “é o texto livre, desfogado que pode tratar de qualquer assunto”. (ANDRADE apud LOPEZ, 1992, p. 170).

Conforme aborda Candido:

Parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima da sua singularidade e das suas diferenças. É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo. (CANDIDO, 1992, p.22).

Mário de Andrade assumiu sua coletânea de crônicas *Os filhos da Candinha* como o livro mais bem feito, tanto no sentido estético, pela oralidade e outras subversões na forma, como também no sentido ideológico, uma vez que compreende o amadurecimento intelectual do escritor:

[...] o que me parece mais perfeito, mais... perfazido, como unidade conceptiva de livro, como realização linguística, como regularidade de temperatura intelectual são *Os Filhos da Candinha*. [...] Na minha opinião, é o livro ‘mais bem escrito’ que já fiz. Falo como estilo normal, estilo que permite seguimento, sequência – pois o estilo poético-heroico do *Macunaíma* tinha que ser o que é mas pra esse livro, e o de *Belazarte* é estilo falado e não, escrito. (ANDRADE, 2008, p. 12).

Assim, como afirma Reuter a respeito da preferência de alguns autores como Proust, “o importante reside não em um real objetivo, mas sim nas percepções e nas sensações. A realidade é fragmentada, multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante. As reminiscências e as sensações associadas produzem um real mais interessante” (REUTER, 2004, p.29). O cronista Mário de Andrade, como afirma Lopez: “Supõe, logicamente, a superação da objetividade do ato de informar, arrastando o texto para o

campo da linguagem poética; amarra as pontas da crônica como um gênero híbrido – jornalismo e literatura”. (LOPEZ, 2004, p. 27). Mário de Andrade mesmo, em 1942, mostrou-se consciente da fragilidade de classificação dos gêneros. Nessa ocasião, escreveu a Fernando Sabino:

Não se amole de dizerem que os seus contos não são contos, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir “gêneros literários” é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua própria forma. (ANDRADE, 1976a, p.44).

“Crônica pura” ou “crônica propriamente dita” é, para Mário de Andrade, aquela que reproduz o cotidiano com humor, partindo de um fato real e transformando-o em versão ficcional; é espaço de criação literária e também de crítica social. Já a “crônica crítica” é o texto que traz o desenvolvimento lógico de um assunto de forma bastante objetiva, sem, por isso, perder o caráter de referência ao real jornalístico. (LOPEZ, 1976a, p.49-52)

Lopez reflete sobre a função “educadora” da crônica e antecipa um comentário sobre a eficácia de Mário de Andrade em “orientar” o seu leitor:

Isso faz com que a crônica possua, em última análise, uma função educadora. Não é um artigo de fundo, seara de argumentação e das provas, mas, na medida em que o cronista espousa uma idéia, uma posição, seu compromisso torna-se tácito, vivido nas opiniões que vai emitindo despreocupadamente no decorrer do texto. [...]. Nesse sentido, a eficácia de Mário de Andrade foi notável e dela trataremos também neste capítulo. (LOPEZ, 1992, p.168)

Como se pode perceber pela crítica em geral, Mário de Andrade foi grande estudioso da cultura brasileira e, por isso, não poderíamos ignorar sua grande importância no processo de valorização nacional e construção da identidade brasileira na literatura. Segundo as afirmações de Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (1994, p. 352), o papel de Mário de Andrade no contexto de valorização cultural é bastante forte, pois foi um folclorista “adulto”, capaz de apreender a essência e os meios expressivos de nossa arte primitiva nas áreas mais diversas (música, dança, fala). *Os filhos da Candinha* (2008) possui, em seu conjunto, textos com um caráter de ruptura e ressignificação dos contos de fadas, das lendas folclóricas e dos textos de jornal.

A partir disso, é importante pensar no caminho percorrido pela crônica marioandradiana, que veio do jornal e foi reeditada para fazer parte de uma coletânea. É justamente um trabalho poético que possui, partindo do real extralinguístico e recriando um espaço no qual narrativas e circunstâncias se apresentam diferentemente de um texto meramente informativo.

Os filhos da Candinha, em linguagem de nossos dias, são os fofoqueiros, aqueles que sabem de tudo e comentam à sua maneira os acontecimentos; são, melhor dizendo, aqueles que trabalham com a invenção, a recriação, partindo da realidade, do fato verídico. O título escolhido nos indica que Mário de Andrade, na medida em que assim se refere a seus escritos, está percebendo a crônica como a transformação de um fato real em uma versão recriada, uma vez que o discurso “candinha” é um discurso de invenção que se apóia na realidade. (LOPEZ, 1992, p.169)

No geral, a crônica organiza-se em torno de um único núcleo temporal, geralmente focando o tempo presente, o cotidiano coletivo, abrindo espaço para a crítica e para a imbricação de elementos de outros gêneros, como é tratado no trecho que segue:

A partir do século XIX, a crônica já apresenta um trabalho literário que a aproxima do conto e do poema, impondo-se, porém, como uma forma especial, porque não se permite classificar como aqueles. Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, [...], afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. (SOARES, 1998, p.64)

No caso de Mário de Andrade, percebemos que a ironia, o deboche e o riso estão frequentemente presentes para a manifestação crítica a respeito da realidade brasileira e da necessidade de um processo de valorização nacional. Além disso, na maioria das crônicas presentes em *Os filhos da Candinha*, há uma exploração dos elementos próprios do conto, o que as torna bem próximas à fábula. Ao trazer elementos do conto para a crônica, Mário explora a fronteira entre esses dois gêneros. Segundo Cortázar (1974, p. 103–163), o bom conto é aquele que, em narrativa curta, é escrito em profundidade, condensando o tempo e o espaço e criando, por meio da técnica, uma tensão e uma intensidade, indo muito além do tema escolhido. Um bom conto é capaz de fazer com que o leitor vivencie o acontecimento relatado, sofrendo com o desenvolvimento da história como se dela fizesse parte. Os textos da coletânea de Mário de Andrade em questão possuem o caráter cotidiano e irônico da crônica e, ao mesmo

tempo, utilizam aspectos próprios do conto: a valorização dos personagens para a construção das ações e o trabalho com o tempo da narrativa de forma mais densa do que na crônica, causando a curiosidade do leitor e a fuga de sua realidade para mergulhar no conto e vivenciá-lo.

Outra questão é a riqueza com a qual Mário retoma o cotidiano, representando-o por meio da linguagem simples e coloquial, recria, de modo crítico, a língua falada na fala das personagens: “Quando vi ele e ele pôs reparo em mim, fez uma cara de assustado, deitou correndo, entrou por esta casa sem abrir a porta” (ANDRADE, 2008, p.34). Constrói a figura do homem do povo de forma pitoresca, aquele que conta o que viu, mas sem certificar-se da realidade exata dos fatos. Ao mesmo tempo, porém, Mário rompe com essa linearidade da personagem de características previsíveis, peculiares e estáveis, trazendo o inusitado, construído por rupturas linguísticas e temáticas, o que nos faz perceber a atitude do autor em manipular os gêneros, as palavras, as formas e as categorias de classificação dos textos. Diante disso, podemos pensar na técnica de fisgar o leitor para a leitura em uma sentada. Conforme Gotlib:

A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa [...]. A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou “exaltação da alma”. E como “*todas as excitações intensas*”, elas “*são necessariamente transitórias*”. Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído. (GOTLIB, 1988, p. 32; grifos do autor)

É desse modo que Mário parte da elaboração estética da crônica como texto rico em elementos literários, aproximando-a do conto e, ao mesmo tempo, no plano semântico, busca aderir ao ideal de participação social, de crítica e formação de opiniões.

Um exemplo disso é a crônica escrita em 1937, com o título “Definição do analfabeto”, que foi reeditada em 1945 e publicada na coletânea *Os filhos da Candinha* com o nome reformulado para “Biblioteconomia”. Nessa crônica, podemos identificar pontos de encontro com os ideais do Manifesto de Apollinaire. A crônica em questão retoma a ideia de buscar nos textos antigos a base para a reformulação do presente, que é o mesmo ponto discutido por Apollinaire em *L’esprit nouveau et les poètes*: “Analisar as obras de agora para mostrar nelas a existência mais e mais afirmada do espírito

construtivo; por outro lado, fazer compreender bem o que seja isto, fazendo sobressair os caracteres mais marcantes das obras-primas do passado.” (TELES, 2005, p.168).

Nós existimos em desordem. É que nos falta antiguidade, nos falta tradição inconsciente, nos falta essa experiência por assim dizer fisiológica da nossa moralidade que, só por si, torna a palavra “passado” duma incompetência larvar.

Isso nem o ótimo livro moderno conseguirá nos fornecer. O livro antigo é moral, com a sutil prevalência de não ser uma moral ensinada (que é sempre pelo menos duvidosa) mas uma moral vivida. (ANDRADE, 2008, p.121).

Ao mesmo tempo, clama por uma atitude de aceitação de outras culturas, no limite de que realmente seja algo que vá acrescentar à cultura brasileira, para que esta não se perca em si mesma. Utiliza o livro como figura metonímica da civilização: “O livro não é apenas uma dádiva à compreensão, é, deve ser principalmente um fenômeno de cultura” (ANDRADE, 2008, p. 119), e condena a leitura de um só tipo de livro, no caso, condena a visão do ponto de vista de uma civilização apenas:

O livro lido apenas para se saber o teor do escrito é sempre singularmente subversivo da humanidade que trazemos em nós. O fenômeno mais característico desse individualismo errado, a gente encontra nos estudantes que, na infinita maioria, são pervertidos pelos seus livros de estudo. [...] O resultado são essas almas imperialistas, tão freqüentes nos ginásios, vivendo em decretos desamorosos, incapazes de distinguir, comendo, dormindo, respirando afirmações. O estudante pernóstico, corrigindo os erros do pai! (ANDRADE, 2008, p. 119).

Além de enfatizar a necessidade de se ler de várias formas, sob vários ângulos para que se tenha uma visão mais humanista e menos individualista, Mário de Andrade valoriza o papel dos escritos antigos, importantes para a formação do indivíduo. De acordo com a crônica, é preciso buscar nas origens aquilo necessário para “o nacionalismo consciente”.

Encontra-se nessa crônica a questão da alteridade, de o brasileiro buscar no outro aquilo que ele não é, a fim de completar-se em um processo que Mário considerou o verdadeiro nacionalismo, um processo de autoconhecimento:

No caso de Mário de Andrade, o traço-chave que perpassa integralmente sua trajetória de cronista é o nacionalismo. Este, visto inicialmente como a pesquisa que não se aproximava dos aspectos propriamente políticos da realidade brasileira, vai pouco a pouco entranhando-se dirigindo a observação e a análise dos acontecimentos (LOPEZ, 1992, p.167).

Na crônica “O terno itinerário ou trecho de antologia”, Mário de Andrade cita Ariel, o cantador Chico Antônio e Macunaíma², caracterizando-os como elementos de pureza e originalidade cultural, em contraposição à realidade do narrador, realidade essa marcada por um certo desequilíbrio, que mobiliza o narrador ao protesto: “por aquela malvadez das coisas contra nós, jamais que nos permite protestar”. (ANDRADE, 2008, p. 82).

Esses elementos representam, na verdade, as variedades dentro da cultura brasileira, capazes de enriquecê-la, fazendo-a “consciente” de si mesma, no sentido do nacionalismo compreendido por Mário de Andrade. Ele utiliza a personagem shakespeariana, Ariel, uma figura mítica e clássica, como parâmetro de comparação com a figura do Chico Antônio e do Macunaíma. Com isso, ele engrandece as figuras brasileiras, instituindo-as como cânones da cultura brasileira.

Diferentemente da postura radical do período heróico do Modernismo, que clama para deixarmos de ser afrancesados, apertuguesados, para só assim podermos nos abrasilizar, nas crônicas críticas de 1930 em diante, o autor apresenta textos mais maduros em questões de valorização nacional, em que considera a influência externa importante para a formação da cultura brasileira, desde que haja uma postura crítica e consciente.

Conforme afirma João Luiz Lafetá (1974, p. 145), Mário de Andrade considerou dois projetos pelos quais justifica seu fazer artístico: 1) o projeto estético, que compreende o estudo da forma do texto literário, assim como as reformulações a que o modernista se propôs a fazer principalmente na estrutura do poema (*A escrava que não é Isaura* é um exemplo disso, entre outras obras) e de suas crônicas (*Os filhos da Candinha*); 2) e o projeto ideológico, que considera a obra literária como resultante da visão crítica do escritor diante da sociedade, sobre ela discursando e assumindo um papel de engajamento no sentido de instruir seus leitores, abrindo-lhes os olhos para a valorização da cultura nacional.

Com base em Lopez:

Cabe, pois, à crônica jornalística tratar de tudo, pois, quem toma a decisão, escolhe o tema, é o interesse, a motivação do cronista. Desse modo, vai oferecendo sua acepção dos acontecimentos [...]. Isso faz com que a crônica possua, em última análise, uma função educadora. (LOPEZ, 1992, p.168)

² Ariel – gênio do ar, representa a parte nobre e alada do espírito na obra de Shakespeare.

Chico Antônio – cantador considerado um artista genial por Mário de Andrade, durante sua viagem etnográfica ao Nordeste. Por meio dessa personalidade, Mário busca valorizar a cultura nordestina.

Macunaíma – o herói sem nenhum caráter, representa o típico brasileiro na obra de Mário de Andrade.

Essa “função educadora” está presente na crônica de Mário. Nela, o escritor trabalha com questões estéticas, como o coloquialismo, a absorção do jeito de falar brasileiro, e até mesmo os chistes, abordando, também, questões éticas da época, com um tom irônico e humorístico.

Mário de Andrade pendeu para a exploração desses dois aspectos na obra literária: o ético e o estético, inclusive na crítica literária que realizou. Um exemplo dessa característica do escritor está em seu livro *Aspectos da literatura brasileira*, em que realiza a crítica literária das obras de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, entre outros, focando tanto na parte estética quanto no aspecto ideológico. É o que percebemos no trecho em que Mário analisa a obra *Memórias de um sargento de milícias*, com base no espírito cômico que compartilha com os livros de aventura:

São geralmente livros que não primam pela perfeição de linguagem, pelo cuidado na fatura, mas que se impõem pela graça com que descrevem os costumes e a caricatura irresistível com que retratam os homens. (ANDRADE, 1978, p. 139)

Essa preocupação de Mário de Andrade com o circunstancial acontece também quando analisa a poesia “preparatoriana”, em 1932: “Nós hoje nos debatemos sofridamente ante os problemas do homem e da sociedade” (ANDRADE, 1978, p.49)

Em entrevista, Mário afirma que “Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso.” (ANDRADE, 1983, p.104).

Há, nas crônicas de Mário de Andrade, um tom irônico sobre problemas de ordem social e estético-literária. Por exemplo, em “Macobêba”, o problema da seca é contextualizado por meio do diálogo com os contos de fadas: ao monstro Macobêba é dada uma vassoura “como a das bruxas”. Embora o escritor descreva figuras características dos contos de fadas: o fantasma, o monstro, a vassoura, desconstrói a forma clássica desse tipo de narrativa “maravilhosa”, à medida que não apresenta um herói, mescla os elementos fantásticos a uma atmosfera folclórica (o monstro presente no rio de Pernambuco), construindo, assim, uma narrativa de valorização da cultura brasileira e de crítica aos problemas existentes nas regiões relatadas.

3. O CÔMICO E SUAS FORMAS

Abordar a questão do cômico é essencial para o estudo da crônica de Mário de Andrade, já que ele utiliza recursos do cômico (ironia, humor, sátira, paródia) como forma de divulgação da cultura brasileira e de crítica a questões cotidianas tratadas nas crônicas.

De acordo com a definição de Pavis,

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. (PAVIS, 1998, p. 58).

O trecho que segue, da crônica “Xará, xarapim, xera”, demonstra a qualidade do jogo e da brincadeira para a demonstração do aspecto insólito:

Olhe, Mário de Andrade do Norte, às vezes, quando estou nos matos das minhas viagens, sigo deixando cigarros por todos os ocos dos paus. É pros curupiras. Não creio que esses filhos primários da imaginação tupi se preocupem em distinguir os xarás. Fumam os meus cigarros, mas todos os benefícios que enviam, em vez, vão cair por engano no meu jovem xarapim. Não faz mal. Já não careço mais de benefícios, tenho a vida feita. (ANDRADE, 2008, p. 105-106).

Tal trecho demonstra um viés inteligente do cômico, expressando, desse modo, que nem todo âmbito do cômico contém algo de baixo. Conforme afirma Propp:

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, a letra, é a forma, é a falta de ideias [...], é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc.
[...]
A teoria dos dois aspectos do cômico - alto e baixo – surge no século XIX. Nas poéticas daquele século afirma-se com frequência que nem todo o âmbito do cômico representa obrigatoriamente algo de baixo [...]. (PROPP, 1992, p.20-21).

Para Aristóteles, o cômico está ligado ao feio, resultante de ações humanas baixas:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 1996, p.35).

A máscara cômica à qual se refere Aristóteles é um elemento do grotesco. Kayser afirma que as máscaras “[...] servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada [...]” (KAYSER, 1986, p.43).

A crônica “O diabo” é um exemplo de cômico grotesco, que utiliza o travestimento do diabo em formas diversas:

- Sou o diabo mesmo...Como diabo não tenho direito a sexo...Mas ele me permite tomar a figura que quiser, além da minha própria.
- Então aquela figura em que a senhora estava na frente da igreja de Santa Teresinha.
- Aquela é a minha caderneta de identidade. (ANDRADE, 2008, p. 35).

Uma outra crônica da coletânea de Mário, intitulada “Bom jardim”, figura o grotesco e o cômico pela técnica da metonímia, tratando o homem (mestre do melado) por meio da focalização no seu físico, sendo que há aspectos morais em jogo e que acabam ficando em segundo plano:

A musculatura dele exemplifica a anatomia do costado humano. Felizmente que não sei anatomia. Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo, ouro claro, duma para outra caldeira. (ANDRADE, 2008, p. 118).

A respeito da parte moral, Bergson afirma que “É cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o moral que está em causa” (BERGSON, 1993, p.45). Por esse motivo, não encontramos no herói da tragédia nenhum aspecto físico de deformidade, pelo contrário, encontramos o equilíbrio, o belo, justamente para nos identificarmos com ele. No caso da comédia, os personagens são rebaixados, dotados de defeitos físicos, morais, o que reitera nossa sensação de superioridade diante deles, de desprendimento emocional e, conseqüentemente, resulta em nosso riso diante dos bufões.

Já o grotesco suscita um riso vulgar, é um tipo de comicidade considerada de ordem inferior. São inferiores as questões do corpo, do grosseiro. Exemplo desse tipo de cômico encontra-se nas farsas, nos espetáculos circenses, etc. Do outro lado,

caracterizando o cômico de ordem superior, está a comédia fina, que suscita um riso sutil. Uma estética que trabalha com a questão do riso inferior é a do grotesco:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p.40).

Grotesco, segundo Kayser (1986, p.56-59), “[...] é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. [...]. O outro aspecto do grotesco, porém, é constituído pelo disforme, pelo horroroso.”

Um exemplo desse tratamento do feio e disforme encontra-se na crônica “Macobêba”:

No corpo, o Macobêba é apenas um exagero. Não tem nada de original. Gigante feio, mas cabeça, tronco e membros que nem nós. Cabelo de pé, quatro olhos e rabo metade de leão, metade de cavalo. E faz o que no geral fazem todas as assombrações desse gênero assusta, mata, prejudica. (ANDRADE, 2008, p.32).

Conforme expõe Propp (1992, p.22), é errôneo pensar nos dois tipos de cômico de forma estanque quando analisamos obras literárias, já que há clássicos na literatura que possuem doses de cômico baixo e de cômico elevado e, por isso, seria reducionismo efetuar exclusões e classificações das obras em tipos de cômico. Para ele, “a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Mal nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado.” (PROPP, 1992, p.23)

O cômico difere da comédia. Aristóteles relaciona a comédia como arte mimética capaz de comprovar o caráter filosófico da poesia (ALBERTI, 1999, p.48), isto é, é uma espécie de gênero da arte poética, considerando-se que valoriza a forma como as “ações menores” são representadas, como as personagens são construídas, etc. Os poetas cômicos “[...] constroem sua história com a ajuda de fatos verossímeis, e em seguida lhe dão de suporte nomes tomados ao acaso”, ao passo que os poetas trágicos “se atêm aos nomes de homens realmente atestados” (ARISTÓTELES, apud ALBERTI, 1999, p.48).

Podemos verificar que a crônica “Rei momo” trata de personagens oriundas de um contexto palaciano (reis e sultões), efetuando criações no nível da linguagem (verossímeis), para rebaixar o que é solene por meio da comicidade a que adere: “Era o Armirante Mascaranha e o Surtão de Trugue-e-Metrogue. Nascia lá no transatlântico Portugal o, quem? o príncipe da Beira Baixa.” (ANDRADE, 2008, p.150). Com isso, ressalta-se a atitude de irreverência a reis e príncipes, no momento em que é estabelecido na crônica um tom de superioridade do homem comum (leitor) aos reis e príncipes. Essa articulação efetua o riso, já que o cômico está ligado à ideia de superioridade do homem que ri em relação ao objeto de que se ri. Está essencialmente ligado ao homem, pois, nas palavras de Baudelaire (2008, p, 43), “suponham o homem excluído da criação: não haverá mais o cômico, pois os animais não se crêem superiores aos vegetais, nem os vegetais aos minerais.” É o que confirmamos por meio das palavras de Bergson: “Poderemos rir-nos dum animal, mas somente porque surpreendemos nele uma atitude de homem ou uma expressão humana” (BERGSON, 1993, p.18).

É o caso da crônica “Educai vossos pais”: “A cadelinha Lúcia era uma espécie de Greta Garbo, mais maravilhosa que linda. Você podia ficar tempo contemplando bem de perto os olhos inconcebíveis dela, a cadelinha Lúcia não dava um avanço pra abocanhar nosso nariz.” (ANDRADE, 2008, p.29).

Também na crônica “Esquina”, as baratas assumem comportamentos humanos, ao levarem metade do orçamento, não permitindo o exercício da humanidade, segundo o narrador. Esse mecanismo acaba criando um efeito de humor: “E por tudo, numa como noutra esquina, eu sinto baratas, baratas, exércitos de baratas comendo metade dos orçamentos humanos e só permitindo até o meio, o exercício de nossa humanidade.” (ANDRADE, 2008, p175).

Bergson estuda as manifestações do cômico. Em sua obra *O riso*, ele estuda: 1) o cômico das formas. 2) o cômico dos gestos e ações; 3) o cômico nas palavras; 4) o cômico de situação; 5) o cômico de caráter. Dentro desses tipos de manifestação do cômico, ele conceitua mecanismos de produção da comicidade e do riso. No que se refere ao cômico dos gestos e ações, ele aborda a questão da “rigidez do mecânico”, como mecanismo causador do riso.

Essa questão do mecânico liga-se também ao cômico das ações. Para Bergson, “As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (ibid., p.33). “É cômico todo o

arranjo de atos e acontecimentos que nos dá, inseridos uns nos outros, a ilusão da vida e a sensação nítida dum arranjo mecânico.” (ibid., p. 58). A comicidade será mais eficaz quanto mais amalgamadas estiverem as duas imagens, a do indivíduo e a da mecânica. É o caso do palhaço que está andando e, de repente, tropeça, ou mesmo o diabo de molas que, preso a uma caixa, é liberado, vítima de uma quebra da regularidade de seu movimento inicial. Essa questão do mecânico resume-se no conflito existente entre o natural, o regular e o inesperado ou o automatizado.

Na crônica “Ritmo de marcha” a automatização das ações humanas é ressaltada, criando uma atmosfera humorística, conforme vemos no trecho que segue:

Mas entrando na rua estreita o espetáculo era outro, tudo se organizava num ritmo voluntarioso de marcha, formidável de caráter. Não se via uma cara só. O que se via era aquele ruminante ondular de ombros, e os passos batebatendo plãoque-plãoque no pavimento da rua, plãoque-plãoque, plãoque-plãoque. Um raro homem que vinha em sentido contrário estava miserável, com vergonha, quem sabe, uma doença em casa, algum outro dever imprescindível. Mas vinha mísero, de olhos no chão, num individualismo bêbado, sem nexos, nem sabendo andar. (ANDRADE, 2008, p.167).

Sobre o cômico de situações, Bergson menciona o quiproquó, o que ele chama de “interferência de séries”, ou seja, a sobreposição de dois juízos que se contradizem. “Uma situação é sempre cômica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se pode interpretar em dois sentidos diferentes.” (ibid., p.74). É o caso da crônica “Problemas de trânsito”:

Não é possível silenciar o acontecimento grave que foi para este levíssimo Rio a Semana do Trânsito, instituída para ensinar aos cariocas a ciência de andar bem direitinho. Numa bela segunda-feira de maio, o centro apareceu cheio de inovações suspeitas. Alto-falantes bocejavam pelas esquinas, fechavam cada canto de calçada rijas cordas d’ aço intransponíveis, e no meio das mais labirínticas encruzilhadas discursavam uns púlpitos cobertos por um casco arredondado, a que logo os cariocas deram o nome de “guarda-chuva de Chamberlain”. Pouco depois toda essa aparelhagem agia, e a população, acossada por milhares de policiais palpitantes, começou a saber como se andava bem direitinho. (ANDRADE, 2008, p.130)

Já no que diz respeito ao cômico das palavras, Bergson ressalta que “[...] o cômico da linguagem deve corresponder, ponto por ponto, ao cômico das ações e das situações e que ele não é mais, se assim podemos exprimir, que a sua projeção no plano das palavras” (ibid., p.82).

No que se refere ao cômico, Freud afirma que: “[...] este procede da despesa economizada pela comparação do comentário de outra pessoa com o nosso próprio”. (FREUD, 1996, p.177). Cabe dizer que esse contraste entre as ideias e as palavras, entre o sentido e a falta de sentido, entre a energia que despendemos e a que realmente utilizamos para decodificar um enunciado causa um estranhamento no leitor, levando-o ao riso, não só um riso aberto, jocoso, mas também um riso irônico. É o que notamos na crônica “Memória e assombração”:

Tive um amigo que às vezes, até na rua, parava, nem podia respirar mais, imaginando, suponhamos, na palavra “batata”. “Ba” que ele, “ta” repetia, “ta” assombrado. Gostosissimamente assombrado. De-fato, a palavra pensada assim não quer dizer nada, não dá imagem. [...] Meu braço aludiu à campainha com delicadeza e uma das moças perguntou o que eu queria. “Falar com o Prudentinho” secundeí. A moça me contou que o Prudentinho estava no Rio.
- A senhora me desculpe, mas hoje mesmo ele telefonou pra mim.
Ela sorriu:
-Ah, então é o Prudentão. (ANDRADE, 2008, p.111)

Outra crônica que promove alterações nas palavras para efetuar o humor é “Rei Momo”: “Por que não se tentar trazer de novo a São Paulo o Sultão do Meio-Sol e da Meia-Lua, das Cheganças, o Arrelequim do Bumba-meu-Boi, o Matroá fabulosíssimo dos Caiapós, ou melhor, o rei Congo e a rainha Ginga?...” (ANDRADE, 2008, p.150).

Conforme Propp afirma (1992, p.27), “Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico.” Como afirma Alberti, ao refletir sobre as conceituações de Ritter:

[...] só se pode definir o riso, [...], enquanto ligado ao cômico, que, por sua vez, é determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn*) daquele que ri.
[...] o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge. [...], o riso e o cômico tornam-se o lugar de onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela *ratio* como marginal e ridículo. (ALBERTI, 1999, p.11-12)

Ou seja, por meio do riso, é possível dizer aquilo que no nível da razão é inaceitável ou que desperta resistência. O riso “suaviza o coração” e o “cativa”, tornando-se meio de redenção. (BAUDELAIRE, 2008, p.37). Para Nietzsche (apud ALBERTI, 1999, p.16), o riso é a salvação para o pensamento aprisionado dentro dos limites do sério. Mário de Andrade utiliza o cômico para realizar sua crítica sobre

questões variadas, de uma maneira que mantém a atmosfera do jogo e do humor para suavizar o tom de julgamento.

Para Freud, o riso também se encontra no nível do inconsciente:

Para Foucault, o riso daí resultante provém da “impossibilidade clara de pensar aquilo”. Para Freud, contudo, esse riso tem razões psíquicas: é a expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos de renunciar quando a razão nos impôs o sentido. O riso continua assim vinculado a um “não-lugar” do pensamento, mas a um “não-lugar” passível de explicação no sistema teórico de Freud. (ALBERTI, 1999, p.19)

Segundo o teórico e historiador da comédia cinematográfica R. Iurêniev,

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (IURÊNIEV, apud PROPP, 1992, p.27-28)

Conforme Baudelaire expõe, “O riso e as lágrimas não podem se fazer ver no paraíso de delícias. Eles são igualmente os filhos da aflição, e surgiram porque faltava, ao corpo do homem enervado, força para contê-los.” (BAUDELAIRE, 2008, p. 37). O riso, neste caso, tem uma função de ataque, de defesa do homem contra o que o enerva.

O riso tanto pode ter uma função libertária, renovadora, anti-repressiva, como também pode atuar como arma de repressão e conservadorismo, posicionando-se contra tudo que se desvie da norma dominante. O riso, para Bergson, é uma atitude corretiva. Acaba por humilhar a pessoa de quem se ri. Através do riso, “se vinga a sociedade das liberdades praticadas para com ela” (BERGSON, 1993, p.134).

A crônica “O grande cearense” expressa essa necessidade de autocorreção, a que Mário induz o leitor:

Delmiro Gouveia chegou em Pernambuco ainda curumim e se empregou na Great Western. Um ano depois já era faroleiro. Costumava falar que jamais a consciência da responsabilidade não se evidenciara tanto a ele como nesse posto. Aliás é mais ou menos assim com todos, só que ninguém engorda com lição. Quando botam na mão da gente uma bandeja com cristais, só vendo o cuidado com que transportamos aquilo até a mesa. Mas uma hora depois a gente afirma uma verdade inexata, destrói a dignidade alheia, faz um filho, nessa mesma decisão bastarda com que almoça. E depois dorme a sua sestina. (ANDRADE, 2008, p.45)

Propp define alguns tipos de riso. Dentre eles, destacamos o riso benevolente e o riso mau:

No riso bom, os pequenos defeitos daqueles que nós amamos só embaçam seus lados positivos e atraentes. Se esses defeitos existem, nós os desculpamos de bom grado. No riso mau os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. (PROPP, 1992, p.159)

As crônicas de Mário de Andrade manifestam os dois tipos de riso, atuam no campo da ambivalência, ou seja, por meio de uma mistura de intenções e com efeitos muitas vezes dialéticos entre si, o que possibilita as manifestações críticas do cronista Mário de Andrade no jogo entre o cômico e o sério.

3.1. Humor e ironia

O humor é uma modalidade do cômico que não provoca, necessariamente, o riso espontâneo da gargalhada, pois agrega em sua constituição elementos trágicos.

O humor configura-se na junção entre a reflexão e o jogo de sentidos que acarreta, ou seja, mistura “lucidez com ludicidade” (KUPERMANN, 2005, p.36). É a forma de dizer algo que realiza o efeito de humor, assim, a disformidade, o paradoxo, a ambivalência e outros recursos podem promover o humor, como também outras formas do cômico. “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria. [...] Deles fazem parte os trocadilhos (ou calembures), os paradoxos e as tiradas de todo tipo, a eles relacionadas, bem como algumas formas de ironia.” (PROPP, 1992, p.119).

O que diferencia o humor das outras formas do cômico é a mistura de dor e prazer que ele propicia. Pirandello (1996) relaciona o humor à melancolia. Aborda o humorismo como um olhar para o objeto, mas um olhar que pende ao mesmo tempo para o cômico e para a divulgação da dor que é expressa por aspectos trágicos ali presentes. Umberto Eco diferencia cômico do humorismo, “Enquanto cômico é a percepção do oposto, o humorismo é o sentimento do oposto” (ECO, 1984, p.350). Isso quer dizer que o cômico envolve o pensamento enquanto o humor envolve o sentimento. Segundo Freud, “o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele.” (FREUD, 1996, p.212) e envolve uma economia de sentimento para que aconteça, enquanto o cômico envolve uma economia de

pensamento. Pirandello afirma que passamos do cômico ao humorístico quando a “percepção do contrário” transforma-se em “sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1996, p.105). No caso da crônica de Mário de Andrade, isso se manifesta a partir do momento em que o cronista apresenta, pelo filtro de sua subjetividade, o que há de crítico e substancial nos casos narrados. Em “Esquina”, o narrador filtra o espaço (Rua do Catete) e os acontecimentos ao seu redor, de acordo com os sentimentos que lhe tomam e lhe afetam: “*Estranha altura este quarto andar em que vivo... Não é suficientemente alta para que a vida da esquina se afaste de mim, embelezada como os passados; mas não chega a ser bastante baixa pra que eu viva dessa mesma vida da rua e ela me marque com seu pó*” (ANDRADE, 2008, p.172; grifo nosso). Ao mesmo tempo, o trecho citado possui um tom humorístico, que nos causa reflexão. Na obra humorística, a “reflexão não se esconde, não permanece invisível”, mas emana como um “espelho” no qual “o sentimento se mira” (PIRANDELLO, 1996, p.132).

Há um aspecto risível do humor que possui a função de neutralizar a melancolia advinda do seu aspecto trágico, melancólico. Segundo Rouanet, ao analisar a obra de Xavier de Maistre, a expressão da melancolia na obra do escritor é tímida uma vez que ele tem o riso à sua disposição para “moderar” os “excessos” de tristeza. “[...] esse humor foi utilizado com grande competência para dissimular o substrato melancólico do livro.” (ROUANET, 2007, p.211).

Há tipos de humor: um humor benevolente, próximo do riso de acolhida e há também um humor satírico, mais próximo da derrisão, da chacota. Propp os define: “O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva. Este tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente”. (PROPP, 1992, p.152). Já o riso mau: “riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que veem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia” (PROPP, 1992, p.159). Pirandello discursa a respeito do humor sarcástico:

Quem brinca assim raramente é benevolente e nunca está contente, sente e revela fortemente os conflitos da vida. E não tem prazer, ao contrário, no fundo, sofre e se irrita. Para estudar minuciosamente algo grotesco, para prolongar friamente uma ironia, é necessário ter um contínuo sentimento de tristeza e de cólera. (PIRANDELLO, 1996, p.41)

A crônica “Esquina” expressa bem esse jogo entre a brincadeira e a tristeza:

Ou são costureirinhas, bordadeiras, chapeleiras que não trabalham na oficina, isso não! Trabalham “particular”, menos vivendo do seu recato ou tradição renitente que da espera de algum príncipe que as eleve a frequentadoras de bar. Há também as famílias: pai cansado, cujo exclusivo sinal de vida é o cansaço, mãe desarranjada que dá pensão pra estudantes de fora e as crianças, muitas crianças, de dois até treze anos. (ANDRADE, 2008, p.173)

Para Bergson (1993, p.91-96), o humor acontece quando se descreve meticulosamente aquilo que é, porém fingindo-se acreditar que as coisas deveriam ser assim. É o contrário da ironia, que, para ele, é falar em algo que deveria ser, fingindo acreditar ser o que é. Enquanto a ironia é uma espécie de máscara que simula características ligadas a um objeto que não as possui, o humor trabalha com as características do objeto descrito, porém fingindo que essas características são as mais cabíveis àquele objeto ou a uma determinada situação e que, por isso, é preciso aceitá-las. No entanto, carrega um viés de contrariedade que fica no campo do riso fechado, da crítica diante de algo, o que dialoga com a natureza significativa do humor que é definida por Beth Brait:

O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos.[...]. (BRAIT, 1996, p.15)

O conceito de *eironeia* surge primeiramente na *República*, de Platão, e era considerado um modo de enganar as pessoas. Aristóteles considerava a *eironeia* em contraposição à *alazoneia*. “Aristóteles [...] considerara a *eironeia*, no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa.” (MUECKE, 1995, p.31).

A ironia é uma estratégia de linguagem. Conforme afirma Aristóteles (1996, p.52), “A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã”. Por isso, a ironia é, para ele, uma atitude do ser humano, manifestada pela linguagem.

Posteriormente, Friedrich Von Schlegel (1772-1829) conceitua a ironia romântica. Como afirma Brait (1996, p.26), “[...] é ele [Schlegel] o autor da concepção de arte que coloca a ironia como o elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito. Essa concepção introduz a noção filosófica de ironia socrática na dimensão literária [...]”. Para Schlegel, a ironia é, ao mesmo tempo, brincadeira e seriedade, sinceridade e dissimulação.

O principal aspecto diz respeito ao fato de a ironia romântica estar diretamente ligada a uma concepção de poesia que, por sua vez, está intimamente motivada por uma postura filosófica: o idealismo alemão. [...], a negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, conseqüentemente a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita. (BRAIT, 1996, p.27)

A concepção de ironia romântica vai além da conceituação de ironia instrumental. Enquanto a ironia instrumental carrega a questão da intencionalidade, ou seja, de alguém sendo irônico, a ironia observável compreende o olhar interpretativo para as manifestações verbais, gestuais, de personagens, de eventos etc., ou seja, “com Schlegel, a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal, ou romântica”. (MUECKE, 1995, p.39). Por isso, a ironia é uma estratégia, é compreendida como algo observável, ou seja, em que é preciso considerar sua manifestação no texto, cujo processo de significação envolve o leitor, as estratégias narrativas, o narrador etc.

Necessariamente, e aceitando-se que texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, ou seja, sujeitos envolvidos em uma interação, a perspectiva interessa-se também pelo destinatário que, assim como seu parceiro, detém diferentes papéis, aparecendo como receptor, interlocutor, ouvinte, enunciatário, leitor, e cuja função ativa no discurso será participar da dimensão significativa, na medida em que é o ponto visado pelas estratégias elaboradas pelo produtor. (BRAIT, 1996, p.14-15)

É o que nos mostra a crônica “Educai vossos pais”: a cadelinha Lúcia sofre um acidente e torna-se manca. É ressaltada a parte física da personagem como determinante moral: a cadelinha, quando em perfeito estado físico, era arrogante e agressiva; ao ficar manca, a personagem torna-se dócil e sem ideais, porém passa a ser adorada por todos:

Lúcia era brabinha como já contei e alimentava grandes ideais. Ninguém entrava no jardim sem sabá. Isso ela vinha que vinha possuída de toda a retórica do furor e mais os dentes. Mordia. Estragava a roupa, era uma dificuldade.

[...]

A cadelinha Lúcia salvava-se, mas ficava manquinha pra sempre. Quando veio do hospital, convalescente e com o enorme laço de fita no pescoço, milagre! O laço parava no lugar. Continuava o maravilhoso bichinho, mas a alma era outra.

Dantes preferia a glória ao amor. Agora queria apenas a beleza e o amor. Mansa, pusera de parte os dentes e os ideais, e todos a adoravam (ANDRADE, 2008, p.30).

Diante do exposto, o leitor realiza sua interpretação podendo suplantar o plano da narrativa, no momento em que transpõe as características da cadelinha Lúcia para o ser humano de maneira geral, concluindo que é mais fácil admirar aqueles sem ideais do que os com fortes convicções. Além dessa interpretação, outras tantas se fazem possíveis. Por isso o forte papel do destinatário na atualização do discurso irônico.

A ironia não é apenas uma figura de linguagem, um *tropos* retórico que compreende dizer algo querendo significar o seu oposto (antífrase). Olbrechts-Tyteca (1974), na obra intitulada *Le comique du discours*, focaliza a ironia sob outros enfoques, que vão além do conceito de contrário: “Em lugar da reafirmação da antífrase, três elementos são colocados como sendo centrais para a estruturação da ironia: a analogia e a argumentação indireta [...], e também o que ela chama de “sinais” emitidos pelo enunciador [...]” (BRAIT, 1996, p.53).

É o que percebemos no trecho da crônica “Sociologia do botão”. Nele, o cronista apresenta um caminho de interpretação das reflexões a serem expostas no texto. Realiza, pois, uma conversa com o leitor, para que este siga um olhar de interpretação crítico e atento às incoerências e ambiguidades:

A sociologia está milagrosamente alargando os seus campos de investigação. Hoje pesquisa-se sobre qualquer elemento da vida, com resultados inéditos da mais grave importância. Estamos todos, para maior felicidade, unanimemente convencidos que uma análise dos nomes das casas que vendem colchões pode fornecer a razão do excesso de divórcios; e se uns destroem a verdade poenta dos alfarrábios ciscando anúncios de jornais, outros constroem doutrinas inteiras sobre a urbanização da humanidade, estudando a rapidez do voo dos mosquitos. Ora foi meditando sobre isso com os meus botões, que estes me comunicaram a teoria ilustre que venho vos expor. (ANDRADE, 2008, p.100).

O trecho dessa crônica vem ao encontro da afirmação de Freud sobre a ideia de que o ironista deixa algumas marcas no texto que produz, a fim de alertar o interlocutor a respeito de suas intenções. Sugere também que “o receptor da mensagem não só está pronto para decodificar o contrário do que é dito, como extrai seu prazer justamente do fato de a ironia lhe inspirar um esforço de contradição, de cuja inutilidade ele logo se dá conta” (BRAIT, 1996, p.44). “Freud leva em conta não só o locutor e o processo instaurador da ironia, mas também o ouvinte, visualizando o conjunto a partir de uma

perspectiva que envolve principalmente, mas não exclusivamente, aspectos produzidos pelo inconsciente” (ibid.).

A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente e evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária. (FREUD, 1969, apud BRAIT, 1996, p. 44).

Segundo Muecke (1995, p.66), Freud considerava a ironia como uma subespécie do cômico, que produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque o incita a um dispêndio contraditório e desnecessário de energia.

Muecke apresenta também o conceito de ironia fechada:

A palavra “cômico” sugere uma certa “distância”, psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra “liberação” sugere “desobrigação”, “desinteresse”, e estas por sua vez lembram “objetividade” e “desprendimento”. Tomadas em conjunto, constituem o que podemos chamar de postura arquetípica da Ironia Fechada, que se caracteriza, emocionalmente, por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior. (MUECKE, 1995, p.67)

Em contraposição à ironia fechada, Muecke apresenta o conceito de ironia aberta. Para ele, a ironia desenvolveu-se de um estado fechado para um estado aberto, dialético, pela própria influência da ironia romântica de Schlegel. A ironia aberta ou paradoxal é “ao mesmo tempo desinteressada e envolvida, crítica e simpatética”. “A ironia paradoxal é aberta, no sentido de que a realidade que a fecha é uma visão do mundo como algo inerentemente contraditório ou aberto!”. (MUECKE, 1995, p.66-70).

A partir da relação entre a construção da ironia e os pontos de vista a ela associados, podemos pensar no papel não só do ironista, mas também na interpretação realizada pelo leitor. A ironia envolve o olhar do ironista e a interpretação realizada pelo leitor. Desse modo, ela se estende para além do nível textual e chega ao nível discursivo, dependendo, inclusive, da comunidade linguística que lhe serve de pano de fundo, pois, para que a ironia aconteça, é preciso que seja identificada enquanto tal, ou seja, é imprescindível que o receptor a decodifique no texto. É o que Beth Brait afirma:

A convivência estabelecida entre o enunciador do discurso literário e o leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante. (BRAIT, 1996, p.31)

De acordo com Muecke (1995, p.54), “[...] na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é sonogado apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível”. Para ele, “O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado transliteral não-expresso de significação contrastante.” (MUECKE, 1995, p.58). Essa abordagem da ironia que considera a figura do ironista como um possível manipulador dialoga com a concepção da ironia sob uma perspectiva avaliativa, que compreende a intenção do ironista e, ao mesmo tempo, o isenta de qualquer responsabilidade sobre os sentidos transliterais possíveis. “O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia [...]. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido.” (MINOIS, 2003, p. 570).

Esse caráter “avaliativo” da ironia [...] junto com a sua simultânea negação de qualquer compromisso em relação a um determinado argumento é um dos seus traços mais específicos e o ponto crucial em que se baseiam as posturas ora a elogiam, ora a condenam. (CARIGNANO, 2006, p.94)

A crônica “Idílio novo” expressa um movimento de interpretação que pende para o lado da fantasia, a partir do momento em que inicia falando sobre duendes e sacis que brotam dos bueiros da cidade. No entanto, o segundo parágrafo do texto supõe uma trajetória de leitura menos fantástica, focando no bairro da “agressiva cidade”, em uma casa onde mora uma senhora e seus filhos. A crônica em questão exige um amadurecimento do leitor para identificar suas possíveis significações, inclusive o seu caráter irônico:

Oh! Quem são esses *entes fugazes, duendes fagulhando na luxuosa cidade!*... Eles brotam dos bueiros, das portas, das torres, rostos lunares, e a dentadura abrindo *risos duma intimidade ignorada no ambiente gélido. Chatos, troncudos eles barulham, pipilam, numa fala mais evolucionada que a nossa, fulgurante de vogais sensíveis e de sons nasais quentes, que são carícias perfeitas.*

[...]

Naquele recanto de bairro a casa não era rica mas tinha seu parecer. Aí moravam uma senhora e seus filhos. Era paulista e já idosa, com bastante

raça e tradição. Cultivava com pausa, cheia de manes que a estilizavam inconscientemente, o jardimzinho de entrada e o silêncio de todo o ser. (ANDRADE, 2008, p.152; grifo nosso).

O leitor, por sua vez, deve ter condições de “perceber” a ironia no texto. Como diz Kierkegaard, a ironia:

[...] não está presente realmente para alguém que é demasiado natural e demasiado ingênuo, mas somente se mostra para alguém que, por sua vez, é desenvolvido ironicamente... Na verdade, quanto mais desenvolvido polemicamente for um indivíduo, mais ironia ele encontrará na natureza. (KIERKEGAARD, apud MUECKE, 1995, p.61)

Essa concepção de ironia está dentro do que Muecke chama de ironia instrumental. Para Beth Brait (1996, p.13-14), a ironia é uma conjunção de discursos, uma forma particular de interdiscurso. Um caminho para descrever e interpretar os fenômenos linguísticos dentro da categoria “humor”. Essa perspectiva discursiva permite instaurar a ironia como um processo passível de ser observado em diferentes manifestações de linguagem, abrindo também a possibilidade de pensar a ironia como uma forma de discurso, que através de mecanismos dialógicos compreende, pois, o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos elencados como mecanismos que participam da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia. (BRAIT, 1996, p.58).

4. O CÔMICO E SUAS FORMAS: CONSTRUTOS DE CRÍTICA

4.1 A crônica “Bom jardim”

Essa crônica é construída em forma de narrativa e foi extraída do diário intitulado *O turista aprendiz*, que Mário de Andrade confeccionou durante sua viagem para o Nordeste. Trata-se de um episódio no engenho visitado por Mário de Andrade durante uma de suas viagens para o nordeste. O narrador descreve o terreno do engenho, os bois, os jericos, o cambiteiro, o cozinheiro (“cunzinhadô”), etc., e a forma como o melado é feito. O texto termina quando o melado fica pronto:

A espuma, mais profunda, quase cor das epidermes daqui, foi se entumescendo, entumescendo oval, com um biquinho no centro, ver peito de moça. “Peito de moça” é que falam mesmo, peito de moça... É o açúcar, delicioso, alimentar, apaixonante. Moreno e lindo mesmo, como um peito de moça daqui. (ANDRADE, 2008, p.118)

Essa crônica possui muitos fragmentos descritivos e poucas mudanças de estado. Além disso, nela há uma cadência que a configura como um quadro, uma cena dos nordestinos em suas atividades rotineiras. No trecho que segue, percebemos uma economia de verbos de ação e um forte apelo às impressões do narrador:

Na anca do terreno o sol se achata no amarelo sem gosto da bagaceira. Perfume lerdo, que não toma corpo bem, não se sabe se de pinga, de açúcar, de caldo de cana. Bois. Três, quatro bois imóveis, mastigando a cana amassada, fortes, alguns de bom estilo caracu no casco, no pêlo. [...]. Vem o cambiteiro com o jericos [...]. (ANDRADE, 2008, p.117)

Identificamos no texto o que Reuter (2004, p.27) caracteriza como “descrição expressiva”, ou seja, uma descrição que se funcionaliza, buscando “simbolizar de modo mais preciso uma atmosfera ou uma personagem”. Os personagens em cena são os jericos, os bois, o cambiteiro, o narrador, os homens com “chapéus chins” e o “cunzinhadô” do melado. Eles são apresentados ao leitor por meio de uma focalização que chamamos de “visão de fora”, com base em Todorov:

Pode-se ver uma outra dimensão significativa da rede de visões na relação que se estabelece entre o narrador e as personagens: os dois sistemas opostos poderiam ser qualificados como visão “de dentro” e visão “de fora”. No primeiro caso, a personagem não tem segredos para o narrador; no segundo, este nos pode descrever os atos da personagem, mas ignora-lhe os pensamentos e não tenta adivinhá-los. (TODOROV, 1970, p. 44)

Do modo como o narrador descreve os personagens, ou seja, sob a perspectiva de uma visão “de fora”, como observador das ações, ele não fornece ao leitor uma explicitação dos sentimentos dos personagens, o que ocasionaria certo distanciamento, abrandando a identificação do leitor com o personagem. No entanto, esse distanciamento acaba não ocorrendo porque o texto contém doses de subjetividade diante do que é presenciado no engenho. Esse movimento do texto entre o distanciamento e essa função “testemunhal” do narrador é que acaba criando um efeito de empatia do leitor com a condição dos personagens. De acordo com Reuter:

A função testemunhal ou modalisante exprime a relação que o narrador mantém com a história que ele narra. Ela pode estar centrada sobre a comprovação (o narrador exprime seu grau de certeza ou de seu distanciamento com relação à história), sobre a emoção (ele exprime as emoções que a história ou a sua narração suscitam nele), sobre a avaliação (ele faz um julgamento das ações e dos atores). (REUTER, 2004, p.69)

Pensando nas três características do narrador testemunhal expostas no trecho acima e aplicadas à crônica analisada, consideramos que há um grau de distanciamento do narrador em relação à cena que narra, como se dela estivesse suspenso. Isso configura um cenário de objetividade, de não-emotividade em relação à situação de miséria dos personagens. No entanto, existe também um grau de envolvimento do narrador diante do que descreve, o que acaba criando um efeito de emotividade e subjetividade. A crônica “Bom Jardim” possibilita ao leitor conhecer o cenário do engenho nordestino, no que se refere tanto a aspectos positivos (a cor do nordestino, o melado, etc.) como aos negativos (miséria, subdesenvolvimento). Essa possibilidade de perceber o engenho sob dois ângulos, o positivo e o negativo, é criada pela contraposição entre o distanciamento do narrador e a emotividade que invade suas descrições, o que configura uma espécie de ironia, porque trabalha com opostos. Ao mesmo tempo, essa ironia efetua um efeito humorístico, já que como ressalta Kupermann, o humor advém de um “riso úmido, por sua mistura com as lágrimas” (KUPERMANN, 2005, p.25). O tom da crônica em questão não é predominantemente

sério porque cede lugar a colocações irônicas, humorísticas. É o caso do trecho que segue:

Através da porta do engenho, *escurentada* mais pela força da luz de fora, dois homens vêm, *um na frente outro atrás*, rituais, eretos, *no sempre passo miudinho e dançarino dos brejeiros*. Carregam a padiola com os bagaços da cana já moída. Trazem *apenas calças e o chapéu de palha* de carnaúba, *chinesíssimo* na forma (ANDRADE, 2008, p.117).

De acordo com os grifos, percebemos a imbricação de termos regionais que dão um tom à narrativa como o dos “causos” contados pelos nordestinos. Isso ocasiona uma quebra do tom sério da narrativa e a revela como um texto ficcional ao leitor experiente.

No que diz respeito às personagens, Mário de Andrade as utiliza para compor o cenário nordestino. Conforme Candido afirma, a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (CANDIDO, 2007, p.54). Dessa forma, o texto clama por uma identificação do leitor com as personagens, por exprimir a realidade do nordestino no engenho, conforme exposto no seguinte trecho:

[...] dois homens vêm, um na frente outro atrás, rituais, eretos, no sempre passo miudinho e dançarino dos brejeiros.
[...]
Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo [...]” (ANDRADE, 2008, p.117-118).

Ao mesmo tempo em que a presente crônica divulga o trabalho do nordestino no engenho, ela também reifica os personagens, animalizando-os no momento em que os configura com ênfase na parte física apenas, sendo que o aspecto moral é que permitiria ao leitor saber das emoções do personagem, o que, conseqüentemente, pode causar um sentimento de empatia e também de humor. Segundo Propp, “A representação do homem como coisa é cômica” (PROPP, 1992, p.73). Da forma como a narrativa descreve os personagens, enfatizando os músculos, a parte baixa do corpóreo, ela causa um efeito de afastamento do leitor, um movimento que Bergson (1993, p.19) considera “anestesia momentânea do coração”, porque o leitor passa a ver os personagens como coisas, inanimadamente, tolhidos do apelo emocional que os heróis suscitam, por exemplo.

Inversamente à reificação dos personagens, o texto personifica os objetos inanimados, aos quais são atribuídas ações humanas, como por exemplo, a espuma do melado, que foi “se entumescendo”, o “ouro pesado” do homem “perfilando sobre o ouro claro da espuma das tachas”, as “tachas fabricando açúcar”, o canaleta, que “conduz o caldo de cana pra cascadear pesado”, os “estigmas do zebu” que “principiam aparecendo na zona” e o vento que “vem e achata a fumaça da fervedura”. Essas personificações são interessantes, já que vivificam tudo ao redor do narrador-personagem, como nos contos de fadas, em que há a abóbora que anda, a vassoura que voa, etc. Vale ressaltar que a personificação é uma estratégia muito utilizada nas narrativas poéticas. No caso desta crônica, percebemos que a personificação e a reificação configuram-se como um jogo possível no plano ficcional. Consequentemente, temos um efeito de quebra do sério, mais uma vez, há uma mescla do sério com o não-sério, que resulta em humor. Se o humor deve “provocar o riso” (BREMMER, J.; ROODENBURG, H., 2000, p.13), no caso desta crônica, o humor causa um riso, mas um riso irônico, resultante do jogo nos limites do verossímil.

Notamos que há um cuidado na confecção do texto para que a verossimilhança externa seja mantida. Um exemplo disso é o uso de vocabulário popular “trabuca”, “cunzinhadô”, “meladura”, etc. No entanto, o estético transborda e demonstra-se presente em toda a crônica, o que nos faz pensá-la sob um viés do estético. No caso, as impressões do narrador configuram a cena com bastante plasticidade. Há uma cadência do andar do nordestino configurada na narrativa.

A repetição da preposição “d” expressa lentidão em: “não se sabe se de pinga, de açúcar, de caldo de cana.”. No trecho em que é descrito o cozinheiro do melado, percebemos que a frequência dos fonemas consonantais explosivos: “k”, “d”, “p”, “t” e “o” configuram o movimento do corpo do cozinheiro, que bate na caldeira, no esforço para mexer o caldo: “Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo, ouro claro, duma para outra caldeira” (ANDRADE, 2008, p.118).

Essa plasticidade faz parte da preocupação de Mário de Andrade com o poético nas crônicas. Nessa crônica especificamente, esses traços sonoros se destacam e predominam, criando a atmosfera da cena relatada pelo narrador. Isso enriquece o texto e ratifica as questões expostas neste trabalho sobre os dois projetos de Mário de Andrade, o estético e o ideológico:

Mário de Andrade, analisando sua época e sua obra em Movimento modernista, deixa claro que seu projeto ideológico e estético sempre estivera vinculado ao projeto linguístico. Seria essa a forma de unir o nacionalismo de conscientização à pesquisa de nossa língua como realidade diversa da língua de Portugal, por resultar de uma adaptação às nossas condições. (LOPEZ, 1976a, p.29)

Nessa crônica, os dois projetos são seguidos e se complementam: o estético (de literariedade) e o ideológico (de valorização da cultura nacional). Conforme notamos nas palavras de Lafetá,

Mário é, de fato, entre os escritores que estamos estudando, o esforço maior e mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país (LAFETÁ, 1974, p.115)

Na crônica, percebemos o encantamento do narrador pelo que vê no engenho: “E que cor bonita a dessa gente!... Envergonha o branco insosso dos brancos... Um pardo dourado, bronze novo, sob o castelo de índio às vezes, liso, quase espetado.” (ANDRADE, 2008, p. 117). Esse movimento de valorização do nordestino e do índio é uma divulgação da cultura que Mário considera essencialmente brasileira.

A valorização da cultura nacional, em contraposição à estrangeira é ratificada pelo parágrafo seguinte da crônica:

Entro no engenho. É dos de banguê, tocado a vapor. Os homens se movendo na entressombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins: meio se colonializa a sensação em mim. *Não parece bem Brasil...* Está com jeito da gente andarmos turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei que mais... Todos os atrasos da conveniência imperialista. (ANDRADE, 2008, p.117; grifo nosso)

Nesse trecho, percebemos a predominância de uma ironia retórica, conforme grifos, uma ironia de caráter argumentativo, que expressa na forma de dizer uma carga de desaprovação. No caso do trecho acima, a ironia está em equiparar o Brasil às outras colônias (África, Ásia), sendo que todas são constituídas por um traço comum, o atraso, ou melhor, os atrasos provenientes do colonialismo e “convenientes”, conforme traz a crônica, para o domínio imperialista inglês, italiano, francês e português.

Em relação à construção “da gente andarmos turistando” é certo que Mário de Andrade utilizou a língua portuguesa como ferramenta de explicitação das características étnicas brasileiras e, para tanto, ocasionava, frequentemente, desvios da

norma culta, aproximando-se da oralidade, arranjos do vocabulário, ao qual acrescentava termos nordestinos, e outras mudanças, conforme Bandeira aponta:

No princípio de *Paulicéia*, escrito em 1921, dizia o autor: “Pronomes? Escrevo brasileiro”. Escrevia mesmo, mas espontaneamente, como toda a gente que no Brasil escreve com naturalidade. A advertência em relação aos pronomes era desnecessária [...]. as liberdades, às vezes excessivas, do livro são de outra ordem: neologismos fabricados por necessidade ocasional de expressão [...], um gosto de substantivar advérbios [...]. “Pouco me incomoda”, escrevia-me ele, “que eu esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal: o que escrevo é língua brasileira pelo simples fato de ser a língua minha, a língua do meu país [...]” (BANDEIRA, 1957, p.130-131)

A expressão “da gente andarmos turistando” (ANDRADE, 2008, p.117) chama a atenção para a forma como está composta, desconcerta o leitor por apresentar-se de uma forma deslocada em comparação com o restante do texto, no que diz respeito ao estilo. Nesse caso, baseamo-nos no estudo de Freud (1996, p.20) sobre o cômico: “O efeito cômico é produzido pela solução desse desconcerto através da compreensão da palavra”. Freud (1996, p.20) afirma, com base em Lipps (1898, p.45), que há dois estágios de esclarecimentos após o desconcerto do leitor frente à palavra chistosa. O primeiro diz respeito à busca do significado da palavra; o segundo corresponde ao encontro do “sentido verdadeiro” da palavra que a princípio desconcertou o leitor. Desse modo, a forma do dizer “da gente andarmos turistando” não é propriamente um chiste, mas não deixa de suscitar uma possibilidade de leitura pelo viés do cômico, já que apresenta-se como uma crítica ao atraso brasileiro nos contextos do colonialismo e do imperialismo. Conforme afirma Aristóteles:

Trazem não mesquinha contribuição a uma linguagem clara e invulgar os alongamentos, encurtamentos e modificações das palavras; o aspecto diferente do usual, afastado do cotidiano, dar-lhe-á distinção, mas a participação do usual, deparará clareza. [...] moderação se espera em todos os aspectos da linguagem; quem usasse, fora de propósito, metáforas, termos raros e demais adornos, obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando ao cômico. (ARISTÓTELES, 1996, p.53)

Desse modo, o trabalho com a forma de dizer leva-nos ao cômico, ao riso irônico e crítico, aparentemente desinteressado. Conforme expõe Staiger:

O homem é, contudo, uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comodidade do cômico. Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que ele extravasa as bordas desse mundo e

acomoda-se à margem numa evidência despreocupada. (STAIGER, 1972, p.153)

Partindo para a questão ideológica de Mário de Andrade, que se une à questão estética, percebemos que há uma exploração das descrições do engenho, por meio da linguagem literária, sendo que nelas podemos perceber também a realidade nordestina, sua riqueza, conforme notamos no trecho que segue: “Vem o cambiteiro com os jericos, três, no passo miudinho de quem dança um baiano. Nos cambitos triangulares a cana vai deitada, últimos restos da safra do ano, arrastando no bagaço os topes de folha verde, feito um adeus.” (ANDRADE, 2008, p.117).

O autor utiliza regionalismos e transpõe a oralidade na escrita para expressar o jeito de falar do nordestino: “Outro malaio, bigodinho ralo, trabuca ali. É o “cunzinhadô”, como dizem lá em Pernambuco – o “mestre”, o homem importante que dá o ponto no mel.” (ANDRADE, 2008, p. 118). Compreendemos essas manipulações linguísticas como forma de divulgar a cultura brasileira, conforme o próprio narrador mesmo diz: “como dizem lá em Pernambuco” (ANDRADE, 2008, p. 118).

Como diz Fiorin (1997, p.39), “A coerção do material é responsável pelo fato de determinados aspectos do sentido serem mais bem expressos por um tipo de manifestação do que por outro”. Desse modo, a forma como Mário de Andrade manipula o material faz com que sejam ressaltados aspectos tanto de divulgação da cultura brasileira quanto de crítica às influências estrangeiras.

Prova disso é que há uma ostentação dos aspectos físicos, dos gestos, das características físicas do lugar. No entanto, há uma reificação do homem e uma personificação dos objetos. É enfatizado mais o aspecto natural de tudo do que o moral. É um movimento irônico, uma inversão que constrói a crítica do cronista.

[...] o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo. (BRAIT, 1996, p.105)

A postura ideológica de Mário de Andrade em relação ao colonialismo se expressa também na crônica “Biblioteconomia”:

Não nos custa a nós, americanos, aceitar religiões, filosofias, e mesmo importar civilizações aparentemente completas. O nosso dicionário vai de A pra Z, direitinho. Tem F tem L e tem R: Fé, Lei, Rei. O que não nos é possível importar é a precedência orgânica dessa Fé, dessa Lei e desse Rei, nascidos de outras experiências. (ANDRADE, 2008, p.120)

Nesse trecho, percebemos uma retomada da carta de Caminha, de uma forma em que há uma valorização do nacional, sob um viés crítico em relação ao discurso dos colonizadores, conforme comprovamos na afirmação que segue:

a palavra “nação” significava apenas um grupo de descendência comum e era usado não só para referir-se aos pagãos, em contraposição aos cristãos, mas também para referir-se aos estrangeiros (era assim que, em Portugal, os judeus eram chamados de “homens da nação”) e a grupos de indivíduos que não possuíam um estatuto civil e político (foi assim que os colonizadores se referiram aos índios falando em “nações indígenas”, isto é, àqueles que eram descritos por eles como “sem fé, sem rei e sem lei”) (CHAUÍ, 2007, p.15)

Esses elementos constroem uma espécie de intersubjetividade, cujo conceito é mencionado no texto de Beth Brait.

É a organização discursivo-textual que vai permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação. Essa combinatória de elementos é provavelmente o sustentáculo de uma perspectiva discursiva da ironia. [...]

O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. (BRAIT, 1996, p.105-106)

Ou seja, conforme afirma Lafetá, Mário de Andrade utiliza a forma estética para reiterar sua função de “formador da nacionalidade” (LAFETÁ, 1974, p.115).

Voltando à crônica “Bom Jardim”, no que diz respeito também à forma, o termo “cunzinhadô” é um diminutivo que expressa o jeito de falar do nordestino. “Malaio” significa malásio. Mário de Andrade, como nos informa Lopez (1972, p.75), conserva “nos diálogos e na narração a tonalidade do relato oral, cheio de expressões caboclas, alongando em detalhes.”

Já o trecho “A musculatura dele exemplifica a anatomia do costado humano. Felizmente que não sei anatomia. Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo [...]” (ANDRADE, 2008, p.118) configura uma imagem caricatural do nordestino.

Propp afirma que “A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la.” (PROPP, 1992, p.89)

Com base em Freud, entendemos que “Os métodos que servem para tornar as pessoas cômicas são: colocá-las em uma situação cômica, o disfarce, o desmascaramento, a caricatura, a paródia, o travestimento etc.” (FREUD, 1996, p.178)

“A caricatura, como se sabe, leva a cabo a degradação ao enfatizar, na impressão geral fornecida pelo objeto eminente, um único traço que é, em si mesmo, cômico, embora passe despercebido [...]” (FREUD, 1996, p.188).

Conforme Wieland, as caricaturas são de três gêneros:

[...] as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra; as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível; as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem [...], e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas. (WIELAND, apud KAYSER, 1986, p.30)

Essa ênfase nos ossos e na cor do corpo do cozinheiro é uma espécie de caricatura, que deforma, exagera e, portanto, divulga o aspecto cômico do cozinheiro do melado. Também é um desmascaramento, no sentido exposto por Freud (1996, p.189), de desmascaramento como a “degradação da dignidade do indivíduo”, o que corrobora o processo de reificação do personagem.

Percebemos nesta crônica a construção de um efeito humorístico, conforme já dissemos, diferente do cômico aristotélico, que é “sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1996, p.35). A crônica analisada possui uma comicidade que causa uma determinada destruição, uma degradação dos personagens, o que pode causar no leitor piedade. Conforme Hegel define, o humor é uma “atitude especial do intelecto e do espírito pelo qual o artista coloca-se ele mesmo no lugar das coisas” (HEGEL, 1993, p.335). O efeito humorístico é instaurado pelos sentimentos de empatia e de complacência que permeiam a crônica. Pirandello afirma que humor é a “facécia de quem, brincando, conserva um ar grave.” (PIRANDELLO, 1996, p.41)

Conforme Bergson expõe, “O cômico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à

inteligência pura” (BERGSON, 1993, p.19). Essa anestesia mencionada por Bergson é exemplificada na crônica a partir do momento em que é suscitado um desprendimento emocional do leitor em relação ao nordestino, já que este é despersonificado. O efeito de humor acontece porque esse distanciamento causa uma economia de sentimento, conforme exposto por Freud: “O prazer do humor, se existe, revela-se – não podemos dizer de outra forma – ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de uma economia na despesa de afeto.” (1996, p.212). A partir do momento em que o narrador ressalta a cor do nordestino e a parte física dos personagens do modo como o faz, abre a possibilidade de apreendermos características caricaturais que alcançam o campo do humor, ou seja, pensamos na situação do nordestino como objeto do engenho, mas conscientes de que essa imagem é um constructo literário, uma inversão para lançar a crítica do cronista ao atraso brasileiro.

Os homens na crônica analisada estão reificados, rebaixados, automatizados. O narrador está suspenso da situação, atuando como observador, conforme verificamos no trecho que segue:

Através da porta do engenho, escurentada mais pela força da luz de fora, dois homens vêm, um na frente outro atrás, rituais, eretos, no sempre passo miudinho e dançarino dos brejeiros. Carregam a padiola com os bagaços da cana já moida. [...]

Entro no engenho. É dos de banguê, tocado a vapor. Os homens se movendo na entressombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins: meio se colonializa a sensação em mim. (ANDRADE, 2008, p.117)

No entanto, o texto também demonstra um viés emotivo, configurada pelo olhar do narrador, o que reitera a ideia de atitude avaliadora e de uma dimensão humorística. Segundo Linda Hutcheon, a intenção do ironista de criticar já envolve a emoção, ou seja, a ironia envolve uma atitude avaliadora que não está isenta de uma dimensão emotiva. (HUTCHEON, 2000, p.65).

Além disso, a ironia, em sua concepção discursiva, possui uma aresta avaliadora que envolve não só o texto, mas o contexto, o ironista e o interpretador. Desse modo, o leitor é capaz de perceber a advertência, ou seja, a crítica do cronista. Conforme Hutcheon aponta ao dialogar com as ideias de Austin, a ironia é um ato “perlocucionário”, pois produz “certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da platéia ou do falante ou de outras pessoas” (AUSTIN, apud HUTCHEON, 2000, p.66).

Discutir a semântica da ironia, entretanto, é inevitavelmente lidar com um conjunto de questões complexas centradas não apenas no conceito de significado plural, mas que também envolve coisas como o papel condicionador do contexto e as atitudes e expectativas tanto do ironista quanto do interpretador. (HUTCHEON, 2000, p.89)

Pensando no ato perlocucionário, o efeito do humor é revelado ao leitor que apreende na crônica os conflitos provenientes do Brasil-colônia. A ênfase que é dada à parte física é vista como uma estratégia irônica de rebaixamento do indivíduo e possui uma função lúdica do escritor em “instruir” o leitor sobre a realidade nordestina. Essa característica assemelha-se ao que Reuter (2004, p.28) identificou como “vontade matésica”. Enquanto a “vontade mimética” é o cuidado em “tornar verdadeiro, mostrar o mundo tal qual ele é”, a vontade matésica envolve a “preocupação didática” dos autores de “instruir o leitor inserindo no romance – através das descrições – o saber vindo de pesquisas e leituras prévias.”

Na crônica, Mário enfatiza o corpóreo baixo, os bois “mastigando a cana amassada”, os homens “seminus”, “trazem apenas calças e o chapéu de palha”, o abdômen do cozinheiro, cuja musculatura “exemplifica a anatomia do costado humano”. Esses elementos reiteram o humor por conterem doses de dor, por expressarem a degradação do personagem e, ao mesmo tempo, conterem traços irônicos, que pendem para o cômico (caricatural). De acordo com Rouanet, o cômico neutraliza a melancolia, mas não a extingue: “a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada” (ROUANET, 2007, p.220). Dessa junção é que surge o humor.

No caso desta crônica, há contrastes entre doses de compadecimento e de distanciamento do narrador em relação aos personagens. A ironia e o humor também são construídos pelos contrastes entre os personagens e os objetos do engenho, uma vez que os personagens são rebaixados a objetos e os objetos são personificados.

A ênfase dada ao corpóreo baixo caracteriza uma espécie de degradação do nordestino, que consideramos como uma técnica de “desmascaramento”, conforme as ideias de Lipps, expostas por Freud: “Sob o rótulo de ‘desmascaramento’ podemos incluir também um procedimento de tornar as coisas cômicas, com o qual já entramos em contato [...] – o método de degradar a dignidade dos indivíduos, dirigindo a atenção para as fragilidades que partilha com toda a humanidade, em particular a dependência de suas funções mentais de suas necessidades corporais. (FREUD, 1996, p.189).

As estratégias narrativas aqui expostas vivificam a cultura nordestina, servindo de cenário para a divulgação dos aspectos nacionais, o que dialoga com o projeto de Mário de Andrade de “nacionalismo consciente”. Outra questão que podemos identificar na crônica em questão é uma crítica sobre a influência estrangeira na cultura brasileira. Por meio desta crônica, Mário de Andrade enfatiza a necessidade de valorização das particularidades do nordestino, como a cor da pele, o jeito de andar, a culinária, lançando, por meio da ironia e do humor, uma crítica ao hábito brasileiro de “turistar pelo estrangeiro”, deixando-se dominar pela cultura de fora.

4.2 A crônica “Guaxinim do banhado”

“Guaxinim do banhado” é uma crônica que se constrói como uma fábula, com personagens, espaço e outros elementos da narrativa dos quais se apropria. Conta um pequeno episódio na vida do personagem guaxinim, um animal comum em pântanos, que precisa ir para os pântanos vizinhos em busca de comida, o que falta em seu “povoado”. Após dirigir-se a um povoado vizinho, a personagem acaba encontrando um caranguejo, com o qual luta e que lhe servirá de alimento ao final. É basicamente uma narrativa curta sobre a trajetória da personagem guaxinim para a conquista de alimento. Por fim, o guaxinim consegue capturar seu alimento, mas continua a reclamar de sua situação miserável, característica essa que demonstra desde o início da crônica.

O texto aproxima-se de uma fábula por ter como personagens animais, dando a eles características humanas: o guaxinim representa o nordestino, conforme sua fala o caracteriza: “-Xente! Que vida dura [...]”, “que governos péssimos, fixe!” (ANDRADE, 2008, p.137). A troca do “g” pelo “x” na palavra “xente” e a troca do “v” pelo “f” na palavra “fixe” reiteram um modo de falar peculiar e, por isso, atuam como elementos de divulgação da cultura popular brasileira. Há também uma proximidade com a personagem Macunaíma, pelo jeito de falar e pelo tom engraçado, cômico que carrega. As falas da personagem guaxinim parecem parodiar os causos nordestinos: “Chegado lá, pára um bocado e assunta em volta. Logo descobre um buraco. Cheio de cautela, mete o focinho nele, espia lá dentro. Tira o focinho devagar, desalentado. Olha aqui, olha acolá. Se chega pra outra loca adiante.” (ANDRADE, 2008, p.137). De acordo com Propp (1992, p.126), “a comicidade se realiza desviando-se a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão.”

Mário de Andrade realiza uma espécie de estilização do discurso do nordestino, trazendo para o plano da crônica a forma de falar do nordestino. Esse recurso ocasiona um efeito de humor. A crônica analisada recupera algumas características do brasileiro relatadas por Sílvio Romero (apud CHAUI, 2007, p.22), segundo o qual o brasileiro possui características como irritabilidade, nervosismo, hepatismo, é “mais apto para queixar-se que para inventar”.

Inspirando-se no naturalismo evolucionista e no positivismo, e reagindo contra o nativismo romântico, Sílvio Romero parte do determinismo natural na formação do caráter nacional, isto é, das condições climáticas e da raça, às quais acrescenta o determinismo “moral”, isto é, os usos e os costumes. Do naturalismo europeu, Romero recebe a ideia de que o clima tropical é insalubre, provocando todo tipo de doença; o calor excessivo, em algumas regiões, as chuvas excessivas, em outras, e a seca, noutras tantas, fazem do brasileiro ora um *apático*, que tudo espera do poder público *e só é instigado pelo estrangeiro*, a quem imita; ora um *irritadiço nervoso*” (CHAUI, 2007, p.48; grifo nosso)

Notamos que a apatia da personagem guaxinim mistura-se à queixa irritadiça sobre os péssimos governos, enquanto é complementada pela comparação com o estrangeiro, conforme trecho que segue: “Guaxinim berra de dor mas dá uma mucica formidável e sacode guaiaum lá no areão – vôo de Santos Dumont, *dez metros só*. Isso pra guaiaum, *coitadinho*, é vôo de Sarmento Beires, *coisa gigante*.” (ANDRADE, 2008, p.138; grifo nosso)

Tal trecho ressalta a posição de superioridade do estrangeiro (Sarmiento Beires) em comparação com o brasileiro (Santos Dumont), de forma humorística, conforme apontamos com os termos grifados. De acordo com Propp (1992, p.59), o sublime jamais será visto como ridículo e risível. O cômico só existe em situações nas quais há a transgressão desse sublime. “Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade” (PROPP, 1992, p. 62). Ou seja, o voo do estrangeiro é “gigante”, sublime, enquanto o do brasileiro é “dez metros só”. Há um rebaixamento do voo do Santos Dumont, rebaixamento esse que causa um efeito humorístico, sob o qual se instala a crítica se Mário de Andrade ao jeito brasileiro de valorizar o que é estrangeiro. Digamos que esta crônica divulga o jeito apático e irritadiço do brasileiro, ao mesmo tempo em que vem ao encontro do ideal de nacionalismo de Mário de Andrade que, como diz Telê Lopez, possui “a intenção principal” de deixar o povo brasileiro “consciente” de suas características, assim como “das forças, que o distanciam de sua afirmação, embora muitas vezes elas sejam oriundas de sua própria tradição.” (LOPEZ, 1972, p. 200).

As divergências sociais e de costumes carregam comicidade, conforme trecho abaixo:

[...] a comicidade pode ter como causa diferenças não apenas sociais, mas de costumes, por exemplo, entre dois povos diferentes numa mesma época. Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas. É por causa disso que os estrangeiros, tão frequentemente, parecem ridículos. (PROPP, 1992, p.61-62)

No caso da crônica aqui analisada, o estrangeiro é valorizado e o brasileiro é rebaixado, ou seja, a comicidade está não só nesse rebaixamento, mas principalmente na inversão irônica efetuada pelo cronista Mário de Andrade ao tornar cômico o brasileiro em oposição àquele, historicamente, teria de ser o desajustado (o estrangeiro). Por isso, no momento em que o “coitadinho” da história é o brasileiro, a leitura que temos do Brasil é coerente com o restante da crônica, que o apresenta como país hostil, com maus governantes, miserável.

Vemos essas questões do texto como manifestações de crítica ao subdesenvolvimento brasileiro, o que fica claro no trecho que segue:

Guaxinim sacode a cabecinha, se coça: - Que terra inabitável este Brasil! Que governos péssimos, fixe!
E depois dessa exclamação consoladora, guaxinim se dirige pros alagados que estralejam verde-claro de mangue, quinhentos metros além (ANDRADE, 2008, p.137)

Se realizarmos uma leitura sob uma perspectiva ideológica de valorização nacional que permeou a obra de Mário de Andrade, temos que a luta entre as duas personagens (guaxinim e guaiamum) figurativiza a luta por sobrevivência do nordestino em um ambiente hostil, o Brasil. Segundo Lopez (1972, p. 125), as anotações marginais de Mário de Andrade, bem como sua obra, “deixam bem nítido um núcleo principal: Brasil-Portugal” e, em torno disso, explora a produção de outros povos,

que lhe fornecem dados para a comparação e a fundamentação de possíveis traços de universalidade nos fenômenos que observa [...]. Usa o progresso, da mesma forma que a influência estrangeira, como enriquecimento estético, desde que transformados criticamente, isto é, deglutidos e devolvidos, dentro de um raciocínio antropofágico. (LOPEZ, 1972, p.201).

A crônica assume um valor irônico quando difunde uma situação político-econômica atrasada do Brasil, a pobreza, o modo como o nordestino “sobrevive” e quando compara o Sarmento Beires (português) com o Santos Dumont (brasileiro),

sobrepondo o primeiro ao segundo. Como pensar a ironia simplesmente como antífrase não é suficiente para chegar ao seu valor ideológico, vale ressaltar aqui a relação entre o dito e o não-dito, com base em Handwerk: “Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensejar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento” (HANDWERK apud HUTCHEON, 2000, p.66).

Desse modo, nós leitores inferimos que há uma crítica a respeito da situação econômica do Nordeste brasileiro, onde não há comida, onde os governos são ruins e a relacionamos ao plano ideológico que abrange os ideais de valorização nacional de Mário de Andrade, o que podemos fazer se considerarmos a ironia em sentido transideológico:

Discutir a semântica da ironia, entretanto, é inevitavelmente lidar com um conjunto de questões complexas centradas não apenas no conceito de significado plural, mas que também envolve coisas como o papel condicionador do contexto e as atitudes e expectativas tanto do ironista quanto do interpretador. (HUTCHEON, 2000, p.89)

“Guaxinim do banhado”, dentre outras crônicas da coletânea, é resultado das viagens etnográficas de Mário de Andrade e dos estudos antropológicos, folclóricos e culturais que realizou durante sua vida e que buscou deixar bastante presente principalmente em suas crônicas. O escritor atenta-se tanto para a realidade natural, quanto para a oralidade do povo nordestino.

Partindo para uma reflexão mais sistematizada sobre o espaço na crônica, são contrapostos dois povoados, ou melhor, dois banhados: o do guaxinim e o do guaíamum. O do guaxinim é textualmente chamado de Brasil e o outro povoado não recebe um nome, é simplesmente um povoado vizinho, considerado hostil, onde é preciso lutar contra o inimigo para a obtenção do alimento. O Brasil é metaforicamente caracterizado como um banhado, um lodaçal, um pântano sem recursos e, por isso, o personagem guaxinim precisa ir para outro banhado, onde “mete o focinho” em “buracos” para encontrar comida. Essa contraposição de espaços é construída ironicamente, pela sobreposição e imbricação de um “contexto textual” de pântano, de natureza, ao contexto econômico do Brasil. Verificamos que a luta por sobrevivência do nordestino é representada pela ação da personagem guaxinim de ir a outro povoado buscar comida e pelo seu comportamento de reclamar o tempo todo de sua condição:

“Ai! Pobre do meu rabo! [...] que desgraçada vida essa de guaxinim do banhado!” (ANDRADE, 2008, p.138).

Portanto, a presente análise de “Guaxinim do banhado” demonstra que Mário de Andrade utilizou o espaço da crônica para criticar a realidade econômica no Nordeste do país, munindo-se muito bem da literariedade e do cômico para a manifestação desse olhar crítico.

4.3 A crônica “O Diabo”

A crônica “O Diabo” é composta em forma de narrativa, como a maioria das crônicas em *Os filhos da candinha*. Inicia-se com um diálogo entre dois amigos, a personagem Belazarte e seu amigo, o narrador-personagem, cujo nome não é informado no texto. A trama gira em torno da visão que Belazarte teve do diabo. Desse modo, os dois amigos entram em uma casa, onde conversam com uma mulher que confirma ser o diabo em forma humana. A narrativa contém doses do fantástico e do cômico; apresenta elementos que abrem para a plurissignificação. A história termina com os dois amigos surpresos pela revelação de que a mulher não era o diabo e diante da presença de uma placa, sem coerência com o resto do texto, o que causa um sentimento de “nulidade” nos personagens, conforme mencionado na crônica, efeito esse que afeta também nós leitores, justamente pelas várias possibilidades de interpretação que nos são dadas ao final do texto.

Belazarte é uma personagem presente em textos anteriores de Mário de Andrade, escritos na revista carioca *América Brasileira*, na sessão intitulada “Crônicas de Malazarte”, e também na coletânea de contos *Os contos de Belazarte*:

Malazarte e Belazarte, que darão a modalidade destas crônicas, são amigos íntimos. Nada há porém mais discordante que estes senhores. Malazarte é irônico. Brincalhão e ilusionista. Cabotino também, por que não? Belazarte é rabugento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, por que não? Ambos terrestremente brasileiros. Tão diversos e tão braços-dados! Assim é. Só numa coisa eles se igualam: é na mentira. Nela ambos são geniais. Malazarte corre mundo e conta o que não vê, Belazarte olha em torno e conta o que julga ver. (ANDRADE, apud FIGUEIREDO, 2008, p.131)

“Crônicas de Malazarte” são textos bastante longos; sua referencialidade funde a notícia e sua literariedade marca bem um modernista. Não são crônicas com a feição breve a que nossos olhos estão acostumados [...]” (LOPEZ, 1976a, p.39)

Segundo Telê Porto Ancona Lopez, Malazarte é o cronista, enquanto Belazarte é o observador da vida, o ficcionista, a figura popular daquele que conta o que viu e ouviu com ingenuidade, sem certificar-se da verdade. “Malazarte, andejo, impenitente, vai de povoado em povoado. Viaja sempre.” (LOPEZ, 1992, p.183). Malazarte é a figura do malandro, com visão maliciosa, capaz de abrir o olhar ingênuo do companheiro Belazarte.

Na crônica “O Diabo”, a personagem Belazarte não é o narrador, papel que possui n’ *Os contos de Belazarte*. Em vez disso, atua como personagem, cujas ações são ora narradas de acordo com a perspectiva do narrador, ora “mostradas” pelos diálogos entre as personagens. Em grande parte, a crônica possui mais diálogos do que narrações propriamente ditas. Já a personagem Malazarte, amigo inseparável da personagem Belazarte n’ *Os contos de Belazarte*, não é apresentado na crônica analisada. Acreditamos que, pelas características semelhantes que possuem, ele está transfigurado na personagem diabo-moça, que atua na crônica de modo malicioso, com doses de malandragem, detentora da capacidade de enganar e manipular as duas outras personagens, Belazarte e o narrador-personagem. Esses personagens d’ *Os contos de Belazarte* são retomados nesta crônica, porém, com algumas características diferentes. Por exemplo, Belazarte aparece como o contista, aquele que conta o que viu; o amigo, que seria o suposto Malazarte, não aparece ao seu lado, mas como um rival, alguém que o manipula. Já o narrador-personagem, concluímos que é o cronista Mário de Andrade transposto ao plano do texto. É o que podemos perceber nas afirmações de Telê Ancona Lopez sobre os contos de Mário de Andrade:

O terceiro é aquele que concretiza o texto, o cronista [...], experimentando distanciamentos e aproximações no duplo em que se envolve. [...]. Belazarte, Malazarte e “eu” constituem o primeiro banquete do futuro criador [...], ao marcar três concepções, três pontos de vista moldando a experimentação modernista e oferecendo, a quem estuda o conto mariodeandradiano, três linhas formadoras que seguem paralelas e às vezes se cruzam. (LOPEZ, 1996, p. 87)

O narrador é uma personagem que acrescenta outro tom à crônica em questão, mais sensato, mais comedido, que se distancia do tom de malandragem da personagem Malazarte n’ *Os contos de Belazarte*. Uma questão a respeito do narrador que fica expressa na crônica é a sua visão sensata, crítica e cautelosa, capaz de observar as atitudes do diabo-moça com mais prontidão do que o personagem Belazarte o faz, tanto

que o narrador é capaz de perceber a vontade de rir da mulher-diabo: “A moça escondeu depressa os olhos numa das mãos, com a outra se apoiando em mim pra não cair. Era suave. Pelos ofegos, a boca mordida, os movimentos dos ombros, me pareceu que ela estava com uma vontade danada de rir.”(ANDRADE, 2008, p.37)

A crônica inicia-se com a personagem Belazarte dizendo ao amigo que viu o diabo correndo da porta da igreja para o interior de uma casa:

- Te garanto que era o Diabo! Com uma figura daquelas, aquele cheiro, não podia deixar de ser o Diabo.
- Tinha cavanhaque?
- Tinha, é lógico! Se toda a gente descreve o Diabo da mesma maneira! Está claro que não hei-de ser eu o primeiro a ver o Diabo, juro que era ele! (ANDRADE, 2008, p.34)

Já dentro da casa, os dois homens encontram o suposto diabo dentro de uma cesta suja de roupas no banheiro. No entanto, ele está em forma de mulher. Os amigos conversam com o “diabo-moça”, que declara ser mesmo o diabo, e fazem um trato de não contarem a ninguém, a pedido dela:

- Os senhores não me traíam mesmo!
 - Não.
 - Juram... juram por Ele!
 - Juro.
 - Mas o outro moço não jurou...
- Belazarte mexeu impaciente.
- que é isso, Belazarte, seja cavalheiro! Jure!
 - ... juro... (ANDRADE, 2008, p.37)

Essa personagem diabo-moça, poderíamos dizer que funciona como uma espécie de *trickster*. “O *Trickster* é “desastrado” e também o violador mal-intencionado [...]. Esse deus farsante, que prega peças, endossa a responsabilidade, pode-se zombar dele como ele zomba de nós. O riso exorciza a angústia.” (MINOIS, 2003, p.564)

Essas características pertencem à personagem diabo-moça, que manipula os outros dois personagens. É uma personagem desastrosa no sentido de que joga com as situações, quando, por exemplo, abre as paredes para os dois homens verem a família que dorme no andar de cima da casa, ou no momento em que ela cobre o rosto para esconder o riso, mas acaba, no final, desatando em gargalhadas. Ou mesmo quando chora para reverter a situação a seu favor:

Nem podia mais falar, engasgada nas lágrimas. Belazarte indeciso me consultou com os olhos. Afinal era mesmo uma malvadeza trazer infelicidade, assim sem mais sem menos, pra uma família inteira. A moça creio que percebeu que a gente estava titubeando, fez uma arte do Diabo. (ANDRADE, 2008, p.36-37)

Após convencer os dois rapazes a manter sua existência em segredo, o diabo-moça os acompanha até a porta, mantendo o rosto escondido, conforme o narrado:

Estendeu a mão e teve que olhar pra nós. Isso, caiu numa gargalhada que não parava mais. Torcia de riso, e nós dois ali feito bestas. Conseguiu se vencer e virou muito simpática outra vez. – Me desculpem, mas não pude mesmo! E vejam que os senhores juraram, heim! Muito! muito obrigada! Fechou depressa a porta. Estávamos nulos diante do desaponto. E também daquela placa: Doutor Leovigildo Adrasto Acioly de Cavalcanti Florença. Membro da Academia de Letras do Siará Mirim e de vários Institutos Históricos, tanto nacionais como estrangeiros (ANDRADE, 2008, p.37-38)

Esse trecho é a parte que finaliza a crônica. Há, no final, uma desmistificação da figura do diabo por meio do deboche da mulher e uma anulação dos dois homens diante dessa revelação e também da placa presente na porta, do lado de fora da casa. Como afirma Propp, há um riso que toma emprestadas doses de crueldade. Um riso diante do qual uns riem e outros não. Digamos que é esse tipo de riso de malogro que é causado no final da crônica.

Quando às pessoas acontecem pequenos reveses, quando elas de repente apanham uma chuva forte, ou deixam cair seus pacotes, ou o vento carrega o chapéu, ou tropeçam e caem, os presentes riem. Esse riso é um tanto cruel. Seu caráter depende do grau da desgraça, e aqui pessoas diferentes vão ter reações diferentes. Lá, onde uns vão rir, outro vai correr para ajudar. São possíveis também ambas as coisas ao mesmo tempo: é possível rir e ajudar concomitantemente. (PROPP, 1992, p.93)

Compreendemos o sentimento de “nulidade” das personagens como um efeito causado por esse tipo de cômico, de malogro, cujo efeito não fica apenas no nível do texto, ou seja, entre os personagens, mas é capaz de extrapolá-lo, chegando ao nível do leitor da crônica. “A comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores.” (PROPP, 1992, p.94)

Como afirma Beth Brait:

O conceito de “efeito de sentido” parece pertinente na articulação produção/recepção envolvida por um texto, por um conjunto de textos que podem configurar um discurso, ou mesmo pelo discurso entendido como manifestação da linguagem em funcionamento.

Sob esse enfoque, as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. (BRAIT, 1996, p.15)

Por isso, nós, leitores, devido ao estranhamento que a crônica nos causa ao apresentar a placa sem explicá-la na narrativa e sem ligá-la diretamente com os acontecimentos da trama, identificamos a multissignificação do texto, acompanhada pela comicidade, como trabalho de desconstrução, de chamada de atenção para uma leitura mais apurada da crônica, a fim de compreendermos não só o texto, mas também a nós mesmos, pois, conforme Alberti expõe as ideias de John Morreall a respeito do riso: “A compreensão da essência do riso nos leva à compreensão de nossa natureza” (ALBERTI, 1999, p.26). Esse pensamento vem ao encontro do ideal de nacionalismo consciente de Mário de Andrade, que, por sua vez, instituiu a si mesmo o papel de “orientador” dos leitores brasileiros.

Da forma como é concluída, a crônica deixa lacunas, exigindo do leitor ou interpretador uma segunda leitura. A partir dessa retomada do texto, apreendemos alguns elementos, como por exemplo, o exagero, estratégia de comicidade: “A inquietação lhe deformou tanto a cara que ficou duma feiúra diabólica.” (ANDRADE, 2008, p.36)

Como explica Freud:

[...] a paródia e o travestimento realizam de outra forma a degradação de algo eminente: destroem a unidade existente entre o caráter de uma pessoa, tal como o conhecemos, e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras, inferiores (FREUD, 1996, p.188)

Desse modo, identificamos na crônica uma crítica implícita à figura da mulher, já que o suposto diabo pode assumir a forma que bem entender, mas prefere ser “moça séria”, travestimento esse que degrada exageradamente a figura iminente e temida do diabo e, ao mesmo tempo, equipara a figura feminina à figura diabólica, por meio de sua capacidade de debochar, manipular e “desgraçar uma família inteira duma vez”.

Essa inversão de papéis lança a crítica do cronista, por meio de um riso de caráter popular, que fica mais no âmbito da forma da personagem, dos seus trejeitos, de seu aspecto caricatural. Bergson aponta que “o cômico virá se fizermos com que os papéis se invertam” (BERGSON, 1993, p.73).

Podemos dizer que Mário utiliza a ironia como recurso de construção da criticidade, uma vez que consideramos o conceito de ironia observável: “ironia observável, [...] ironia não somente como instrumento a partir do qual alguém é irônico, mas principalmente, é *preciso pensar na forma* como os fatos, os personagens e as ideias são apresentados, em meio a contradições: na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz.”(MUECKE, 1995, p.54; grifo nosso)

No trecho que segue, temos um exemplo do modo como o escritor faz para despertar o senso crítico do leitor. O fato de o diabo preferir o travestimento em “moça séria” é considerado uma “atitude diabólica” por um dos personagens:

- Mas por que que a senhora... isto é... o Diabo toma forma tão pura de mulher!
- Porque só me agradam as coisas puras. Já fui operário, faroleiro, defunto...Mas prefiro ser moça séria.
- Já entendo...É deveras diabólico...”(ANDRADE, 2008, p.35).

O uso de termos contraditórios, a “moça séria” e o “diabólico” e a menção à forma “tão pura de mulher”, configuram um tom irônico pelo fato de promoverem a leitura do contrário do que dizem.

Como aborda Beth Brait, nós, leitores, devemos pensar no “distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido”, resguardando uma “expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso.” (BRAIT, 1996, p.29).

- [...]... Mas prefiro ser moça séria.
- Já entendo... É deveras diabólico...
- A moça nos olhou, vazia, sem compreender.
- Mas por quê?
- Porque assim a senhora torna desgraçada e manda pro inferno uma família inteira duma vez. (ANDRADE, 2008, p.35)

Esta sobreposição de mulher e diabo é um recurso irônico que aposta na incongruência como fator de reflexão. Seria uma ironia por analogia, tomando como base a conceituação de Muecke (1995) que considera a ironia por analogia como aquela construída sobre uma espécie de alegoria, em que a revelação de A é, na verdade, ou também, uma revelação de B, cuja semelhança com A tem de ser inferida. Digamos que A: moça séria e B: diabo; desse modo a relação de semelhança entre um e outro deve

ser inferida, de acordo com o contexto da crônica e também de acordo com o senso comum do leitor: “-Porque assim a senhora torna desgraçada e manda pro inferno uma família inteira duma vez”.

Assim sendo, a ironia trabalha neste entremeio entre o texto ficcional e o mundo do leitor e é a partir dessa estratégia que Mário de Andrade consegue suscitar uma reflexão sobre os valores culturais brasileiros, aqui traduzidos pela oposição de figuras (mulher/diabo, diabo/santo, religioso/profano).

Enquanto o sentimento de anulação dos personagens diz respeito à forma como foram enganados e manipulados pelo diabo-moça e à interpretação da placa presente na área externa da casa em que estavam, em nós, leitores, existe um sentimento de anulação, causado pela lacuna de interpretação existente não só na placa, mas também no final da crônica, espaço aberto a diversas interpretações, que utiliza um elemento *nonsense* (uma placa com informações incoerentes) para concluir a trama. A placa contém informações sobre uma personalidade: “Estávamos nulos diante do desaponto. E também daquela placa: Doutor Leovigildo Adrasto Acioly de Cavalcanti Florença. Membro da Academia de Letras do Siará Mirim e de vários Institutos Históricos, tanto nacionais como estrangeiros”. (ANDRADE, 2008, p.37-38).

A placa em si é um elemento irônico, que resume uma espécie de crise de representação presente na crônica. Mário de Andrade não oferece elementos para uma interpretação da placa, pois ela não possui coerência com o texto. Há uma impossibilidade de estabelecer um sentido que se mantenha como verdadeiro para o leitor, quando é feita a contraposição da placa ao restante da crônica. Consequentemente, esse efeito de anulação causado nos personagens extrapola o texto e anula também o leitor. Digamos que é um recurso de *nonsense* atingindo o leitor, a fim de nele suscitar reflexão. Sobre essa questão do *nonsense*, temos que: “Sua especificidade reside em algo que deixa o leitor suspenso entre o riso e a perplexidade, entre a estranheza e a identificação, como se aquilo ao mesmo tempo lhe dissesse respeito e não dissesse respeito a coisa nenhuma.” (ÁVILA, 1996, p.203).

A placa diz algo, mas não significa coisa alguma. Se a comicidade, para Freud, resulta do fim posto ao desconcerto causado pela falta de sentido do objeto do chiste, conclui-se que é necessário ao leitor um tempo para compreender o jogo proposto por Mário de Andrade para só assim entender a placa como elemento de desconcerto, ilogicidade, “brincadeira”, ou melhor, de ironia, já que, de acordo com Freud (1996,

p.182), “ [...] o *nonsense* e a estupidez que tão frequentemente produzem um efeito cômico, não são, apesar disso, sentidos como cômicos em todos os casos”.

Além disso, a nomeação de objetos sem que se faça uma conexão lógica entre eles causa um efeito de alta reflexão sobre o texto. Ávila afirma que “Manter separadas e imiscíveis as diversas imagens e ideias que as palavras teimam em evocar é uma maneira de evitar que elas se aglutinem em ideologias” (Ávila, 1996, p.188). Tomando como base o texto de Barthes “O efeito de real”, sabemos que o barômetro que aparece no romance de Flaubert (*Un coeur simple*) é questionado por Barthes sobre sua não funcionalidade na narrativa. Fazendo uma leitura disso, Compagnon adiciona que esse objeto considerado “insignificante” por Barthes “denota o real, como uma fotografia” (COMPAGNON, 1999, p.116) e sua relação com o mundo real, a fim de estabelecer uma ilusão referencial. No caso desta crônica, há o estabelecimento de uma situação fabulosa, que foge à lógica do mundo real do leitor, uma vez que o diabo é uma figura mítico-religiosa e, por isso, não concreta. No entanto, a trama é “aceita” pelo leitor, justamente pela forma como está amarrada.

Já a placa é um elemento sem conexão com o restante do texto. Como consequência disso, obtém-se um efeito irônico, já que é dizendo tudo, e nada ao mesmo tempo, que o cronista tece uma atmosfera de reflexão sobre o texto, de forma a torná-lo único para o leitor, digno de uma segunda leitura, de uma reflexão aprofundada sobre as questões levantadas, sem o comprometimento, digamos, político, sobre seu enunciado, já que tudo fica no nível do jogo irônico.

Conforme Freud: “Atribuímos sentido a um comentário e sabemos que logicamente ele não pode ter nenhum. Descobrimos nele uma verdade, fato impossível de acordo com as leis da experiência ou com nossos hábitos gerais de pensamento.” (FREUD, 1996, p. 20). Dessa forma, esse questionamento que o texto nos leva a fazer, sobre o que é possível ou não no âmbito do ficcional, estende-se à realidade externa do leitor, que, em um ato de fruição, contrapõe o que lê na ficção aos seus valores culturais. A contradição irônica acontece no texto como um todo, já que nele os personagens são manipulados pelo diabo-moça, como se fossem marionetes. Ao mesmo tempo, essa contradição extrapola o nível ficcional, instala-se no nível da interpretação do leitor e o manipula também a refletir sobre ela.

A crônica possui uma cena que relata a abertura da parede, artifício realizado pelo personagem diabo-moça. Há também uma abertura para o leitor questionar-se sobre a veracidade desta ação. Essa técnica de Mário de Andrade faz com que haja uma

“negação de sentidos” por parte do leitor. Ávila utiliza esse termo ao analisar a poesia de Lewis Carroll e menciona que o *nonsense* trabalha com as expectativas e crenças do leitor, “seja no sentido de confirmá-las, seja no de frustrá-las”, dialogando com textos anteriores, “que fundam uma tradição.” (ÁVILA, 1996, p.28)

A crônica “O Diabo” contém elementos que oscilam entre a razão e a impossibilidade de ser das coisas, se considerada a questão da existência do diabo, do seu travestimento em mulher, da abertura das paredes superiores da casa e a placa incoerente no exterior da casa.

Esse jogo de realidades reforça o efeito irônico, principalmente quando aliado à construção das personagens, que atuam como marionetes à mercê do diabo: “- Me desculpem, mas não pude mesmo! E vejam bem que os senhores juraram, heim! Muito! muito obrigada!”. (ANDRADE, 2008, p.37). Esse agradecimento do diabo-moça é muito interessante, se for levada em consideração a ironia. Ele agradece aos dois amigos pela ingenuidade, por terem servido de marionetes. É um ato de rebaixamento dos dois personagens, que funciona como construto da comicidade, pois, como afirma Propp, “A mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo, tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não o for não pode ser cômica.” (PROPP, 1992, p.115)

Esse jogo entre a mentira e seu desmascaramento está presente em toda a crônica, já que a narrativa se mune de elementos para o convencimento do leitor sobre a existência do diabo e depois que o consegue o destrói por meio do deboche.

Além disso, a própria personagem diabo-moça é bastante contraditória, pois aparece ora em forma de mulher, ora deformada, como que tomada por um espírito diabólico, fato esse que ressalta o caráter dialético presente na crônica e complementa o seu tom cômico. A deformação acontece no rosto da personagem: “Feito fumaça pesada ela se contorcia num acabrunhamento indizível. De repente reagiu. A inquietação lhe deformou tanto a cara que ficou duma feiúra diabólica.” (ANDRADE, 2008, p.36). Essa deformação é um recurso caricatural que, aliado à capacidade de manipulação da mulher, corrobora a comicidade do texto, por expressar uma contradição na forma como a personagem está construída. Conforme traz Forster, “personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII [...]. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas.” (FORSTER, 1998, p.66).

Desse modo, enquanto a personagem diabo-moça está em forma de moça séria e acabrunhada demonstra-se como personagem plana; quando debocha, manipula e mostra-se sorradeira revela, na verdade, uma curva para a personagem redonda. Esse adiamento em revelar a natureza da personagem efetua uma reflexão do leitor sobre a essência e a aparência.

No início da crônica, o diabo-moça apresenta características planas e chama mais atenção sobre sua forma física, a forma de mulher séria, do que sobre seu caráter. Essa técnica de chamar a atenção para o físico quando o que está em jogo é uma questão moral e foi tratada por Bergson como um procedimento cômico: “É cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o moral que está em causa.” (BERGSON, 1993, p.45). Sob esse ponto de vista, a personagem em questão poderia ser vista como teatral, em diálogo com as personagens cômicas do teatro popular. No entanto, ela assume características ao longo da crônica e age de forma manipuladora, própria de personagens redondas. Consequentemente, como efeito disso, o riso irônico aparece.

- Foi pra evitar escândalo que quando os senhores entraram fiz minha família desaparecer sonhando. Meu marido esfaqueava os senhores... [...]... A visão nos convenceu. Seria uma cachorrada desgraçar aquela família tão simpática. (ANDRADE, 2008, p36-37)

Em contrapartida, o riso de caráter popular não desaparece por total, já que, no final da crônica, a personagem ri em exagero, contorcendo o corpo. Podemos dizer que há uma mistura de tipos de riso, um riso reduzido (irônico), um riso de malogro e um riso popular. Além disso, pensamos nesta crônica como uma paródia, no sentido tratado por Propp (1992, p.88), que está relacionada a mecanismos de exagero como a caricatura, o grotesco e a hipérbole.

No que diz respeito à estrutura das personagens, Malazarte, podemos dizer que está transfigurado na personagem diabo-moça, uma vez que essa última contém as características assumidas por aquele em textos anteriores de Mário de Andrade. Essa estratégia de travestir personagens pode ser vista como uma técnica de inversão cômica, que, por meio da paródia, suscita reflexão do leitor sobre a narrativa. Conforme Linda Hutcheon afirma: “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p.17).

Essas estratégias de caráter estético do cômico dialogam com os ideais modernistas de desconstrução e renovação. Mário de Andrade trabalha o espaço desta

crônica, tendo-a como material de experimentação do conto popular (*Os contos de Belazarte*), emprestando-lhe aspectos do *nonsense*, como técnica de construção do cômico, e demonstrando seu olhar crítico sobre os temas abordados, sendo capaz de mobilizar o leitor para uma reflexão sobre a aparência, a essência, o que é realidade e o que não pode ser.

.Essa característica de Mário de Andrade nos abre a possibilidade de dialogar com o exposto por Alberti de que “o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte e o inconsciente, etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites”. (ALBERTI, 1999, p.11).

4.4 A crônica “Macobêba”

A crônica “Macobêba” é composta em forma de narrativa em primeira pessoa. É uma espécie de relato de um episódio da infância do narrador. No primeiro parágrafo, o narrador autodiegético diz que acredita em assombrações, mas que tem “fadiga” diante delas, pelo fato de que não variam. Em seguida, o narrador menciona ironicamente que há uma assombração, “regularmente assombrada”, no litoral de Pernambuco, chamada Macobêba. O monstro em questão é descrito, com base na intertextualidade com outras assombrações. Ele tem um pouco de “gigante feio”, tronco e cabeça como “nós” humanos, com “cabelo de pé, quatro olhos e rabo metade de leão, metade de cavalo”. Carrega também uma vassoura de “fios duros”, “provavelmente” “uma reminiscência” das bruxas, mas não a utiliza, o que é descrito pelo narrador como uma grandeza do monstro (ANDRADE, 2008, p.32).

Após a descrição do monstro Macobêba, o narrador conta um episódio de sua infância, única vez em que teve contato com uma assombração. O plano de fundo deste acontecimento foi a situação de uma tia doente, à espera da morte. Em virtude disso, o narrador-personagem, as outras crianças da casa e “o excesso de criadagem” foram alojar-se na casa do vizinho, onde uma assombração apareceu: “De repente, da porta da copa surgiu no ar um pano grande bem branco. As criadas depois explicaram que era um lençol, porque este é muito plausível na crônica de assombrações [...]” (ANDRADE, 2008, p.33).

Diante da aparição da assombração, as crianças ficaram sem uma explicação convincente, pois, mesmo após a criada ter dito que era um lençol e não uma

assombração, o narrador-personagem demonstra sua desconfiança: “não aceitei sem relutância interior a explicação das criadas.” (ibid.)

A crônica termina com esse relato, indo da história do Macobêba à história do narrador-personagem em sua infância, no episódio da morte da tia, com a visão de um “pano voador”, cuja veracidade é confirmada pelo narrador de modo irônico: “Hoje, quanto mais friamente analiso as lembranças, mais me convenço *de que não era lençol não, era pano.*” (ibid.). Os grifos demonstram uma ironia de caráter retórico, que lança uma expectativa de explicação. No momento em que o narrador menciona “de que não era lençol”, levanta uma expectativa de esclarecimento, mas o que dá aos leitores é simplesmente um termo sinônimo, “pano”, que acaba por não esclarecer nada. Por meio dessa estratégia, o escritor promove uma reflexão do leitor a respeito da veracidade da história narrada.

“Macobêba” é uma crônica que dialoga com a questão da assombração no universo infantil. Isso fica provado não só pela descrição do fantasma que aparece ao narrador-personagem em sua infância, mas também no modo como o monstro Macobêba é descrito. É um “bicho-homem dum tamanho de arranhacéu”.

O Bicho-homem é uma figura mítica brasileira. Com base em Luis da Camara Cascudo (1983, p.210-213), bicho-homem é “um ser primitivo, grande, atlético, feroz devorador de viajantes e descuidados [...], é capaz de esmigalhar montanhas a murro, beber rios, transportar florestas”. O monstro descrito na crônica “gosta muito de beber água de oceano e queimar terra”, é gigante, o que o aproxima do bicho-homem do mito indígena brasileiro. No entanto, tem características que atualizam outros tipos de figuras míticas: 1) a bruxa, por exemplo, geralmente relacionada a “ameaças noturnas quando o sono [das crianças] desobedece à vontade materna” (CASCUDO, 1983, p.180) e que é retomada de forma metonímica, por meio da vassoura que o Macobêba tem, mas não utiliza; 2) um centauro ou uma esfinge, pelo fato de o Macobêba ser composto por metades oriundas de seres diferentes, misturando características humanas a animalidades: “Cabelo de pé, quatro olhos e rabo metade de leão, metade de cavalo.” (ANDRADE, 2008, p.32).

Podemos dizer que Macobêba é uma paródia dos mitos já existentes e utiliza o humor e a ironia como instrumentos de atualização do discurso com o qual dialoga. Conforme ressalta Linda Hutcheon, a ironia não resulta única e simplesmente de um processo de antinomia, mas também de um processo de diferenciação, em que o discurso é reorientado de acordo com uma semântica do diferencial. “A solução

semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela e em acréscimo a ela* que permanece não dito.” (HUTCHEON, 2000, p.98; grifo do autor). Em outro texto, a mesma autora afirma que “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p.17)

Bakhtin (2008, p. 221) menciona que, na paródia, diferentemente da estilização, “o autor fala a linguagem do outro, porém, [...], reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro.” Desse modo, Mário de Andrade parodia as assombrações, mas dá a elas um tom irônico, de crítica, de oposição à precariedade da regularidade que elas apresentam:

[...] são uma fonte de sensações intensas, porém me fatiga a *plástica precariedade que elas têm, não variam!*
Inda agora está aparecendo, no Sul litorâneo de Pernambuco, uma assombração *regularmente assombrada*. (ANDRADE, 2008, p.32; grifo nosso)

A figura do Macobêba é uma paródia das figuras míticas do bicho-homem, do centauro, entre outras, perpassada pelo humor e pela ironia, que lhe dão uma tonalidade semântica diferente das figuras míticas que lhe servem de base, a elas acrescentando um tom crítico, que pode ser encontrado no seguinte trecho: “Só teve até agora uma deliciosa prova de espírito: carrega sempre uma vassoura de fios duros, maravilhosamente inútil.” (ANDRADE, 2008, p.32). O trecho citado demonstra primeiramente que os elementos fabulosos, como a vassoura mágica, não servem para nada. Para isso, Mário de Andrade utiliza a combinação “maravilhosamente” e “inútil”, paradoxais entre si e, por essa razão, criadoras de um efeito humorístico, também presente quando o narrador menciona que o Macobêba é, no corpo, “apenas um exagero”.

Além disso, a própria justaposição de figuras míticas e da figura humana na figura do Macobêba, que é um pouco de cada, como um mosaico de figuras, provoca um efeito cômico:

[...] qualquer justaposição acidental ou não-intencional de contrários era considerada ironia. [...] Schubert encarava como ironia qualquer incongruência que ocorresse de modo natural, como, por exemplo, as justaposições na escala natural do homem racional com o macaco ridículo, do cavalo nobre com o asno grotesco. (MUECKE, 1995, p. 37)

Segundo Propp (1992, p.38), a comicidade dos animais é reforçada quando eles estão revestidos com características humanas. A figura do Macobêba torna-se cômica porque é um monstro dotado de natureza humana. É um pouco homem e um pouco outros seres: centauro, cavalo, leão, bicho-homem. Propp (1992, p.39) também afirma que se torna cômico o animal que age debilmente ou atrapalhadamente em situações possíveis entre os homens. Neste caso, o monstro Macobêba possui um comportamento próprio do homem capitalista, que é ironicamente mencionado no trecho que segue: “Porém a grandeza do Macobêba está em trazer uma vassoura inteira (*o que prova certa elevação de nível de vida*), e não se servir dela pra nada. Capitalismo... Nisso reside pra mim a atualidade do grande monstro.” (ANDRADE, 2008, p.32)

Isso abre a possibilidade de pensar no movimento de crítica do cronista sobre o consumismo e o capitalismo. A ironia está no modo como a posse de uma vassoura inteira é vinculada a uma elevação de nível de vida, mas uma elevação puramente material, que não acompanha as necessidades do monstro atual (ou homem moderno), uma vez que ele não se serve da vassoura para nada. Na parte da crônica em que é caracterizada a posse da vassoura como uma elevação, mas que vem a significar justamente o contrário, percebemos uma ironia por analogia, que sobrepõe o modo de vida capitalista moderno do leitor (nível extratextual) ao contexto do monstro Macobêba (nível ficcional). Esse movimento de Mário de Andrade na construção desta crônica é a questão abordada por Linda Hutcheon (1985, p.11) sobre a tendência das formas de arte a “incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação”. Beth Brait (1996, p.36-37) estuda o efeito irônico na configuração de um espaço discursivo no qual se justapõem dois segmentos textuais pertencentes a formações discursivas diferentes, mas que são articuladas referenciando-se uma à outra.

Na crônica em questão, notamos que há uma justaposição da formação discursiva própria dos contos de fada, a vassoura da bruxa e sua função de voar, e da formação discursiva em um contexto capitalista, a obtenção da vassoura para nada, por puro consumismo, em que há uma reformulação da função usual da vassoura dos contos de fada. Isso efetua um estranhamento ao interpretante, que realizará uma leitura não só da história do Macobêba, mas também, e principalmente, do contexto extratextual, configurado pelo capitalismo, a ele lançando um olhar crítico, possível pelo viés do cômico.

Paralelamente, a descrição do monstro Macobêba como bicho-homem e o fato de conter características humanas e animalidades funciona como uma justaposição de

figuras, em uma espécie de atemporalidade, já que, embora o monstro Macobêba esteja atualizado nos moldes capitalistas, ele também possui partes de outras assombrações, ou seja, é um mosaico de figuras míticas primitivas, com um comportamento moderno. Outra questão é que apresenta uma pequena variação em relação às outras assombrações:

No geral tenho um pouco de fadiga diante das assombrações. [...] Inda agora está aparecendo, no Sul litorâneo de Pernambuco, uma assombração regularmente assombrada. É o chamado Macobêba [...]. (ANDRADE, 2008, p.32).

Dessa forma, a crônica “Macobêba”, além de representar um questionamento sobre o modo de ser capitalista, é também uma crítica às fábulas de bruxas, monstros, centauros, e outras com as quais dialoga. Além do teor crítico que contém, a crônica em si é material de divulgação da cultura popular brasileira:

Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo a sua ideia mais cara e propugnando, contra os preconceitos e as suscetibilidades dos “letrados” da terra, pelo abasileiramento da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular [...]. (FERNANDES, 2003, p.168)

Portanto, Mário de Andrade utiliza o material folclórico brasileiro para a construção da crítica ao modo de ser capitalista e também ao tradicionalismo das fábulas de assombrações. No nível semântico, a crônica constrói uma figura com base no folclore pernambucano e em assombrações de outras regiões, aproveitando para enfatizar a dissociação dessa cultura pelo capitalismo e a relação do mesmo com a seca, uma vez que o monstro atualizado nos moldes capitalistas tem a função de beber as águas do rio e do mar: “[...] gostando muito de beber água de oceano e queimar terra. Onde que passa fica tudo esturricado, repisando a trágica obsessão nordestina pelas secas.” (ANDRADE, 2008, p. 32).

No nível discursivo, a crônica funciona como uma tentativa de erudição do material popular do qual parte, considerando-se que é um texto de caráter literário, conforme notamos nas palavras que seguem:

[...] relação dialética - tal como Mário de Andrade situa o problema: a arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular – e a antítese, no caso a arte popular, cede o lugar a uma terceira forma de arte que, do ponto de vista da fatura, chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva [...] (FERNANDES, 2003, p. 172)

É justamente o que Mário de Andrade diz quando fala do aproveitamento e da divulgação da arte popular: “Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se aprende em arte que se aprende” (ANDRADE, 1930, p.8). Esse processo de aproveitamento da arte popular acontece, inclusive, no nível da linguagem da crônica “Macobêba”, que se aproxima da oralidade, conforme algumas palavras que seguem: “casa pegada”, “pra”, “uma gente”, “dum”, etc.

[...] em Mário de Andrade a distância entre a arte popular e a arte erudita diminui consideravelmente, atingindo em algumas produções excepcionais um grau de interpenetração e de equilíbrio notáveis. [...]. Embora fizesse algumas confusões quando entrava na análise dos fatores explicativos da cultura – no sentido lato, antropológico – considerados em termos do nosso processo histórico como povo, Mário de Andrade situou bem o problema de desenvolveu sua contribuição pessoal melhor ainda. (FERNANDES, 2003, p. 169)

Na crônica em questão percebemos que o narrador-personagem realiza uma crítica à precariedade e regularidade das fábulas, por meio da figura do Macobêba. Em seguida, relata um episódio de sua infância, em que um ser com aspecto de um pano aparece para ele e as outras crianças que estavam na casa com as criadas da tia que agonizava na cama. No entanto, essa assombração não é explicitamente descrita como a figura do Macobêba o é. Simplesmente é mencionada de forma solta, sem forma física específica: “[...], nem era pano exatamente, era um ser, uma gente, disso estou convencidíssimo, *porém desprovido* de forma humana e possuindo a consistência e o aspeto [sic] físico dum pano.” (ANDRADE, 2008, p.33; grifo nosso).

Esse último relato deixa claro que o narrador-personagem crê em assombrações e diferencia, implicitamente, o fantasma visto na infância, do monstro Macobêba. Quando é dito que o fantasma era “um ser, uma gente”, porém, sem forma humana, subentende-se que é diferente do monstro moderno, o Macobêba, que, por sua vez, assemelha-se ao homem, inclusive no comportamento. Essa questão é vista como mais uma estratégia humorística para reforçar ao leitor que o monstro Macobêba está bastante próximo do homem, tanto na forma física como no comportamento capitalista, e que possui o defeito próprio do humano capitalista: o consumismo. A identificação deste defeito se torna cômico, conforme as palavras de Propp:

[...] a semelhança poderá ser cômica ou não pelas mesmas causas pelas quais nós, em geral, rimos. Já vimos que o riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto. Quando este defeito não existe ou quando nós não o identificamos, não rimos. [...]. Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores. É justamente a descoberta deste defeito que nos leva a rir. (PROPP, 1992, p.55-56).

Embora não nos cause a derrisão, a crônica em questão promove um humor, por nos apresentar, nos termos de Pirandello (1996, p.15), um “sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão [...]”.

O efeito de humor é reiterado pela interrupção da narração da história do Macobêba para o início da narrativa em que o cronista lança sua crítica ao capitalismo: “Capitalismo... Nisso reside pra mim a atualidade do grande monstro.” (ANDRADE, 2008, p. 32). Esse período marca o fim da narrativa do Macobêba, uma vez que é iniciado o relato de infância do narrador-personagem em seguida. Essa manipulação da forma é um traço humorístico: “O humorismo tem necessidade do mais vivaz, livre, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que se pode ter somente quando pouco a pouco se cria a forma.” (PIRANDELLO, 1996, p.54).

Promove-se, desse modo, uma interrupção na reflexão sobre o capitalismo, que é mantida em ecos na mente do leitor, suscitando-lhe uma autorreflexão, no momento em que ele se identifica com a figura do Macobêba consumista. Ao mesmo tempo, uma reflexão sobre os mitos e assombrações também é mantida, ou seja, o leitor questiona o que é ou não possível de acreditar na crônica, as relações de verdade que podem ser estabelecidas entre o texto lido e o mundo extratexto, questão essa também trabalhada na crônica “O Diabo”.

Essas várias possibilidades de leitura e pontos de reflexão funcionam como estratégias para a manutenção do jogo cômico, que, de acordo com Alberti (1999, p.14-16), é capaz de libertar nossos pensamentos do limite do sério, possibilitando-nos pensar “o que não pode ser pensado” no nível consciente. Portanto, é pelo jogo ficcional em “Macobêba” que Mário de Andrade constrói uma trajetória de reflexão e conhecimento da realidade brasileira capitalista, de modo ameno e humorístico.

4.5 A crônica “Rei Momo”

A crônica “Rei Momo” é composta em forma de narração em 1ª pessoa:

Também quis celebrar o rei Momo e logo me vesti de azul e de encarnado. Então me olhei no espelho e esmoreci. Não é que eu imagine indignidade desumana a gente estar se preocupando de alegria num momento como este, em que positivamente o mundo vai de mal a pior. (ANDRADE, 2008, p. 149).

O texto expõe as reflexões do narrador a respeito da celebração do carnaval paulistano, entoando uma crítica sobre a alienação do povo brasileiro aos problemas sociais. Além disso, estabelece um olhar crítico e defensor da cultura nacional:

Por que não se tentar trazer de novo a São Paulo o Sultão do Meio-Sol e da Meia-Lua, das Cheganças, o Arrelequim do Bumba-meu-Boi, o Matroá fabulosíssimo dos Caiapós, ou melhor, o rei Congo e a rainha Ginga? [...]. E se repetimos diariamente os erros milenários, se eles renascem com facilidade de erva e fecundidade suína, por que não tentar o renascimento de costumes que desapareceram pela desordem dos chefes? (ANDRADE, 2008, p.150)

O narrador expõe suas opiniões sobre a celebração do rei Momo em São Paulo e recusa-se a cortejar o rei de origem europeia. Ao contrário disso, clama para a valorização do nacional: o bumba-meu-boi, o rei Congo, a rainha Ginga e outros elementos do folclore brasileiro. Após criticar o hábito brasileiro de “macaqueação”, ou seja, imitação dos erros que qualifica de “milenários”, o narrador sugere o renascimento dos costumes que desapareceram pela “desordem dos chefes”: “E se repetimos diariamente os erros milenários, se eles renascem com facilidade de erva e fecundidade suína, por que não tentar o renascimento de costumes que só desapareceram pela desordem dos chefes?” (ANDRADE, 2008, p.150).

A celebração do rei do Congo e da rainha Ginga foi assunto tratado anteriormente em um artigo de Mário de Andrade escrito na revista carioca *Lanterna Verde* (1935). Conforme demonstrado nas Congadas, os escravos trabalhavam, acreditando fazê-lo em resignação às ordens de seu rei (o rei do Congo) e não como escravos do senhor feudal.

Conforme trata o artigo crítico de Mário de Andrade intitulado “Os congos”, houve uma proliferação de reis e rainhas de Congos, principalmente pela região do Nordeste, onde eram aceitos pelo sistema da época, inclusive pela igreja católica, por possuírem, segundo Mário de Andrade, importante função a favor dos “senhores” de escravos:

[...] esses reis eram bons instrumentos nas mãos dos senhores, e excelente pára-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada (mais revolta que revoltada...) do escravo. Nosso rei é quem manda... E os escravos obedeciam ou imaginavam obedecer aos seus reis congueses que os mandavam trabalhar. Para os reizinhos brancos. (ANDRADE, 2003, p.302-303)

Esses reis e rainhas das Congadas serviram, pois, como “reis de fumaça”, instrumentos de dominação e contenção da revolta por parte dos escravos, de modo que as congadas só eram permitidas pelos senhores de engenho por esse motivo.

Mas se o costume era negro, não é pra estranhar que o branco esperto, profano como religioso, instigasse os pretos à criação desses reinados de fumaça. Uma das peças dos Congos é sintomática disso. Reza o texto: “Nosso rei é só quem manda / Pra nós tudo trabalhar!” (ANDRADE, 2003, p.304-305)

Na crônica, essa situação de manipulação dos poderosos sobre os dominados aparece diluída pela ironia: “Dantes, as festas dadas pelos chefes pra que o povo se... se esqueça tocavam base popular.” (ANDRADE, 2008, p.150). Além disso, Mário de Andrade sugere uma inversão da situação, por meio de uma troca de papéis, cujo cenário seria o governo resignando-se ao povo, o que daria uma justificativa melhor a essas “festas da alegria”: “Estou imaginando num rei Congo diante do qual o próprio Governador se abaixasse, pra lhe pegar o cetro caído [...] E talvez isso trouxesse pelo menos uma justificativa mais humana aos decretos oficiais de alegria” (ANDRADE, 2008, p. 151). Essa situação de o governador se abaixar diante do rei Congo é irônica, considerando-se que há um contraste entre a situação real, ou seja, a situação que geralmente conhecemos de os governadores serem reverenciados e não o contrário, e a situação que o narrador apresenta.

É justaposto o segmento textual das congadas ao segmento textual atual da crônica. Por meio desta justaposição, há uma inversão de papéis, em que o governador, supostamente detentor do poder, se vê em lugar de resignação ao rei do Congo. A ironia reside justamente em olhar a situação sob outro ponto de vista, ou seja, o de que o governador é quem deve resignar-se ao povo brasileiro, postura essa que deveria ser iniciada por meio de uma orientação, de acordo com o cronista: “Um pouco de orientação em poucos anos faria renascer tudo isso...” (ANDRADE, 2008, p.151)

“O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expreso, em favor de um significado “transliterar” não-expreso de significação contrastante.” (MUECKE, 1995, p.57). Ou seja, o que Mário de Andrade faz como ironista é estabelecer a coroação do rei Momo no carnaval como uma atividade alienadora, orientando o leitor para olhar criticamente a coroação daqueles que designa “reis de fumaça”. Para realizar esse trabalho de orientação do leitor, o escritor constrói a crônica com base na analogia à coroação do Rei do Congo, apontando a necessidade de valorização e desenvolvimento cultural no Brasil.

Ao longo da crônica, Mário tece sua crítica ao sistema político brasileiro, a ele contrapondo a atitude de alienação do brasileiro, que se “enlambuza” no carnaval, como os escravos o faziam nos Congos, e deixa de atentar para os problemas políticos:

Talvez não faça mal que, de permeio a missões de SOS financeiro e leis de segurança para os governinhos bastante perturbados, a gente se enlambuze, por uma quarta-feira apenas, com o zarcão da alegria. (ANDRADE, 2008, p. 149)

Tal trecho contém sarcasmo, no sentido tratado por Muecke (1995, p.65), pois transmite censura tão fortemente que não abre espaço para ambiguidades. No entanto, Mário estabelece uma ambiguidade na continuidade desse trecho quando a ele adiciona: “O que me fez esmorecer foram as cores que logo preferi pra me enfeitar.” Compreendemos esse movimento como um procedimento de estabelecimento da ironia, já que, conforme Muecke (1995, p.65) afirma, a ironia transmite a sensação de paradoxo e ambivalência e nos é apresentado como real, mesmo que naturalmente o vejamos como falso. “Mas, ainda que vejamos o “falso” como falso, ele é, e deve ser se tiver de ser ironia, apresentado como real.” (RODWAY, apud MUECKE, 1995, p.64-65).

Assim sendo, percebemos que o real motivo de esmorecimento do narrador não são as cores que ele escolheu para enfeitar-se, mas sim o fato de o povo “enlambuzar-se” “por uma quarta-feira apenas”, alienando-se a problemas político-econômicos urgentes: “missões de SOS financeiro e leis de segurança para os governinhos bastante perturbados”.

Os governos são chamados explicitamente de “governinhos bastante perturbados”, o que caracteriza uma ironia sarcástica. Outro tipo de ironia presente no mesmo trecho é de caráter antifrástico e calcada na incoerência entre o que se disse sobre os governos e o que é dito sobre o esmorecimento do personagem. Há um jogo

entre a aparência e a essência, o que Mário de Andrade realiza através de construções, como a que segue: “O que me fez esmorecer foram as cores que logo preferi pra me enfeitar”. Neste trecho, ao leitor é preciso inferir que o que entristece o narrador é a situação de alienação do brasileiro, o que é sinalizado em algumas partes do texto: “Afinal de contas, eu já cheguei também àquele alto da montanha, muito avançado no caminho da experiência, pra estar mais ou menos desconfiado de que sempre o mundo foi de mal a pior.” (ANDRADE, 2008, p.149). Desse modo, a ironia está em mencionar algo: “positivamente o mundo vai de mal a pior”, logo após enfatizando o esmorecimento do narrador por um motivo extremamente banal: as cores da roupa do carnaval.

Conforme afirma Muecke:

Algo que é apenas aparente implica erro ou pretensão e disto derivamos a alazonia da Ironia Observável e a pretensa ingenuidade da Ironia Instrumental. Os conceitos aristotélicos de reconhecimento e inversão foram empregados para caracterizar a qualidade dinâmica da ironia na forma de um movimento que vai de uma aparência a uma “realidade” contrastante. (MUECKE, 1995, p.63)

Conforme afirma Linda Hutcheon: “Atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente.” (HUTCHEON, 2000, p.29). Assim, cabe ao leitor da crônica identificar a incoerência entre os dois dizeres no trecho analisado e apreender o teor avaliativo e crítico da crônica de Mário de Andrade.

No nível do contexto circunstancial, é possível apreender o discurso implícito da política “do pão e circo” da Roma antiga, atualizado no cenário do carnaval brasileiro, além do discurso das Congadas africanas, cuja organização constitui como figura central aqueles que o cronista designou “reis de fumaça”.

O diálogo da crônica em questão com o texto crítico de Mário “Os congos” permite-nos identificar um grau alto de referencialidade. Um exemplo disso é a menção feita, em ambos os textos, ao estudioso Koster.

Koster é um estudioso bastante mencionado no artigo crítico de Mário, conforme trecho que segue:

Koster, já agora se referindo a reis de Congos meramente titulares, observa que embora ridos dos brancos, esses monarcas eram respeitadíssimos pelos seus súditos. [...] Koster porém nos dá informações muito seguras sobre a

sucessão dos reis de Congos na Colônia. [...]. O rei era obrigado a largar o posto por qualquer das mesmas razões tão providencialmente enumeradas por Koster para destituição dos reis de Congos no Brasil. (ANDRADE, 2003, p.303)

A crônica menciona esse estudioso no trecho que segue: “São as cores tradicionais da alegria brasileira... Com elas se vestiram os zambis de mentira, tirados da escravaria, a que os padres, num gesto meio aborrecido, como viu Koster, entregavam cetro e coroa à porta das igrejas.” (ANDRADE, 2008, p.149). Mário de Andrade utiliza esse personagem de identidade comprovada, cuja ação histórica de estudioso das Congadas nos é confirmada por meio do artigo crítico de Mário sobre as Congadas. Com base no estudo de Freitas (1986, p.17) sobre as técnicas de autentificação do discurso, identificamos o personagem Koster como um personagem “ligado aos acontecimentos narrados” e como um “ponto de referência histórica”. Ele não age na história da crônica; é “citado” na narrativa e acaba efetuando uma ausência de sentido, pois o texto não nos oferece informações esclarecedoras sobre essa personagem. O efeito do não-sentido ocasionado por essa “ausência de elementos de identificação mais precisos” no nível da narrativa é amenizado quando do diálogo intertextual com o artigo de Mário “Os congos”. A partir deste podemos nos informar melhor sobre Koster e abrimos a possibilidade de compreender a relação deste estudioso com as Congadas. Estas, por sua vez, também “autentificam” o discurso da crônica, uma vez que podem ser consideradas “entidades históricas”. Nos termos de Freitas, entidades históricas são “organismos, instituições ou grupos sociais e/ou políticos de existência historicamente comprovada.” (FREITAS, 1986, p.18). Desse modo, a crônica possui referentes históricos que a autentificam, ou seja, que lhe dão doses de veracidade e, ao mesmo tempo, “divulgam” a cultura brasileira.

Um exemplo disso é a referência textual que a crônica faz ao rito de celebração dos Congos, que Mário denomina “entronização do rei novo”, durante o qual os padres entregam o cetro e a coroa aos “zambis”. É um ritual não-católico e, por isso, abominado pelos padres. No artigo escrito sobre as Congadas (ANDRADE, 2003, 305-314), Mário descreve as duas partes que compõem o ritual de celebração: a “cantiga” e a “embaixada”. A primeira parte do bailado do Congo é o cortejo real, em que os bailarinos percorrem as ruas, acompanhando o rei. É a parte que comporta as danças, as marchas, as louvações “religiosas-feiticistas”. A segunda parte, denominada “embaixada”, representa uma embaixada de paz ou guerra, mais frequentemente de

guerra. É a parte dramática, em que são divididas duas fileiras, a da rainha Ginga e a do rei do Congo. Há uma parada em frente da igreja para o canto de louvação, seja a algum animal, por meio do totem, seja à vegetação ou aos reis, momento em que o padre entrega a coroa e o cetro, conforme a crônica “Rei Momo” expõe. Do mesmo modo que os padres entregavam o cetro e a coroa aos reis de congo a contragosto, o narrador não legitima a figura do rei momo do carnaval paulistano como um rei digno de admiração.

O narrador trata da figura do rei Momo de forma irônica: “Ora eu soube que chegou a esta cidade de São Paulo, quem? O rei Momo em pessoa. Mas eu não conheço o rei Momo, nunca tive *argent* pra ir na Europa.” (ANDRADE, 2008, p.149-150). A ironia é construída pela incongruência que existe na situação relatada pelo cronista: há um rei vindo da Europa, o que sugere reverência do narrador. No entanto, ao comentar “nunca tive *argent* pra ir na Europa”, o narrador quebra a expectativa de reverência esperada pelo leitor. Essa espécie de contradição é o que cria o efeito humorístico: “o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele.” (FREUD, 1996, p.212). Ou seja, o leitor espera qualquer outra justificativa do narrador para o não-conhecimento do rei Momo; no entanto, o que lhe é exposto é um enunciado bem-humorado, que, ao mesmo tempo, sugere a falta de dinheiro (*argent*) do brasileiro.

O autor promove algumas manipulações na forma das palavras para construir sua crítica por meio da comicidade:

Qualquer dia havemos de ter por aí o *Bruder Alex*, o *Sultão T-Tulba* e os outros bodes expiatórios, também enlambuzados de alegria, que permitimos reinem por toda uma quarta-feira, pra que, destruindo-os depois, levem consigo o nosso mal humano. É inútil: não levam não e ignoro as cores do rei Momo europeu. (ANDRADE, 2008, p.150)

São usados nomes imaginários, desconhecidos ao leitor da crônica (Bruder Alex, Sultão T-Tulba), para demonstrar que qualquer um pode vir ao Brasil exercer o reinado: “Era o Armirante Mascaranha e o Surtão de Trugue-e-Metrogue.” (ANDRADE, 2008, p.150).

Unem-se palavras que causam estranhamento e que contêm um teor cômico, pelo fato mesmo de tal combinação não ser usual. Desse modo, os nomes Sultão de T- Tulba e “Surtão de Trugue-e-Metrogue” possuem um viés cômico e também um teor crítico à falta de identidade cultural do povo brasileiro. Com base em Freud, identificamos essas construções como um “desmascaramento”, que vem a degradar a eminência inerente aos sultões. “O desmascaramento equivalerá aqui a uma advertência: tal e tal pessoa, que é

admirado como um semideus, é, afinal de contas, um ser humano como você e eu.” (FREUD, 1996, p.189). Esse desmascaramento é promovido pela troca do “l” pelo “r” na palavra “sultão” e pelos nomes “T-Tulba” e “Trugue-e-Metrogue”. “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria. [...] Deles fazem parte os trocadilhos (ou calembures), os paradoxos e as tiradas de todo tipo, a eles relacionadas, bem como algumas formas de ironia.” (PROPP, 1992, p.119). Outro caso de manipulação da linguagem está em: “o príncipe da Beira Baixa”, expressão que dessacraliza o príncipe da Beira Alta, região privilegiada de Portugal, funcionando como uma espécie de chiste, uma vez que: “Um chiste que utiliza o raciocínio falho como sua técnica, parecendo, portanto, absurdo, pode desse modo produzir simultaneamente um efeito cômico”. (FREUD, 1996, p.191).

Esses nomes representam, de modo cômico e irônico, os “reis de fumaça”, cuja função é conter a revolta e facilitar o domínio do chefe. Seguindo o texto, percebemos que o narrador clama pela volta dos costumes brasileiros que “desapareceram pela desordem dos chefes”, “o Arrelequim do Bumba-meu-Boi”, “o Matroá fabulosíssimo dos Caiapós”, “o rei Congo e a rainha Ginga”, dentre outros. É um apelo para que a cultura brasileira seja retomada: “Não estou censurando comissões de alegria, não é censura, é saudade. É este anseio meu, rabugento, de unir presente e passado, anseio de quem vê dia por dia o homem sempre o mesmo, incapaz de beneficiar de suas próprias experiências”. (ANDRADE, 2008, p. 150)

É explícita a crítica à falta de utilização do passado, da cultura de origem, questões brasileiras “esquecidas”. Além disso, há uma sátira, no sentido entendido por Bosi (1977, p.160), como uma imprecisão contra o aqui e o agora, ou seja, contra a prática da repetição dos costumes e hábitos diários, como se o homem fosse incapaz de aprender com as experiências: “Em cada gesto humano a gente percebe sempre, não a experiência, mas a macaqueação de trezentos séculos. Repetição, tudo repetição, pra corrigir a atrasadíssima sabedoria salomônica.” (ANDRADE, 2008, p. 150). A ironia é construída pelo uso do adjetivo “atrasado” que, ligado a Salomão, figura histórica usada na crônica como elemento de autenticação do discurso, estabelece uma incongruência que, conforme estudada por Muecke, é própria da ironia instrumental. São ligados dois termos incongruentes, que estão calcados no princípio da antífrase, isto é, são combinados para significarem justamente que o brasileiro não possui a sabedoria salomônica. Além disso, nesse mesmo trecho, há uma ironia não no nível da frase, mas no nível da “situação”, se considerarmos que a repetição brasileira não é uma sabedoria

salomônica, mas um atraso do povo brasileiro por seu hábito de imitar sem reflexão, o que se confirma pelo uso do termo “macaqueação”.

É também enfatizada a tradição brasileira de alienar-se, conforme trecho que segue: “Dantes, as festas dadas pelos chefes pra que o povo se... se esqueça tocavam base popular.”(ANDRADE, 2008, p.150). O uso das reticências constrói um efeito irônico. A informação que falta cabe ao leitor buscar, considerando o contexto da crônica. Semanticamente falta algo na frase acima. Conforme Linda Hutcheon afirma, “[...] os marcadores textuais ou contextuais são feitos para sinalizar a *presença* de ironia, o *intento* de ser irônico ou talvez simplesmente a possibilidade de a elocução ser *interpretada como* irônica?” (HUTCHEON, 2000, p.215). Ainda, ela afirma que as reticências são um tipo de elipse e elipses são “marcadores tipográficos” que auxiliam na compreensão da “função metairônica” (HUTCHEON, 2000, p.220-225; grifos do autor)

Poderia caber no espaço das reticências qualquer coisa, inclusive algo pejorativo, como um xingamento. Esse trabalho na forma, deixada incompleta e com lacunas, reitera a crítica sobre a alienação do povo brasileiro, que sempre esquece os problemas em virtude das festividades, deixando sua história aberta.

Há também ironia na forma como o brasileiro é descrito. Brasileiro celebra “qualquer” rei que se coloque para distraí-lo, como exemplificamos: “Nascia lá no transatlântico Portugal o, quem? O príncipe da Beira Baixa. Então estava convencionado que o brasileiro ficou alegríssimo e queria se divertir.” (ANDRADE, 2008, p.150)

A metaironia configura-se também no título da crônica. Considerando-se que Momo é uma figura dramática relacionada à sátira e à bufonaria (HOUAISS, 2001, p.1949), podemos pensar no título “Rei Momo” como uma síntese do conteúdo da crônica, já que toda ela satiriza a alienação do povo brasileiro. E, se durante a crônica são comentados os reis de ‘qualquer coisa’, reis ‘de fumaça’, por que não pensar no rei ‘da bufonaria’ como grande senhor observador deste palco ‘carnavalesco’ de inversões, de alienação e falta de senso crítico do brasileiro?

Esse contraste criado com base no título da crônica, em contraposição com seu conteúdo é por nós compreendido como um procedimento irônico, ou melhor, metairônico, possível quando o leitor interage com os contextos circunstancial, textual e intertextual. “A interação de comunidade discursiva com contexto circunstancial, textual e intertextual aqui dá um enquadramento que torna sinais tais como aspas,

abrandamento e menção ecoante em marcadores de ironia.” (KNOX, apud HUTCHEON, 2000, p.220).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da presente pesquisa, foi possível identificar alguns aspectos importantes nas crônicas de Mário de Andrade. É notável o tratamento estético realizado pelo escritor, que traz à tona aspectos culturais nacionais, por meio da apresentação do tipo brasileiro, da natureza e dos elementos folclóricos que representam o Brasil.

Conforme afirma Moraes, a busca de Mário de Andrade pela originalidade nacional pode ser notada pela adesão do escritor à etnologia e ao folclore, “que buscavam determinar as qualidades do elemento primitivo definindo-as com relação ao elemento civilizado.” (MORAES, 1990, p.70).

Nessa tentativa de estabelecimento do nacional, Mário de Andrade desabafou:

Os próprios norte-americanos de Iquitos que segurança por terem uma civilização por detrás. Nós é esta irresolução, esta incapacidade, que uma capacidade adotada, uma religião que seja, não evita. D’ai uma dor permanente, a infelicidade do acaso pela frente. (ANDRADE, 1976, p.165)

O nacionalismo de Mário de Andrade se constitui a partir da comparação com o que não é nacional, por isso é frequente encontrarmos em suas crônicas o tratamento de outras culturas, sempre em um movimento de sobrepor a brasileira à estrangeira. É o que notamos na crônica “Brasil-Argentina”:

No campo me acalmei com segurança. Estávamos em pleno domínio do “nacioná”, com algumas bandeiras argentinas por delicadeza.

[...]

Mas logo bem brasileiramente desanimei, lembrando que seria inútil uma lavada exemplar. Não serviria de exemplo nem de lição a ninguém. Ao menos meu amigo foi generoso comigo [...]:

-Era natural que vocês perdessem...Os brasileiros “almejam” vencer, mas os argentinos “quiseram” vencer, e uma coisa é almejar, outra é querer. Vocês...é um eterno iludir-se sem fazer o menor gesto para ao menos se aproximar da ilusão. [...] A força verdadeira de um povo é converter cada uma das suas iniciativas ou tendências em norma quotidiana de viver. Vocês?... nem isso... Os argentinos, desculpe lhe dizer com franqueza, mas os argentinos são tradicionais. (ANDRADE, 2008, p.67).

Mário compreende o nacionalismo como um processo de constante pesquisa sobre as características culturais brasileiras; para tanto, buscou no estudo do folclore e da etnografia os elementos culturais primitivos, capazes de estabelecer uma unidade cultural nacional. Como afirma Moraes:

A defesa do que Mário de Andrade chama de “sabença” vai frutificar nos anos seguintes no esforço estudioso do levantamento e análise dos elementos que devem constituir o ser nacional. Na composição de *Macunaíma* e em seus escritos críticos da época nota-se o cuidado rigoroso de efetuar o levantamento do material que torna possível traçar o perfil do Brasil. (MORAES, 1990, p.73).

Foi possível compreender que todo esse movimento, em Mário de Andrade, de preocupação com o nacionalismo consciente e com a crítica sobre aspectos contrários ao fortalecimento nacional, foi sustentado por uma linguagem na qual predomina a oralidade e, principalmente, o cômico e suas formas de manifestação.

Pelo viés do cômico, Mário de Andrade constrói sua crítica sobre aspectos antropológicos, estéticos e também políticos, estando em consonância com o movimento moderno, que é, de acordo com Antônio de Alcântara Machado, vitorioso, por fazer do riso sua principal arma:

Até então no Brasil a preocupação de todo escritor era parecer grave e sereno. O riso era proibido. A pena molhava-se no tinteiro da tristeza e do pessimismo. [...]. Por isso mesmo o segundo tranco de reação foi mais difícil: integração no ambiente. Fazer literatura brasileira mas sem choro. Disfarçando sempre a tristeza do motivo quando inevitável. Rindo como um moleque. Coisa muito mais higiênica do que suspirar como um conselheiro. E sobretudo muito mais bela. Aí está o segredo da vitória. Nesta terra de carpideiras intelectuais bastou uma gargalhada moça para renovar o ambiente. Tudo ganhou aspecto novo. Tudo começou a viver. Tudo gargalhou também de puro gozo. (MACHADO apud CANDIDO, 1983, p.140).

Com isso, é possível pensar na crônica mariodeandradiana como ferramenta de divulgação dos valores e cultura nacionais e, ao mesmo tempo, como espaço de criação e inovação, pelo viés do cômico, conforme a proposta feita pelos modernistas desde a primeira fase do movimento. Assim como Oswald de Andrade usou o “claro riso como ingrediente libertador”, fazendo a tensão baixar e tornando-se um escritor surpreendente (CANDIDO, 1992, p.137), Mário de Andrade nos surpreende ao revestir o cômico com intelectualidade e conhecimento sobre o país, fazendo para o leitor o que Lopez

considera como uma espécie de orientação, responsável por despertar o brasileiro para tomar consciência de si mesmo e dos valores nacionais. Mário de Andrade acreditou no que chamou de nacionalismo consciente e o via como um caminho verdadeiro de crescimento e desenvolvimento tanto das pessoas como do patrimônio cultural do país. Desse modo, as crônicas atuam como construtos de divulgação dos aspectos culturais brasileiros, apresentando desde rituais primitivos e mitos folclóricos até as manifestações vanguardistas, consideradas por Mário como importantes na formação e consolidação da identidade cultural do Brasil.

As crônicas d’*Os filhos da Candinha* são textos com doses de comicidade, que utilizam, especialmente, o humor e a ironia para delinear a crítica do cronista, principalmente, sobre questões nacionais, fazendo-o de uma forma leve, permitindo ao escritor tratar o sério em um tom de jogo e brincadeira que acabam por isentá-lo das punições que cabem àqueles com posições militantes. Ao mesmo tempo, esse jogo do cômico não deixa de cumprir um papel de orientação do leitor, uma vez que propicia reflexão, contribuindo, sobremaneira, para a formação da identidade cultural nacional.

O riso, conforme afirma Alberti (1999, p.12), é um elemento necessário para que o sério se desprenda de seus limites. Percebemos que as crônicas da coletânea analisada são textos que possuem como cerne a divulgação da cultura primitiva nacional e a busca pelo estabelecimento de valores culturais propriamente brasileiros. Os elementos de comicidade auxiliam na configuração da crítica de Mário de Andrade sobre os problemas brasileiros, principalmente aqueles referentes à construção de uma identidade nacional. É frequente, nas crônicas, o uso do humor e da ironia, coadunados ao folclore, nas crônicas “Macobêba” e “Rei Momo”, e a outras manifestações de caráter primitivo, como: a existência do diabo, na crônica “O diabo”, a valorização do negro, na crônica “Foi sonho”, a ênfase à cultura nordestina, caso das crônicas “Bom jardim”, Tacacá com tucupi”, “Guaxinim do banhado”, “O eterno itinerário ou trecho de antologia”, “O grande cearense”, entre outras.

O presente trabalho foi importante para compreender a comicidade como principal elemento estético de composição da tonalidade crítica de Mário de Andrade e como ferramenta para a orientação do leitor a respeito da necessidade de se enxergar a cultura brasileira e de trabalhar em função do estabelecimento da identidade cultural brasileira.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Zahar/ Ed. FGV, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Os contos de Belazarte**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Os filhos da Candinha**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. Os congos. In: CASCUDO, Luís da Câmara (Org.). **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Macunaíma**. Códice, 1997

_____. **Cartas a um jovem escritor**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. **Entrevistas e depoimentos**. Organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

_____. **Obra imatura**: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não é Isaura. 3. ed., São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. **Obra imatura**: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não é Isaura. São Paulo: Martins, 1960.

_____. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Chiarato, 1930.

ARISTÓTELES. **Poética**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 19-52.

ÁVILA, Myriam. **Rima e solução**: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear. São Paulo: Annablume, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. In: _____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: São José, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso. In: _____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1977.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. Cultrix: São Paulo, 1994.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Os dois Oswalds. **Itinerários**, Revista de Literatura. Araraquara, n.3, p.135-146, 1992.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira.** 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira:** Modernismo 3. 6. ed. São Paulo: Difel, 1977.

CARIGNANO, María Laura Moneta. **As formas do humor** - Copi: um caso argentino. 2007. 231 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

CASCUDO, Luis da Camara. **Geografia dos mitos brasileiros.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1983.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria.** literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. de Cleonice B. P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária.** Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: _____. **Viagem na irrealidade cotidiana.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FACIOLI, Valentim. O Brasil e o Surrealismo (Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950). In.: PONGE, Robert.(Org.) Aspectos do Surrealismo. **Organon** Revista do Instituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 8, n. 22, 1994

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Belazarte bem mais que modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Os contos de Belazarte**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

FIORIN, J. Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Uniletras**, Ponta Grossa, n.11, p.109-118, dez. 1989.

_____. As técnicas de autentificação do discurso. In: _____. **Literatura e história. O romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOBBI, Márcia V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica **Itinerários**, Revista de Literatura. Araraquara, n.22, p.37-57, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

HEGEL, G.W.F. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 359 p.

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Ed. 70, 1985.

JOLLES, A. O chiste. In: **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p.205-216.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KORFMANN, Michael. História como referência externa da literatura. **Itinerários**, Revista de Literatura, Araraquara, n.23, p.13-28, 2005.

KOTHE, Flávio R. Surrealidade sem Surrealismo. In.: PONGE, Robert.(Org.) Aspectos do Surrealismo. **Organon** Revista do Instituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 8, n. 22, 1994.

KUPERMANN, D. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAFETÁ, João Luiz M. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). **De São Paulo**: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920 – 1921. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

_____. **Mariodeandrando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, A.(Org). **Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. (Org.). **Entrevistas e depoimentos**. Mário de Andrade. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. Apanhando “Táxi”. In.: ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976a, p.21-26.

_____. O cronista Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976a, p. 37-57

_____. Propósitos de uma edição. In: ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976a, p.27-35.

_____. Viagens etnográficas de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas cidades, 1976b.

_____. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARTINS, W. **A ideia modernista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2002.

_____. Cendrars e o Brasil. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.); EULÁLIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Edusp, 2001.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MINOIS, Georges. O século XX: morrer de rir. In: _____. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Edunesp, 2003.

MORAES, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos E. O. (Org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.

MUECKE, D.C. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEGATTO, José Antonio. Ficção, política e história em Machado de Assis: Esaú e Jacó. In: GOBBI, M. V. Z. et al.(Org.). **Narrativa e Representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 129-143, 2007. (Série Estudos Literários).

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 17. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.