

Macunaíma de Andrade: A reconstrução daibertiana do pensamento de Mário de Andrade.

Miriam Ribeiro Dias¹

RESUMO: Mediante o estudo de Gerard Genette em seu livro *Palimpsestos* observamos a elaborada reconstrução do artista Arlindo Daibert do pensamento de Mário de Andrade e dos primórdios do movimento modernista no Brasil. Tudo isso inserido nas entrelinhas de *Macunaíma* que servirá como pretexto ao artista para a elaboração de um conjunto imagético crítico e divertido, que une a ficção literária ao contexto do autor Mário de Andrade e ao contexto, juizforano, do próprio artista.

Palavras-chave: Gerard Genette; Palimpsesto; Arlindo Daibert; Mario de Andrade; Macunaíma.

A partir do estudo em que Gérard Genette definiu como hipertexto “todas as obras derivadas de uma obra anterior” (GENETTE, 2005: 6) é que iniciamos este trabalho em busca de um aparato teórico para sustentar nossa leitura que enfoca a produção artística de Arlindo Daibert, principalmente, da exposição *Macunaíma de Andrade*, publicada em forma de livro, em 2001, pela UFJF, como um dos hipertextos da matriz geradora de que decorre, a obra literária de Mário de Andrade. A rapsódia **Macunaíma**², como hipotexto, isto é, como texto primeiro - já híbrido-, oferece inesgotáveis possibilidades de leituras, dentre elas, a plástica.

Somos informados por Genette que, no período em que realizou seu estudo (1981), apreendeu cinco tipos de relações transtextuais, sobre as quais discorreu em ordem crescente segundo sua “abstração, implicação e globalidade” (GENETTE, 2005: 9). A primeira dessas práticas, diz Genette, remete ao nome *intertextualidade*, já explorado por Júlia Kristeva (1974). O estudioso, todavia, vê essa prática sob o prisma das relações de co-presença entre dois ou mais textos – por meio da citação, do plágio ou da alusão – e comenta: “quanto a mim, defino-o (o intertexto) de maneira sem dúvida restritiva” (GENETTE, 2005: 9), uma vez que é flagrante a presença efetiva de um texto em outro e facilmente perceptível, pelo leitor, a relação entre uma obra e outras que a precederam ou que a sucederam. Não deixando de

¹ Mestre em Letras - Área de concentração: Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Convencionamos usar ao longo do trabalho a seguinte legenda para o nome Macunaíma:

- Macunaíma sem itálico e em negrito para nos referirmos ao livro de Mário de Andrade.

- Macunaíma com itálico e sem negrito para nos referirmos ao personagem de Mario de Andrade.

- Macunaíma sem itálico e sem negrito para (ocasionalmente) falarmos da representação do personagem na exposição de Arlindo Daibert.

comentar as abordagens de Riffaterre e as pesquisas de Haroldo Bloom sobre os mecanismos da influência no intertexto, Genette parte para a observação de relações mais sutis, como o estudo do que chamou paratexto.

O paratexto compreende uma relação menos explícita e mais distante entre um texto e outro, pois envolve “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa” e também o “‘pré-texto’ dos rascunhos, esboços, projetos diversos” e tantos outros tipos de sinais acessórios “[...] que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2005:13).

Sabemos que o prefixo grego ‘para’ significa ‘ao lado de’; recordar o significado desse prefixo, é oportuno para reforçar nossa percepção da relação transtextual em que um texto pode discutir lado a lado com variados textos marginais. Quando acessível, essa marginalia pode exercer certa ação, como obra (ao lado) sobre o leitor e sobre a obra dita principal. O trabalho efetuado por Arlindo Daibert aproxima-se da formulação paratextual de Genette a partir de dois aspectos distintos e instigantes para nosso estudo da transtextualidade.

Num primeiro momento, Daibert serve-se de variado material de pesquisa para elaborar a exposição *Macunaíma de Andrade* e registra isso em seu *Diário de Bordo*, anotação cotidiana da criação do conjunto, um paratexto da exposição. Neste diário, Arlindo anota suas pretensões de dialogar com o livro de Mário de Andrade e diz:

JF 8.9.80

O livro me parece mais claro a cada dia. Já consigo visualizar algumas imagens e coloco rabiscos no papel. Leio [...] tenho mais de uma dezena de livros para ler. É uma bibliografia razoável! Seria ótimo se conseguisse voltar a escrever, formalizar idéias (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 14).

[...]

Plano de escrever um texto sobre o processo de tradução gráfica do texto literário. As diferenças, especificidades, limitações e recursos de duas linguagens diversas: a imagem e a palavra. (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 19).

Neste momento, o artista parece não perceber que pela produção do diário, o paratexto que não fora criado para acompanhar a exposição por ocasião da estréia, ele já está deixando formalizadas suas idéias, ao registrar sua concepção de desenho como forma de texto crítico. Esse é um dos conceitos formais que depreendemos na obra de Daibert, respaldados pelo auxílio dos paratextos deixados por ele.

Por outro lado, é surpreendente notar que, na relação transtextual, Daibert faz do texto de Mário de Andrade um paratexto do seu próprio texto imagético. Isso não é um absurdo, pois Genette já previa tal ocorrência: “acontece também de uma obra funcionar como paratexto de outra” uma vez que, ainda conforme o teórico, “a paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2005:15), diante das enormes interseções possíveis. Para observarmos parte dessas interseções - por hora mirando o processo de coleta feita por Mário de Andrade na obra de Theodor Koch-Grünberg apenas pelas palavras de Daibert, mas conscientes de que o texto do estudioso alemão pode ser considerado um paratexto da obra de Mário de Andrade – lemos no *Diário de Bordo*:

SJC 4.1.82

Mário fala sobre seu processo de criação no *Macunaíma* e admite ter ‘copiado’ Koch-Grünberg e ter ‘inventado’ todo o resto. É mais ou menos o que tenho feito: o *Macunaíma* de Mário está para mim assim como o do alemão estava para ele (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 20).

Bastante significativa, também, é a presença do *Diário de Bordo* na edição da exposição *Macunaíma de Andrade*, publicada em forma de livro, em 2001, pela UFJF. Nela o texto ‘principal’, a exposição, e seu paratexto, o *Diário de Bordo*, são postos agora um junto do outro, como fitas de DNA que seguem continuamente, rumo ao infinito.

A terceira prática observada por Genette é a metatextualidade, ou seja, o comentário silencioso e alusivo que une um texto a outro sem necessariamente citá-lo e sem nomeá-lo. Genette diz que o metatexto “é, por excelência, a relação crítica” (GENETTE, 2005: 15).

A atuação crítica é um norte para este trabalho que investiga a obra de Arlindo Daibert e a sua concepção de desenho. Também a relação metatextual, como relação crítica da obra de Mário pode ser observada ao nos aproximarmos da produção do artista.

Em entrevista à *Revista Cult N.º. 100*, Carlos Heitor Cony disse, metaforicamente, que nossa formação nacional apoiou-se num triângulo retângulo, no qual os catetos são: **Macunaíma** e *Casa Grande e Senzala* e a hipotenusa é o *Grande Sertão: Veredas*. Deixando, respeitosamente, Gilberto Freire, inferimos dessa metáfora o fato, bastante destacado pela crítica, de Guimarães ter dado continuidade ao projeto de renovação lingüística iniciado por Mário de Andrade.

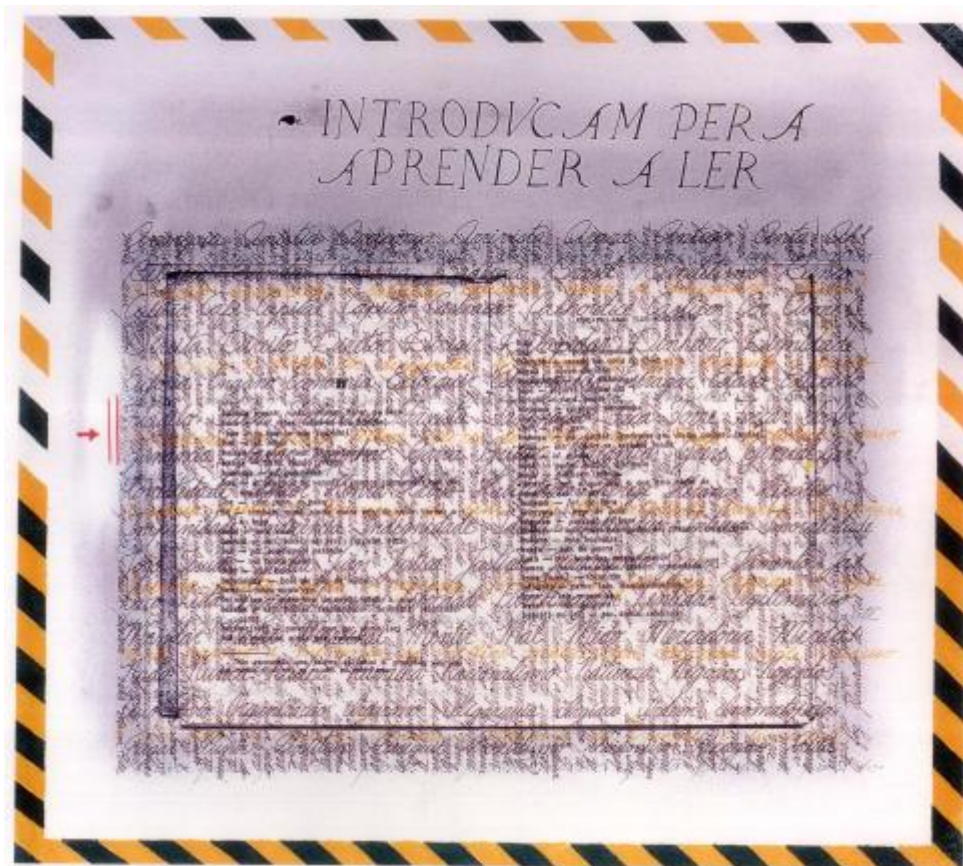
Constatamos, ainda que, já durante a produção da exposição *Macunaíma de Andrade* o texto Roseano sondava o imaginário do artista. Detectamos isso num metatexto alusivo, e praticamente silencioso, expresso no desenho por meio de veladuras.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Os Macumbeiros”. Colagem, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio.

Daibert evoca o trabalho futuro sobre Rosa na própria série sobre Mário, ao inserir Guimarães entre “*Os macumbeiros*” de Mário, numa colagem que apresenta dezenas de pequenas fotos de rostos agrupadas. Um desses rostos é o de Guimarães Rosa.

Também em “*Carta pras Icamíabas – Língua Pátria*” produz uma veladura, segundo palavras do próprio artista, de “gestos e transparências [...] impossíveis de serem ‘lidos’”. Daibert acrescenta que, muitas vezes, só ele conhecia qual (ou quais) eram os textos submersos (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 56). Há, na carta, um fragmento de *Grande Sertão: Veredas* em composição com outros textos diversos sugerindo, em recurso visual, uma referência a nossa diversidade cultural e variação lingüística.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Carta pras Icamias – Língua Pátria”. Colagem, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio.

O fragmento é praticamente ilegível, pela submersão, mas pode ser percebido pela presença sutil, quase ilegível, da palavra “Diadorim” na lateral esquerda, última linha da escrita vertical.

Tais referências a Guimarães, na série sobre Mário, estabelece, metatextualmente, um elo entre os dois projetos de Daibert e remetem à reflexão crítica do artista que, provavelmente, tal qual a metáfora de Cony, se deu conta de que Guimarães concretizou o caro projeto de renovação lingüística iniciado por Mário.

Em seguida, Genette dedica-se ao arquitexto, definindo-o como uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual ou infratitular – como a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc.- que acompanha o título na capa da publicação, apontando para a articulação do texto com a qualidade genérica à qual ele se aproxima. Quanto a essa menção, é bom lembrar aqui, a dificuldade inicial de Mário de Andrade “em classificar seu texto (**Macunaíma**), não ousando lhe dar explicitamente a designação ‘rapsódia’” (ANCORA LOPEZ, 1978: 15), embora viesse a declarar na carta a Raimundo Moraes, em 1931, que considerava a si mesmo um rapsodo, não deixou de hesitar em eleger um termo definitivo de classificação.

Somos informados por Genette que a relação arquitextual pode ser silenciosa por “recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia” (GENETTE, 2005: 17). Ele ponderou:

[...] o texto não é obrigado a conhecer, e por conseqüência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance [...] a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público... (GENETTE, 2005: 15).

Logo, percebemos, a partir das palavras de Genette, como a classificação definitiva de **Macunaíma** contou não só com a conscientização do autor, mas também “com o repensar e com as análises da crítica” (ANCORA LOPEZ, 1978: 19).

Em relação ao arquitexto, Daibert enfatiza, nos paratextos disponíveis, que não fez do desenho mera ilustração que acompanhasse a narrativa, segundo definição genérica para o desenho ilustrativo, mas uma “recriação (tradução, se preferirem) do universo lingüístico [...] através das possibilidades e limitações das diferentes linguagens gráficas” (DAIBERT. In: SILVA(Org.), 2000: 34). Adotando, no trabalho com a literatura, a nomenclatura de tradução da linguagem verbal para a linguagem imagética, classificação corroborada pela crítica.

O último tipo de relação transtextual, será o hipertexto, uma espécie de síntese que engloba a maior parte dos demais processos, segundo afirmação de Genette: “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)” (GENETTE, 2005: 15, grifo nosso). Assim, Genette passa a considerar os processos, que compõem os “textos de segunda mão”, semelhantes à prática do palimpsesto, onde a primeira inscrição do pergaminho era raspada para se traçar outra, que, no entanto, não a escondia realmente, de modo que era possível ler, por transparência, o antigo sob o novo.

Aos olhos de Genette, o processo hipertextual realiza-se de duas formas: por imitação ou por transformação. A imitação gera performances miméticas que pedem do “texto imitado e do imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável [...] daqueles traços que se escolheu imitar” (GENETTE, 2005: 23). Pelo que constatamos até aqui, nosso caminho não será este, uma vez que Daibert não optou por criar ilustrações miméticas, que seguissem *pari passu* a narrativa, mas por refletir sobre “a coisa em si” através do seu texto imagético. Desta forma, a via da transformação será o sustentáculo de nossa reflexão. A transformação, ou transposição – diz Genette:

[...] é sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. (GENETTE, 2005: 51).

As supracitadas palavras de Genette, podem ser aproximadas do trabalho de Daibert por via da introdução escrita por Júlio Castañon Guimarães para o livro *Caderno de Escritos*, publicação póstuma de textos de Arlindo Daibert. O crítico comenta, neste paratexto, a intensa e múltipla produção do artista, que sempre se fez acompanhar de uma permanente preocupação com questões que ultrapassam os limites da mera técnica artística. Veja-se o trecho:

Roberto Pontual definiu com clareza e de modo sintético a diretriz da produção de Arlindo Daibert de fins dos anos 70 em diante, ao referir que “o desenho de idéia assumiu desde ali proeminência na sua obra”, isto sem dúvida, a partir de uma insistente investigação conceitual. Mesmo sua pintura posterior [...] não se afastava de um projeto que se poderia considerar intelectual, pelo seu caráter até mesmo ensaístico [...] Não se tem aí uma mera ilustração, mas a formulação de uma verdadeira discussão a partir de elementos literários, históricos, culturais. Tem-se aí o que o próprio Arlindo considerou ser sua visão do desenho – uma forma de raciocínio, e não apenas a exibição de uma capacidade e de um jogo técnico. (CASTAÑON GUIMARÃES, 1995: 7, grifo nosso).

Com as palavras de Castañon reafirmamos que toda a prática de Daibert buscou atingir uma amplitude discursiva condizente com a transformação apontada por Genette, pois o artista faz do trabalho gráfico seu texto de ensaio crítico e, como tal, age segundo o que lemos no texto de Adorno, *O Ensaio como Forma*:

Escreve ensaísticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; que o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (ADORNO, 1986,180).

Obviamente, uma obra que se presta a discutir uma visão de mundo e o homem inserido nele, sob a forma de texto imagético ensaístico, não poderia deixar de apresentar uma gama ampla de procedimentos variados. São estes procedimentos, adotados por Daibert como forma de experimentar, virar e revirar seu objeto, que passaremos a observar agora, seguindo o inventário elaborado por Genette, no qual a tradução, a paródia e o travestimento são vistos como principais campos de atuação nas práticas hipertextuais por transformação.

Genette adverte, porém, que não “aspirou a nenhuma exaustão” (GENETTE, 2005: 77) nem de conteúdo, nem de limite entre uma prática e outra, já que a transtextualidade não pode se definir por “classes estanques, sem comunicação ou interseções” (GENETTE, 2005: 25). Portanto, convém observarmos tais procedimentos, suas implicações teóricas e as possíveis aproximações destes em relação ao trabalho executado por Daibert, acreditando

sempre, como já foi dito, nas possibilidades de entrelaçamentos múltiplos. Dos três aspectos supracitados focalizaremos apenas a paródia, pois ficaria bastante extenso o trabalho se pretendêssemos abordar todos.

Sabemos que nos anos 20, os modernistas brasileiros buscaram afastar o conservadorismo mantido pelas estéticas anteriores, criar uma forma de expressão mais próxima da realidade cambiante do país e demonstrar em sua arte o reconhecimento das contradições do Brasil em relação ao desenvolvimento e ao progresso. Para que essas propostas se realizassem plenamente, muitos de nossos intelectuais lançaram mão da paródia como forma de atuação, pois a mesma estava sendo ricamente explorada nos centros geradores do novo pensamento artístico.

Gérard Genette define a paródia como um dos meios de transformação, antes, porém, faz questão de ressaltar que “a palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo” (GENETTE, 2005: 33). Com essa diversidade em torno do termo, Genette passa a delinear um quadro geral das práticas hipertextuais em que desenvolve uma reflexão minuciosa sobre cada uma delas. O que, no princípio, parece apontar para um modelo em desuso de abordagem teórica que delimita e enquadra práticas literárias em moldes, nos surpreende, após a montagem do quadro, quando o próprio Genette declara: “Tudo que se segue será apenas, de uma certa maneira, um longo comentário deste quadro, que terá por principal efeito, espero, não justificá-lo, mas embaralhá-lo, decompô-lo e finalmente apagá-lo” (GENETTE, 2005: 43, grifo nosso).

Tal declaração nos deixa novamente no limite da observação de um sistema de composições, previamente definidas e limitadas, à beira da desconstrução, permitindo que a palavra paródia instale-se entre o lúdico, o irônico, o satírico, o polêmico, o sério e o humorístico. Com isso, voltamos às palavras de Genette que propôs “(re)batizar de paródia o desvio de texto pela transformação mínima” (GENETTE, 2005: 35), enfatizando que a paródia, em relação a seu hipotexto, o toma “como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe diz mais respeito” (GENETTE, 2005: 39, grifo nosso).

Para melhor compreendermos a expressão “não lhe diz mais respeito” precisamos relembrar a noção do palimpsesto no qual a primeira inscrição é raspada para se traçar outra, que não a esconde realmente. Podemos ler por transparência o antigo sobre o novo. Assim, as propostas de transformação feitas por Genette para a obra de segunda mão, envolve “fazer

malfeito[...] o que significa fazer outra coisa”. Logo, a noção de paródia, como uma das formas de transformação, envolve pegar um texto por modelo e afastar-se deste modelo, por desvio mínimo, formando outro texto.

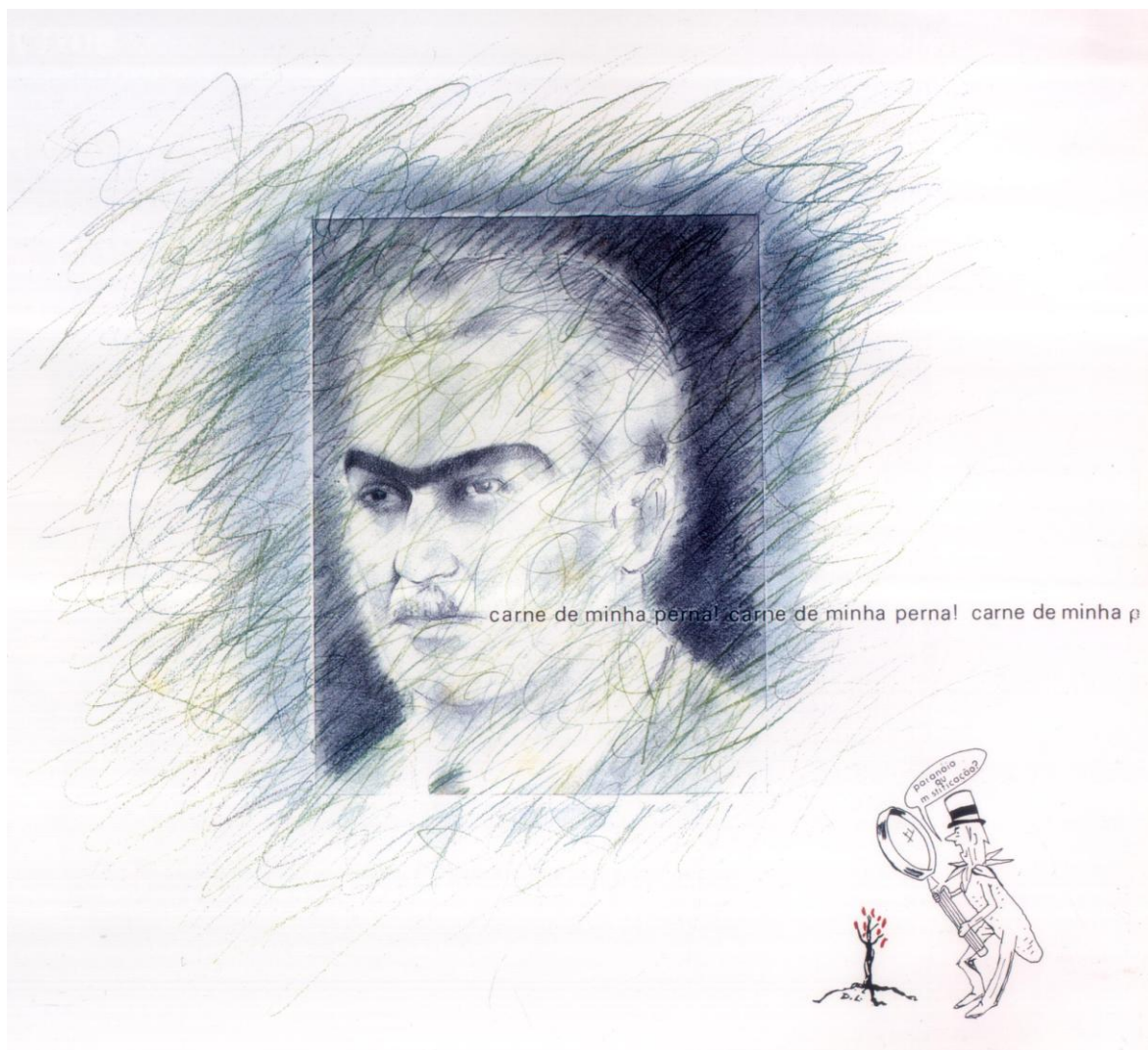
Atentos a esse procedimento, focalizamos a exposição *Macunaíma de Andrade* que, como texto de segunda mão, efetuou um desvio mínimo, uma paródia, no sentido lato do termo, do texto primeiro. Nesta exposição, o artista fez opções e se permitiu: priorizar episódios secundários da rapsódia em detrimento de outros e optar por envolver-se muito mais com o raciocínio de Mário de Andrade do que com a obra em si. Acreditamos que envolver-se com o raciocínio de Mário é o que podemos considerar um desvio mínimo feito por Daibert, pois o artista pesquisou muito o contexto marioandradiano e, provavelmente, captou boa parte do que *Macunaíma* precisava dizer (e disse) por meio da ironia, do deboche, da paródia - naquele momento do Brasil - como porta-voz do intelectual Mário de Andrade.

Esse envolvimento com o raciocínio do modernista Mário de Andrade e a reflexão sutil que o autor inscreveu nas entrelinhas do livro em forma de ironia, deboche e paródia.

Assim, a paródia e a ironia, tão presentes em nosso modernismo, fizeram-se um meio de reflexão para que Mário de Andrade avaliasse as disparidades no ambiente interno brasileiro, e ampliasse sua observação em relação aos grandes centros de poder, Europa e Estados Unidos. Mário extraiu de seu hipotexto, *Vom Roraima zum Orinoco*, o *Macunaíma* das tribos da Guiana e da Venezuela amazônica, e processou, a partir dele a paródia do herói da nossa gente, em transformação mínima, pois este manteve as contradições e ambigüidades, do herói indígena – características tão importantes para expor sutilmente o pensamento do intelectual crítico Mário de Andrade sobre o caráter brasileiro.

Agora podemos analisar o alinhamento do pensamento crítico de Daibert inscrito nas entrelinhas de seu trabalho a partir do texto de Mário de Andrade, hipotexto da exposição *Macunaíma de Andrade*. Seguindo a coleta primeira de Mário, Daibert declara por ocasião da elaboração da exposição *Macunaíma de Andrade*:

Parto do princípio de universalização da proposta de Mário, sua tentativa de não ‘patriotizar’ o livro [...] segundo suas palavras, *Macunaíma* é o espírito do americano do sul [...] Assim meu *Macunaíma* teria por objetivo: a) traduzir o discurso literário em imagens, recriando os processos de escritura do autor; b) procurar paralelos nos fabulários americanos.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 18).



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Currupira”. Lápis, nanquim, papel.

36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio.

Desta forma, Arlindo Daibert explora, na exposição, a paródia, por meio de diversos desenhos e colagens que enfatizam toda contradição nacional detectada e vivida por Mário e a atualiza em suas obras declarando: “Mantida uma certa fidelidade à narrativa literária, cometi inúmeras infidelidades carnavalizando o texto original [...] algumas cenas tiveram uma leitura contemporaneizada” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org), 1995: 29); por exemplo, a prancha denominada “Currupira” é um texto que reescreve: o embate entre os modernistas e os intelectuais que se negavam a enxergar nossa realidade cultural e a absorver as inovações difundidas pela Semana de Arte Moderna. O texto expõe ainda quem eram os personagens literários que representavam (ou não representavam realmente) o brasileiro diante das camadas sociais cultas. Daibert comenta sobre a prancha:

O encontro do herói com o monstro acabou sendo composto com um retrato de Monteiro Lobato e o Visconde de Sabugosa com uma enorme lupa examinando a arvorezinha de Di, símbolo da Semana de 22. Com olhar reprovador, o boneco se interroga: “Paranóia ou mistificação?” enquanto Lobato/Curupira tropeja: “Carne de minha perna, carne de minha perna!” Seria o Macunaíma de Mário uma ameaça ao Jeca Tatu de Lobato? Ampliei a rejeição do autor de *Urupês* ao modernismo (historicamente a Anita Malfatti) incorporando o logotipo da semana.

(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 23-24).

A composição de Arlindo acopla à ficção literária o raciocínio de uma geração - da qual Mário é expoente - num texto imagético crítico e divertido. A união da ficção literária ao contexto do autor, a manutenção da crítica já existente em **Macunaíma** e a leitura pessoal do artista juizforano, compõem um texto em que lemos a presença do sábio Visconde de Sabugosa (personagem criado por Monteiro Lobato, ferrenho opositor do modernismo) como representante das elites letradas que priorizam o lado “doutor” da vida intelectual e da cultura literária e artística. Essa elite cultivava um estilo imitativo calcado na erudição livresca, na eloquência e na mentalidade bacharelesca.

Em contraponto ao Visconde, e ao Monteiro Lobato - de *Urupês*-, temos a árvore de Di, símbolo do início - numa nova perspectiva de olhar a cultura brasileira como composto híbrido que pode e deve mesclar toda nossa herança cultural. Arlindo revela na prancha toda a tensão existente nos primeiros anos do século passado e a expressão dessa tensão nas páginas da literatura nacional. Registra a aversão de Monteiro Lobato à Anita Malfatti, ao citar a expressão “paranóia ou mistificação³” - fragmento do artigo em que o escritor desdenha a arte modernista de Anita. Na obra de Monteiro Lobato temos o Visconde com título de nobreza e alta erudição e temos também o Jeca Tatu, criatura simplória, interiorana, criada com ingredientes dosados para expressar o lamento (ou satisfação pela fácil dominação) do atraso brasileiro nos mais variados campos sociais. O Jeca, ‘plantado’ no interior, não ameaçava as elites letradas nem expunha esse Brasil feio, atrasado e debilitado aos olhos urbanos nacionais ou estrangeiros.

Já o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é um personagem questionador que fazendo jus à semana de 22 e aos manifestos oswaldianos

[...] situa-se na convergência de dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais [...] deu relevo à simplificação e à depuração

³ Monteiro Lobato diz no artigo a respeito da exposição de Malfatti: “Embora se dêem como novos, [os artistas modernistas] como precursores numa arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação” (LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. In: BATISTA, Marta Rossetti, ANCORA LOPEZ, Telê Porto, LIMA, Yone Soares de. Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972. P.45-46)

formais que captariam a originalidade nativa subjacente, sem exceção, a esses fatos todos – uns de natureza pictórica (Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela..., folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e lingüísticos (A contribuição milionária de todos os erros). (ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.), 1990: 10).

Macunaíma não se esconde no interior, mas se expõe e transita nas cidades brasileiras, experimenta a vida moderna oferecida pela cidade de São Paulo, ameaça a elite letrada ao ousar, debochadamente, escrever como eles na carta que envia a seus súditos, em suma revela que

[...] a reconstrução da poesia e da cultura, na perspectiva decorrente da sensibilidade reajustada à nova escala do mundo moderno, far-se-á da estaca zero, para além das barreiras da sabedoria e da erudição que rebentaram, mantendo a destruição no nível de uma depuração – sem as lentes doutorais que deformam, sem o partis pris dos hábitos da camada intelectual – do modo brasileiro de ser e de falar.

(ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.), 1990: 13).

A observação desta composição visa apontar para a elaborada reconstrução daibertiana do pensamento de Mário de Andrade e dos primórdios do movimento Modernista no Brasil, tudo isso inserido nas entrelinhas de **Macunaíma** que servira como pretexto ao artista para a elaboração de sua exposição.

Não podemos perder de vista que os desenhos de Daibert buscaram, segundo ele, atualizar a crítica desencadeada há muito, e inserir elementos do seu próprio contexto sócio-político-cultural no texto da exposição. A prancha supracitada é propícia também neste aspecto, pois ao efetuar sua tradução, transposição via paródia, do texto literário, o artista, provavelmente, pensou em seu próprio contexto de origem – a comunidade artística juizforana que, nos anos 80, insistia na permanência/manutenção da produção de arte tradicionalmente figurativa e do desenho como texto de apoio (jamais autônomo e crítico, como as produções de Arlindo) à narrativa. Tal relato é mencionado por ele em entrevista⁴ e nos mostra como o novo é desafiador e de difícil aceitação – tanto em 1926, período em que Mário compôs *Macunaíma*, quanto nos anos 80, período em que Arlindo Daibert está construindo sua obra em Juiz de Fora.

Essa multiplicidade de abordagens do texto de Mário de Andrade nos leva a recordar dois importantes pontos da teoria da tradução. Cada uma dessas recriações é exigência do

⁴ SEBASTIÃO, Walter. Arlindo Daibert - na retomada de “Retrato de Artista”, a expressão da obra crítica e poética. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, terça-feira, 27 de setembro de 1983. Segundo Caderno, p.1.

próprio texto ‘original’ que pede constantemente nova tradução em busca de quitar a falta constatada na origem. E a riqueza da obra de Mário pode ser aproximada das palavras de Benjamin, que declarou: “Quanto mais elevada é a qualidade da obra, tanto mais ela permanece ainda traduzível” (apud: SILVA, 1999: 27). Essa traduzibilidade (ou intraduzibilidade) aponta para um texto infinitamente preñado de sentido que não oferece possibilidade de uma interpretação fechada. Essa constatação também foi feita por Daibert, que ao falar de sua trilogia de criações decorrentes de textos literários, fez questão de prevenir:

Como nas experiências com Carroll e Mário de Andrade, a investigação do universo rosiano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário. O livro continua aberto, desafiador...“ (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 31)

A partir da reflexão do não fechamento das obras é que construímos este trabalho focalizando uma espiral que, em movimento, não nos permite afirmar se enrola ou desenrola permitindo assim, ao Mário de Andrade, ao Arlindo Daibert e, por que não, a nós concluirmos com o não fechamento na frase: “Tem mais não”.

RESUMO: Mediante el estudio de Gérard Genette observamos la primorosa reconstrucción del artista Arlindo Daibert del pensamiento de Mario de Andrade y del comienzo del movimiento modernista en Brasil. Todo eso, insertado en el libro Macunaíma que servirá como pretexto al artista para la construcción de sus dibujos críticos e divertidos, que unen la literatura al contexto del autor Mário de Andrade y al contexto, juizforano, do propio artista.

Palavras-chave: Gerard Genette; Palimpsestos; Arlindo Daibert; Mario de Andrade; Macunaíma.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. O Ensaio como Forma. In: COHN, Gabriel (Org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 33ªed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancora Lopez**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: NUNES, Benedito (Org.). **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: NUNES, Benedito (Org.). **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. ARBACH, Jorge (coord.). **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **A Trama Poética de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In __. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas**, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARVALHO, Gustavo. Celina Bracher – Tributo à musa transgressora. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sexta-feira, 21 de agosto de 1998.
- COELHO, Julio C. Arlindo Daibert: a escrita como objeto estético-cultural. **Tribuna da Tarde**, quinta-feira, 03 de dezembro de 1991.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luiz B.L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos; a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte: UFMG/ Faculdade de Letras, 2005.
- GUIMARÃES, Júlio Castanõn (Org.). **Caderno de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988.
- SEBASTIÃO, Walter. Acabou a efervescência cultural de Juiz de Fora. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sábado, 05 de setembro de 1981. Segundo Caderno, p. 1.

____. Arlindo Daibert – na retomada de “Retrato de Artista”, a expressão da obra crítica e poética. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, terça-feira, 27 de setembro de 1983. Segundo Caderno, p.1.

SILVA, Fernando Pedro & RIBEIRO, Marília Andrés (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.