

*O herói e a máscara:
Flávio de Carvalho e Roger Caillois leem Macunaíma*

The hero and the mask:
Flávio de Carvalho and Roger Caillois read *Macunaíma*

Larissa Costa da Mata

Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo: Este texto sugere uma leitura de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, por meio das considerações sobre o culto do herói por Flávio de Carvalho (1899-1973) na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957/1958). Para Carvalho, o herói não consistiria em um ideal, mas em um duplo, oposto ao modelo de intelectual para Andrade. Assim como o Roger Caillois de *Os jogos e os homens* (1958), Carvalho refuta a identificação entre o herói e o “ideal do Eu” freudiano, transformando-no em uma máscara que desloca a simetria do ser.

Palavras-chave: *Macunaíma*. Culto do herói. Máscara. Flávio de Carvalho. Roger Caillois.

Abstract: This essay produces an interpretation of *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade, by means of Flávio de Carvalho’s theory on the cult of hero presented on the series “The Cats from Rome / Notes for the Reconstruction of a Lost World” (1957/1958). Carvalho suggests that, rather than an ideal, the hero is a double, which contrasts with the model of intellectual for Andrade. Following a similar line as Roger Caillois (*Man, Play, Games*, 1958), Carvalho denies the identification of the hero with the ‘ego ideal’ by Sigmund Freud, by transforming such figure into a mask which shifts the being’s symmetry.

Keywords: *Macunaíma*. Cult of the hero. Mask. Flávio de Carvalho. Roger Caillois.

1. Introdução

O herói, como se sabe, aproximou-se no romantismo de Thomas Carlyle da figura do gênio do autor, além de ter se constituído como o foco da crítica literária de Erich Auerbach, quem se valia em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), da forma como critério preponderante para se analisar o romance, inserindo-se, desse modo, em uma concepção autônoma da literatura característica da moderni-

dade¹. Por sua vez, a psicanálise e a antropologia nos permitiram ver, em seus princípios, a figura do herói como a de um pai fundador responsável pela união da comunidade, ou mesmo como o princípio de constituição de uma literatura denominada de nacional. Procurando refutar tanto a lógica da *Mimesis* quanto a da origem unitária, Flávio de Carvalho e Roger Caillois conceberam o herói como uma máscara que permitiria o esvaziamento da face ou do semblante e a intercambialidade de perspectivas de análise.

A partir da década de 1930, em textos como “A escultura culinária” (1935), o artista brasileiro Flávio de Carvalho debruça-se sobre o que designa como o “culto do herói”, a adoração a essa imagem que serviria como um espelho com o qual as massas poderiam se identificar, funcionando do mesmo modo que um “ideal do Eu” freudiano. Por outro lado, quando compreendemos o herói como atuação, de acordo com a teoria da imitação fornecida por Carvalho na série de ficção-teórica “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (publicada no *Diário de S. Paulo* entre 1957 e 1958) e a da mímica (*mimicry*), desenvolvida por Roger Caillois em *Os jogos e os homens*. A máscara e a vertigem (1958), ele se torna também o outro que nos contempla de nosso próprio interior, perfazendo o vazio inevitável do sujeito. A primeira leitura do herói – a que privilegia o seu vínculo com uma origem vertical – é desconstruída por Carvalho quando ele o concebe como um mímico que opera a identificação entre o sujeito e o outro, o puro e o impuro.

Nesse sentido, as considerações de Flávio de Carvalho, como aquelas lançadas por Caillois em *Os jogos e os homens*, poderiam servir de alternativa à alegorização nacional do herói *Macunaíma*, da rapsódia de Mário de Andrade, presente na lógica comunitária predominante no movimento modernista, a qual buscava delimitar um território como o nacional, bem como uma linguagem que conservasse a multiplicidade englobada por esses limites. Propõe-se, em contrapartida, um procedi-

1 Por essa razão, em ensaios como “A cicatriz de Ulisses”, que compõe *Mimesis*, Auerbach parte de um detalhe aparente – a cicatriz na coxa de Ulisses, da Odisseia de Homero – que serve para o reconhecimento dessa personagem por sua antiga ama, Euricleia. O autor percebe esse detalhe como um fenômeno de origem, reconstituindo as digressões de Homero e a recordação de Ulisses, unindo esse passado à falsa sensação de que o relato se constitui somente por meio do presente, de modo que a cicatriz saia à luz, à aparência, como a juventude do herói, apesar da “concepção iluminada” do presente que atribui a Homero. Esse procedimento restabelece a forma por meio dos resultados produzidos e, ao adotá-lo, o autor de *Mimesis* busca apreender e explorar em sua totalidade o poema épico grego (AUERBACH, 2009).

mento diverso de leitura, em que Andrade é “observado” pelo seu próprio objeto. Como veremos, *Macunaíma* consiste em um ideal esvaziado de sentido e deformado pela paródia, tornando-se a negatividade do papel do intelectual defendido pelo cânone dessa vanguarda no Brasil.

Mário de Andrade mostrara-se afeito a um modelo de intelectual que estabelece uma relação de interioridade com o Estado como grande parte dos modernistas, dentre os quais Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e muitos outros. Para ele, a institucionalização do conhecimento deveria ser assegurada pelo Estado e acompanha a criação de diversos órgãos durante a década de 1930 como o Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1935, no qual atuara como diretor-fundador. Como se sabe, é então que Andrade procura consolidar o seu objetivo de aliar o projeto estético do movimento ao engajamento político com a sociedade (DUARTE, 1977).

Em 1937, quando sai a segunda edição de *Macunaíma*, é instaurado o Estado Novo e o escritor paulista abandona compulsoriamente o cargo no Departamento de Cultura de São Paulo. No entanto, não assume uma postura diletante com relação às instituições vinculadas ao governo, pois funda, com Rodrigo de Mello Franco, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e organiza o Congresso Nacional da Língua Cantada (DUARTE, 1977). Poderíamos afirmar, inclusive, que a segunda edição da rapsódia marca um período de transição no percurso intelectual de Mário de Andrade. Dessa trajetória, destacam-se duas etapas fundamentais: na primeira delas, de maior afinidade com o ideal antropofágico, o autor se vale, na ficção, do chiste e da paródia, ou seja, da semelhança como visão deformadora e da afirmação de valores estéticos universais. Na segunda, cuja conferência em que realiza o balanço do modernismo representaria o ápice, reafirma a necessidade de independência, quando a nacionalidade e a valorização da literatura popular se tornarão preponderantes para a transformação da realidade (ANTELO, 1986; LOPEZ, 1972). Pertencem ao segundo estágio, ainda, os ensaios sobre arte publicados em *O baile das quatro artes* (1943), como “O artista e o artesão”, além das considerações mais maduras de Andrade sobre o folclore popular nas *Danças dramáticas do Brasil* (1959).

A conferência “O movimento modernista” (1942) delinea o papel desempenhado pelo intelectual, que encontra as condições para a atualização da arte no contexto vivido pelo país, o qual progride na educação e se moderniza. Naquele momento, surge o Partido Democrático,

*O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma*

169

que apoiou órgãos da imprensa como o *Diário de S. Paulo*, periódico em que vimos estarem estampadas as séries de ficção-teórica de Flávio de Carvalho, e o *Diário Nacional*, em que Mário de Andrade publicara a sua coluna “Táxi” entre os anos de 1927 e 1932 (SODRÉ, 2011). Para Andrade, se os modernistas da década de 1920 abriram as sendas mais tarde percorridas por artistas como Carvalho, os propósitos defendidos no início do movimento mostraram-se falhos, no que consiste “o amilhoramento político-social do homem” (ANDRADE, 1972, p. 255). Ele assim assume, naquele momento, *mea culpa* pelos desacertos do projeto que pretendia consolidar.

Em certo sentido, mesmo Mário de Andrade poderia ser visto como uma “imagem” ou como um “modelo”. Segundo Michel Foucault em “O ‘não’ do pai”, predominara durante o romantismo a noção de “artista-herói” ou de “intelectual-herói”, o grande homem pertencente à categoria de gênio responsável por romper “o tempo para reatá-lo com as mãos” (FOUCAULT, 1999, p. 189) e por produzir, por conseguinte, marcos fundadores na história. Essa é a perspectiva que permeia as considerações do autor de *O baile das quatro artes* sobre Candido Portinari e sobre Lasar Segall, vistos, respectivamente, como “artista integral” e como “grande artista” / “grande homem”, bem como a sua definição de artesanato como parte do desejo do artista de inserir-se em um protótipo de beleza e de coletividade (ANDRADE, 1963; ANDRADE, 1984).

Foucault (1999) nos permite igualmente perceber que a obstinação pelo herói corresponderia ao pai no discurso psicanalítico e ao apego pelo idêntico, que deveria assegurar a passagem pela obra e por aquilo que ela não é. Desse modo, o heroico transmuta-se naquele que o representa, ao passo que a obra deixa de ser monumento e se torna um gesto de nascimento do artista. Se, todavia, investigarmos uma instância comum entre o *pathos* e a literatura (ou a arte), será possível nos desvencilharmos dos jogos de espelhos e das armadilhas de identificação com a figura paterna. Desse modo, no lugar desse plano luminoso, a única imagem que resta é a do desdobramento do nome próprio e do lugar do pai.

2. O herói e o crime

O culto do herói se origina, de acordo com Sigmund Freud, de um dos sentimentos que podem resultar da entrega inevitável aos instintos e da violação consciente da lei: a culpa. Em *Totem e tabu*, o psicanalista vie-

nense percebe uma afinidade entre o assassinato do pai da horda “primitiva” no sistema totêmico e o herói da tragédia antiga. Em seu princípio, a tragédia representava o padecimento do herói por suas faltas, substituído pelo primeiro ator, o deus Dioniso, que sofria em decorrência da sua insurgência contra a divindade suprema e das falhas cometidas pelo coro (FREUD, 1996). Como um ideal do Eu, o herói esconderá uma identificação mais antiga, ou seja, aquela que se estabelece com o pai da história pessoal, funcionando como uma sorte de herança arcaica que carregamos (FREUD, 2011). Essa relação havia permitido que, dentre alguns povos “primitivos” estudados em *O ramo de ouro* (1890) por Sir James Frazer, antropólogo a partir de quem Freud formulara a sua teoria do totemismo, os reis mágicos fossem considerados um invólucro perfeito e um espelho, e por isso fossem punidos e sacrificados quando o seus corpos envelhecessem ou quando falhassem no propósito de assegurar a abundância da colheita (FRAZER, 1945). Por outro lado, Flávio de Carvalho, quem no princípio de suas reflexões sobre o culto do herói, ou seja, em “A escultura culinária”, retomara os dois autores, sugere que os laços se estabeleçam com a própria animalidade e que, ao invés de o adorarmos, deveríamos romper a sua imagem e devorá-lo aos pedaços (CARVALHO, 1935).

Esse texto foi escrito após a passagem de Carvalho pela Europa em 1934, quando foi ao Congresso de Psicotécnica em Praga e encontrou pela primeira vez Roger Caillois, passando a manter com ele uma relação de trocas intelectuais, visível na discussão que desenvolverá nos textos de 1957 e 1958². Nele, o autor reconhece no ato da devoração do herói a inevitabilidade de seu declínio e esquecimento, pois, segundo a sua hipótese, o que é comestível apresenta uma semelhança com os animais e vegetais, e o ato de comer estaria, inevitavelmente, ligado ao processo de rememorar o totem ou o ancestral vegetal do homem. Como Georges Bataille (1929) também frisara em sua teoria da “gulo-seima canibal”, haveria um parentesco entre o impulso de devorar e o desejo de cometer uma infração, de transgredir as normas da moral e da cultura:

2 Na biblioteca de Flávio de Carvalho, que se localiza no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas, há volumes do escritor francês com dedicatórias, fartamente anotados pelo leitor (entre eles, *O mito e o homem*, em edição original – *Le Mythe et l'Homme*. 2. ed. Paris: Gallimard, s.d. – e *O homem e o sagrado*, em tradução para o espanhol – *El Hombre y lo Sagrado*. Traducción de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942).

O período de adoração da imagem se prende ao culto do herói (o patriarca, o revolucionário ou o homem-deus) ou ao culto da heroína. Adorar a imagem é uma atitude essencialmente masoquista. [...] Só a imagem é a suprema compreendedora, e isso até o momento em que o silêncio e a imobilidade da imagem, a sua “incapacidade”, enfim, irritará o adorador, trazendo à tona sentimentos iconoclastas. A imagem falhou e precisa ser partida, mortificada e castigada... e a imagem poderosa é castigada mesmo como ainda hoje são flagelados até a morte certos reis africanos que falharam em seu governo (CARVALHO, 1935, p. 81).

Contrariando o ideal do artista, que para Mário de Andrade deveria constituir-se por uma sorte de “moralidade” e pela reunião entre o indivíduo e o gênio, e opondo-se igualmente à separação entre o herói e o criminoso, *Macunaíma* é lascivo e se vale da “ausência de caráter” como um esvaziamento da possibilidade de que represente um tipo ou um modelo. A rapsódia é dedicada a Paulo Prado e toma como mote o retrato sociológico da nação feito por esse intelectual em *Retrato do Brasil*, publicado também em 1928. No entanto, como Andrade esclarece com o subtítulo do livro, “o herói sem nenhum caráter”, o seu impulso é o de utilizar uma máscara linguística representando a nação somente naquilo que ela possui de contingente (os territórios fluidos, as tradições populares, retomadas como recortes cuja origem encontra-se perdida), de comum com a América Latina e de sintomático.

O autor redigira para o seu livro dois prefácios, um para a primeira edição e outro para a segunda, os quais permaneceram inéditos até serem compilados por Telê Porto Ancona Lopez na edição crítica. Nesses textos, esclarece que a “falta” de caráter consistiria em uma indefinição da personalidade, do posicionamento ético (“entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo [...] tanto no bem como no mal”, ANDRADE, 1988, p. 352), e na instabilidade cultural:

O brasileiro não tem caráter porque não possui uma civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e os jarubas e os mexicanos. Seja porque [possuem] civilização própria, seja porque o perigo iminente ou a consciência de séculos tenha auxiliado, o certo é que esses sim têm caráter. Brasileiro não. [...] Dessa falta de caráter psicológico [...] deriva nossa

falta de caráter moral. Daí a nossa gatunagem sem esperteza (a elasticidade da nossa honradez/ a honradez elástica), o despreço à cultura verdadeira, o imprevisto, a falta [...] (ANDRADE, 1988, p. 353-353).

Essa ausência de tradição apontada por Andrade nos recorda que Carvalho distinguira, em “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”, a ética europeia da sul-americana, afirmando que o europeu regula as suas atitudes por meio do desejo masoquista, espelhando-se nas chagas do Cristo crucificado, ao passo que os sul-americanos buscariam compensar, por meio do artesanato, o tempo histórico que faltaria atrás de si (CARVALHO, 1957 a). Por outro lado, ela confere ao livro o sentido de dispersão e a falta de caráter pode ser vista como uma ausência referencial e um “não simbolismo”.

Poderíamos, portanto, analisar *Macunaíma* a partir de seu sentido de lacuna, para além da representatividade da nação como diversos críticos sugeriram acerca do livro, dentre eles Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma* (1973). E isso porque a rapsódia potencializa a paródia satírica realizando uma cópia da cópia, ao criar uma linguagem que reproduz artificialmente a linguagem popular e uma narrativa que se constitui a partir de um narrador indireto, o papagaio, que reporta o discurso do herói e de seu povo após o completo desaparecimento deles. Nesse sentido, como afirma o moçambicano Luís Madureira em *Cannibal Modernities*, a ausência de caráter denotaria o tom da descontinuidade predominante na rapsódia, tanto de características étnicas explícitas quanto de valores éticos (MADUREIRA, 2005). Além disso, como um significante zero, a imagem oca do herói se torna uma sorte de máscara, cujo referente ausente pode ser ressignificado por meio da interpretação *a posteriori*.

Como sabemos, o herói de Mário de Andrade é, ele mesmo, um simulacro do mito de “Makunaíma”, dos povos Taulipangue e Arekuná (do Brasil, das Guianas e da Venezuela), presente no relato do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, *Do Roraima ao Orinoco*. Como observara Cavalcanti Proença em *Roteiro de Macunaíma*, a personagem de Mário de Andrade marca-se por sua multiplicidade e pela versatilidade de assumir diversos papéis (PROENÇA, 1969). O seu corpo se compõe de fragmentos heterogêneos que remontam a tempos diversos, o do infante e o do homem adulto (o “rosto enjoado de piá”, o corpo de homem), so-

O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma

173

frendo metamorfoses ao longo do percurso, pondo em jogo os limites da identidade, da nação. Quando os irmãos Macunaíma, Jiguê e Maanape partem da floresta para a cidade de São Paulo, em um movimento que perfaz as duas recorrentes cenas de fundação da literatura modernista, banham-se na pegada de Sumé e Macunaíma torna-se branco e loiro, pois “a água lavara o pretume dele”, o que se segue por uma série de transformações sofrida por ele, que atingira a maioridade instantaneamente, e pelas outras personagens, que ora convertem-se em outros animais, ora em máquinas modernas³.

Macunaíma atua de acordo com o princípio da *mimicry* ou da simulação que, segundo a categoria dos jogos estabelecida por Roger Caillois no livro de 1958, não se submete a regras contínuas e precisas, posto constituir-se em uma invenção incessante. Sabe-se que o intelectual francês dará início à sua sociologia dos jogos em dois ensaios publicados na revista *Anhembi*, periódico brasileiro dirigido e fundado por Paulo Duarte, “A guerra cortês” (1953) e “Estrutura e classificação dos jogos” (1956), em que aparecem uma antecipação das teses do livro posterior. Além disso, é igualmente na *Anhembi* que Caillois publicaria “O complexo de Medusa” (1960), cujas hipóteses serão retomadas por Jacques Lacan na refutação da fenomenologia de Merleau-Ponty em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Vale lembrar que, embora Roger Caillois tenha escrito textos que se aproximariam mais propriamente do que podemos designar como crítica literária, assim como os surrealistas etnográficos reunidos em torno do *Collège de Sociologie* (Michel Leiris e Georges Bataille), via a preponderância da literatura sobre as outras disciplinas como um sintoma da autonomia da modernidade, uma negligência da sociologia como campo capaz de reunir uma comunidade de pensadores heterogêneos. Por outro lado, propunha estratégias para se pensar o saber por meio de seus mecanismos de funcionamento, ao invés das diferenças constitutivas.

Segundo Caillois, o jogo exige habilidades particulares e define-se por meio do trânsito entre dois polos, o dos limites impostos por suas regras, pela predisposição ou não para desempenhar as competências exigidas, e o da liberdade. A *mimicry*, por sua vez, produz uma realidade mais

3 Macunaíma assume a aparência de um “príncipe lindo” para namorar Sofará, companheira de Jiguê (no capítulo “Macunaíma”); a matriarca dos Tapanhumas é assassinada acidentalmente pelo protagonista quando está convertida em uma “viada parida” (em “Maioridade”); já na cidade, ele dá a Jiguê a aparência de telefone, que pretendia utilizar para insultar o gigante Piaimã, (em “Piaimã”).

vasta do que aquela que conhecemos, utilizando-se de artifícios como a máscara, que oculta a personalidade social dando vazão à verdadeira, ou ao instinto (CAILLOIS, 1967). Ora, para Roger Caillois e para Flávio de Carvalho, não haveria uma separação clara entre crime, herói e Estado, na medida em que o instinto, o mito e o sagrado encontram-se submersos na sociedade moderna. Desse modo, a soberania do criminoso e do feiticeiro permaneceria na civilização, no poder das instituições legislativas e dos dispositivos de penalidade, oculta sob os rostos do rei e do chefe.

De acordo com Marc Augé (1994), o herói mítico, em especial, representa ambos um fundador revolucionário do estado social e a anterioridade a esse momento, ao passo que o herói trágico, que também institui a ordem gregária, refere-se à passagem à autonomização da esfera legislativa. Nesses termos, o **Prometeu acorrentado**, tragédia de Ésquilo, torna-se uma instância reveladora, encenando aparições diversas do fenômeno da origem da cultura. Essa se apresenta ora como a instauração do progresso pelo roubo do fogo, ora como a aproximação entre o titã e os homens graças ao ato de violação e à punição tirânica de Zeus. No entanto, por ser a suprema detentora do poder e a criadora da lei, essa divindade soberana é a única que pode também suspendê-la; desse modo, Prometeu se constitui como a exceção do sistema que instaura (ÉSQUILO, 2009).

O caráter “funesto” do herói marioandradiano remete intensamente a uma ordem não-hierárquica e ao fato de aparentemente estar licenciado para a infração. A personagem de Mário de Andrade entrega-se sem medidas às suas vontades: mantém relações sexuais com as companheiras do irmão Jigüê (Sofará, Iriqui e Suzi); manipula as Icamíabas para obter apoio financeiro, por meio de uma linguagem rebuscada, incompreensível para elas⁴ e procura lograr mesmo o governo, vestindo-se de pintor com o intuito de conseguir uma bolsa de estudos para viajar para a Europa, onde encontraria Venceslau Pietro Pietra e

*O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma*

175

4 Em “A carta pras Icamíabas”, Maria Augusta Fonseca trata do capítulo que leva esse título e serviria de *intermezzo* na narrativa de Mário de Andrade interrompendo, com a linguagem formal da escrita, a oralidade predominante no texto. É dessa autora que emprestamos a sugestão de que a carta funciona como um discurso do poder, um instrumento de controle. Macunaíma, um indígena praticamente não alfabetizado, um inculto, procura, na missiva direcionada às amazonas, igualar-se aos cânones da língua portuguesa por meio de uma linguagem aparentemente erudita, mimetizando a norma culta: “Pedante, pretensioso, citando os clássicos, Macunaíma dá vazão à sua cultura semi-letrada, e acoberta com a linguagem livresca e as alusões eróticas o principal objetivo da carta (conseguir dinheiro) crivando de subentendidos todo o discurso” (FONSECA, 1988, p. 279).

resgataria o amuleto muiraquitã. Macunaíma aparece como a ascensão do elemento negativo da genealogia nietzschiana — a potência do fraco, do povo, do indígena: o pária social e o *homo sacer* — perfazendo uma relação de exterioridade com as instituições da São Paulo civilizada. Ele põe em xeque os elementos celebrados pelos feriados nacionais (em “Pauí Pódole”), o sistema de saúde nos versos de Gregório de Mattos parodiados por ele (“Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são”), bem como as instituições financeiras, por meio do uso de uma moeda paralela, o cacau, tornando-se um insurgente tanto nas entidades que derivam da civilização como nas que passam a ser classificadas com o advento da cultura (o totemismo, a exogamia).

A série de Carvalho nos permite restituir o vínculo entre esses dois heróis diletantes — Prometeu e Macunaíma — ao traçar a aproximação entre o antigo (a Europa civilizada) e o “primitivo” (as Américas, a África, a Ásia e a Oceania). “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” realiza uma sorte de genealogia do nascimento da arte e do desenvolvimento psíquico e social do homem, de seu deslocamento nômade da cidade para a floresta a partir do presente do artista, em que contempla a cidade de Roma (um misto entre a antiguidade e o contemporâneo). Nesses textos, o autor percebe a existência de um limiar entre Prometeu e Macunaíma quando afirma que a condição necessária para a disposição da comunidade não seria meramente a da expiação da culpa como sugerira Freud, mas o medo imposto pelo surgimento e pelo progresso do Estado: a violência da guerra, a fome, a punição do delito. Por essa razão, Flávio de Carvalho afirma que o culto do herói antecede a civilização, pertencendo às aspirações de um “primitivo” solitário, ainda por construir a convivência em sociedade e o reconhecimento dos semelhantes. Nesse momento, não haveria uma oposição clara entre o bem e o mal, pois esses valores constituiriam as duas facetas de um mesmo sujeito que imitava a si mesmo, por ainda não ser capaz de reconhecer nem os limites e nem a aparência do próprio corpo:

O bem e o mal seriam representados pelo homem e o seu adversário, e seu semelhante que é o seu imitador: duas imagens iguais que se destroem uma à outra, defensivamente se imitando em espelho. Esse espetáculo de luta do homem consigo mesmo satisfaz plenamente a dualidade de personagens encontradas no homem. Esta dualidade de personagens é uma formação

da ideia de alma que seria uma imagem do passado, uma imagem reproduzindo o homem da Idade do Sonho, ou, colocando de outra maneira; o mal é um estado e evolução do homem que ao alcançar a idade do sexo se transforma na ideia concreta de alma ou Dupla Personalidade (CARVALHO, 1958).



Figura 1 - Fotografia de Mário de Andrade (1927). Na legenda, lê-se: “Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano”. Fonte: ANDRADE, 1988.

*O herói e a máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma*

177

3. O herói, o duplo, o transe

De fato, a *mimicry* poderá adquirir uma condição sintomática, degenerando o que consistia em mera atuação no fenômeno da dupla personalidade, a partir do momento que o sujeito se convence de que é o outro, quem deveria somente interpretar (CAILLOIS, 1967). Em suas reflexões acerca do culto do herói, nas “Notas para a reconstrução do mundo perdido”, como nas séries anteriores, o artista Flávio de Carvalho procura desestabilizar a associação entre essa imagem e o ideal, produzindo jogos que deslocam a simetria no processo de identificação com a figura heroica. Desse modo, converge para o pensamento do intelectual francês Roger Caillois, para quem a máscara poderia produzir um jogo de duplicidade entre o sujeito e o herói.

Macunaíma por si só consistiria em uma unidade de um duplo que se perdeu, restando como uma presença inquietante que perambula entre o estranhamento e a familiaridade, sem conservar mais os traços daquele que lhe era idêntico nem os limites entre a personalidade e o ego. Após os estágios primários do desenvolvimento do ego, segundo Freud, o fenômeno do duplo pode ainda persistir como uma ilusão patológica de estar sendo observado, uma regressão a um momento antigo em que o ego ainda não havia marcado propriamente os seus limites com relação às outras pessoas e ao mundo exterior (FREUD, 1984), do qual Carvalho trata nas “Notas”. Como o deus Dioniso que fora separado de Zagreus, o Macunaíma latino-americano possuía um duplo, o irmão gêmeo Piá, ambos concebidos pelo Sol em uma mulher comum, de modo que se encontra desprovido da metade de sua unidade originária⁵.

Nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o culto do herói pertence a uma esfera em que o homem se identificava com os seus semelhantes, por meio de rituais envoltos no delírio provocado pela proximidade com a morte, e de espetáculos caracterizados pelo excesso de “sangue, lubricidade e violência” (CARVALHO, 1957 b). Anterior ao cristianismo, o heroísmo, segundo esse autor, opera a ligação entre o herói e o sujeito comum: “O homem comum estava mais ligado ao delírio do herói, cuja ação dramática o fazia vibrar, do que ao Reino

5 Ora, além de *Do Roraima ao Orinoco*, Mário de Andrade possivelmente teria consultado, antes da redação do texto, o volume *Indianern arehen aus Südamerika (Índios arehen da América do Sul, 1927)*, de Theodor Koch-Grünberg, relato sobre dois deuses gêmeos “Makunaíma und Piá” (“Macunaíma e Piá”) (LOPEZ, in: ANDRADE, 1988).

do Céu onde ele penetraria com o título de Santo já adquirido em vida” (CARVALHO, 1957 b). Situado entre o sonho e a vigília, o culto produz uma instância onde o sujeito pode atuar de acordo com regras próprias e até mesmo entregue ao inconsciente e à vertigem.

Ora, a combinação entre a *mimicry* (pantomima) e a *ilinx* (vertigem) pertence ao domínio do sagrado assim como a possessão, instante em que o sujeito está prestes a perder a consciência do simulacro em que atua. Nesse processo, que pode se operar por meio do transe, o uso da máscara multiplica a persona do ator e o papel que ele representa, aderindo ao corpo e fazendo com que o sujeito passe a formar um composto heterogêneo com a divindade. O fenômeno somente é permitido às comunidades que Caillois designa como as “sociedades da confusão”, aquelas em que sobrevivem a máscara, a possessão, a vertigem e o êxtase, ou seja, as ameríndias, africanas e oceânicas. Por outro lado, essas contrapõem-se às “sociedades do progresso”, as quais adotam a contabilidade como disciplina e se organizam em escritórios, carreiras, códigos e escolas (CAILLOIS, 1967), ou seja, aquelas que perpetuam o poder do aparelho de Estado e que sobrepõem o *nomos* desterritorializado da mata virgem à *polis* civilizada.

Em “Macumba”, capítulo cujo título se refere ao ritual de possessão mediado por danças e tambores das religiões de origem africana, como o candomblé e a umbanda, o herói implora ao espírito do orixá Exu para que se vingue do antagonista (Venceslau Pietro Pietra). No mangue da tia Ciata, no Rio de Janeiro, as rezas eram feitas no terreiro em torno da feiticeira, e todos aguardavam a chegada de Exu “porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém para fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando” (ANDRADE, 2008, p. 77), dançando e embriagando-se à beira do desvario.

Sabe-se que, não por ventura, os intelectuais do *Collège de Sociologie* teriam se interessado pelo voduísmo primeiramente por meio do contato com o romance *The Magic Island* (1929), de William Seabrook e da obra de Alfred Métraux. Michel Leiris, em “O ‘*caput mortuum*’ ou a fêmea e o alquimista”, publicado da revista *Documents*, conclui a partir de Seabrook que a máscara sugere que portar a face de outro ser, de uma divindade ou de um animal, como fariam os “primitivos”, causaria a mesma inquietação que a maquiagem e a tatuagem, posto que esses elementos levariam o homem a ultrapassar os limites corpóreos e psíquicos, revelando-se a si mesmo na pele alheia (LEIRIS, 1930).

O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma

179

Como observa Alfred Métraux em “Elementos dramáticos na possessão ritual” (1955), a possessão se situa em uma zona marginal entre o rito e o fenômeno psicológico. Nas práticas de voduísmo do Haiti, nos rituais xamânicos e no candomblé, a abertura ao mundo das divindades e dos espíritos despertaria memórias antigas e anomalias como a dupla personalidade e a histeria. Quando o homem se torna o receptáculo divino, o tom da voz e os gestos passam a refletir o caráter da divindade descida à esfera terrena e o corpo do possuído se contorce e se chacoalha ao som dos tambores (MÉTRAUX, 1955). No episódio da macumba, a matrona branca e de origem polonesa se comporta como se estivesse à beira de um ataque de nervos: “Afinal uma espuminha rolou dos beijos desmanchados, ela deu um grito que diminui o tamanho da noite mais, caiu no santo e ficou dura” (ANDRADE, 2008, p. 79). A divindade assume, por fim, o corpo da “polaca”, que no centro do salão recebe os pedidos da assistência.

Macunaíma ocupa um lugar central entre o público, tendo o seu desejo de vingança satisfeito, graças ao seu nome que se torna uma espécie de mau agouro, revelando um ponto cego ou uma analogia instável entre personagem e autor, pois, nas palavras de Exu, o “nome principiado por Ma tem má-sina” (ANDRADE, 2008, p. 81). Etimologicamente, compõe-se de *Maku* (que significa ‘mau’) e de *Ima* (equivalente a ‘grande’), revertendo-se em “o grande mau”. Os missionários ingleses empregaram uma versão semelhante desse nome (*Makonaíma*) para designar o deus cristão na tradução da Bíblia para a língua dos Aroiwo, etnia próxima dos Taulipangue e Arekuná (KOCH-GRÜNBERG, in: MEDEIROS, 2002).

Funcionando entre os “primitivos” investigados por Frazer como um atributo vital do sujeito, o nome aqui também se porta como uma máscara ou um vestígio da união entre a assinatura do autor e a do nosso herói, circulando entre outros nomes próprios de participantes do movimento modernista brasileiro, que deixam o ritual da macumba ao final do capítulo: “[...] Então tudo se acabou fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada” (ANDRADE, 2008, p. 83). Ora, em certo sentido o nome próprio serviria igualmente como uma máscara ou como uma imagem, pois permite-nos pensarmos a linguagem como meio, segundo o processo de conhecimento (pois nomear é também compreender) e de transformação, sobrepondo a essência espiritual da língua à linguística na tarefa humana da sobrenomeação (BENJAMIN, 2011).

Como vemos na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, a máscara pode servir de proteção ao homem dos primórdios, ocultando uma neurose que encontra na “simulação teatral” um dos seus sintomas, a histeria, além de adquirir uma vida autônoma por meio da dupla personalidade, a qual resulta da indistinção entre o ser, a alma e a imagem. A linguagem se torna um indício desse período antigo, nos recorda Carvalho, por meio do termo *Loakal*, retirado do vocabulário dos Abipones paraguaios. Esses indígenas se utilizam da mesma expressão para a sombra, o eco e a imagem, que podem ser denominados de *loákal* ou de *ilkhì* (DOBRIZHOFFER, 1822, p. 193). A etimologia dessa palavra nos faria perceber, de acordo com o missionário alemão Martin Dobrizhoffer, uma afinidade com o termo *imago* do latim. *Imago*, que significa “máscara mortuária”, remete-se à semelhança com a face de um morto que, no entanto, guardaria os olhos esvaziados de sua função, de modo que o olhar permaneceria na impossibilidade mesma de ver. Como se sabe, esse termo tornou-se caro à psicanálise lacaniana, à filosofia e à estética, disciplinas que já não contemplam o sujeito como o porta-voz do cogito cartesiano, e sim como uma construção simbólica e instável pela via da linguagem que depende, como essa, de uma decisão para se tornar aparente⁶.

De acordo com a postura defendida por Flávio de Carvalho, no entanto, a imagem já se encontra rompida, na medida em que ela própria reporta à separação entre o espírito e a matéria, entre o corpo e os seus hiatos – os sintomas arqueológicos que permitem que o sujeito traga em si um passado imemorial, uma ferida mais antiga do que a própria personalidade. Carvalho é, como sabemos, autor do Retrato do poeta Mário de Andrade (1939), que compõe o acervo da Pinacoteca Municipal do Centro Cultural São Paulo. Nele, vê-se um homem calvo de meia-idade vestido com um terno azul claro, sentado sobre uma poltrona de encosto amarelo e de braços avermelhados. O pescoço está muito discretamente inclinado para a esquerda e o lado da face aparece aí um pouco obscurecido pelas sombras. Do lado direito da imagem, por sua vez, eleva-se uma coluna acinzentada em direção ao teto; o olho está mais visível que o outro, mas também envolto em uma fina sombra avermelhada, e mira um ponto distante e abaixo do nível da cabeça, dando um aspecto entristecido e can-

*O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma*

181

6 Não podemos nos esquecer, ainda, de que esse era o nome do periódico fundado por Sigmund Freud, Otto Rank e Hans Sachs em 1912, que se inspiraram no romance de Carl Spitteler (*Imago*, de 1906) e que, também em 1912, Ernst Jung introduziu a sua interpretação do termo *imago* ao conceito de arquétipo (DIDI-HUBERMAN, 2007).



Figura 2 - Retrato do poeta Mário de Andrade (1939), por Flávio de Carvalho. Fonte: Adaptado de: FLÁVIO de Carvalho, 2010, p. 175.

7 Em um depoimento sobre Mário de Andrade, publicado no número 4 da revista *Artes plásticas*, de 1948, Flávio de Carvalho relata o comentário do cânone sobre o retrato que pintara, revelador de um lado oculto e sombrio do modelo: “Com relação à minha pintura, certa vez Mário de Andrade se exprimiu: ‘Quando olho para o meu retrato pintado por Segall, me sinto bem. É o Eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois nele vejo o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros’” (CARVALHO, 1948, p. 103).

Ao compreender o culto do herói como uma máscara, a mímica de uma face que a nada equivale e que, por isso, pode ser substituída e ressignificada, Flávio de Carvalho perpassa a constatação de que o próprio sujeito se constitui e se transforma por meio da representação e do olhar do outro. Macunaíma, mediante o seu anti-heroísmo e o realismo deformador, poderia ser considerado o reverso do intelectual para Mário de Andrade. Esse herói critica as instituições a partir do exterior e aponta os sintomas da cultura e da civilização, ultrapassando os limites da nacionalidade. Quando concebemos o herói, assim como a imagem, também a partir da negatividade, dos vestígios que são anteriores ao sujeito, devolvemos a Macunaíma a sua potência trágica e metamórfica. Por sua vez, oferecendo a Mário de Andrade a própria máscara — a do (anti)herói —, deslocamos a simetria da imagem desse escritor para dele fazermos uma leitura mais livre e menos regrada.

*O herói e a máscara:
Flávio de Carvalho
e Roger Caillois leem
Macunaíma*

183

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 231-255.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos, v. 6).

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL-Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 5. ed. Tradução por Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUGÉ, Marc. Heróis. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994 (v 30: Religião, Rito).

BATAILLE, Georges. Œil. Friandise cannibale. In: *Documents*, Paris, n. 4, p. 215-216, 1929.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas: Susana Kampf Lages. Traduzido por Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Traduzido por Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económico, 1994. Reimpresión.

CARVALHO, Flávio de Rezende. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1957 a. (III – Os gatos de Roma)

_____. O culto do herói, o Gótico e o Barroco. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1957 b. (VI – Os gatos de Roma)

_____. O bem, o mal e a carícia. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1958. (LXV – Notas para a reconstrução de um mundo perdido)

_____. A escultura culinária. Alguns exemplares do século XVII (1935). In: *Flávio de Carvalho*. Curadoria Rui Moreira Leite. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 80-81.

_____. Notas sobre Mário de Andrade (1948). In: *Flávio de Carvalho*. Curadoria Rui Moreira Leite. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 103.

DOBRIZHOFFER, Martin. *An Account of the Abipones*. An Equestrian People of Paraguay. London: John Murray, 1822, v. II.

Larissa Costa

da Mata

184

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Pref. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Traducción por Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & CO, 2007.

ÉSQUILO. Prometeo encadenado. In: GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: FCE, 2009, p. 49-82.

FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamíabas. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed crítica/ Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 329-345 (Coleção Arquivos, v.6).

FOUCAULT, Michel. O “não” do pai. In: _____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Org. Manoel Barros da Motta. Traduzido por Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999 (Ditos & Escritos I).

FRAZER, James. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York: The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition).

FREUD, Sigmund. Lo ominoso. In: _____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984, p. 215-251, v. 17.

_____. Totem e tabu [1912-13]. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIII.

_____. *O Eu e o Id. Autobiografia e outros textos (1923-1935)*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEIRIS, Michel. Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste. *Documents*, Paris, n. 8, p. 26, 1931.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

O herói e a
máscara:
Flávio de
Carvalho
e Roger
Caillois leem
Macunaíma

185

MADUREIRA, Luís. *Cannibal Modernities. Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian Literature*. Virginia: University of Virginia Press, 2005 (New World Studies).

MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MÉTRAUX, Alfred. *La comédie rituelle dans la possession*. Diogenès, Paris, juillet 1955, n. 11, p. 26-49.

Larissa Costa
da Mata

PROENÇA, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

186

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

Recebido em 05 de março de 2016

Aceito em 02 de junho de 2016