



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO**

JURANDIR JOSINO CAVALCANTE

“DESRECALQUE LOCALISTA” NA VISÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

**FORTALEZA
2010**

JURANDIR JOSINO CAVALCANTE

“DESRECALQUE LOCALISTA” NA VISÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação submetida à
Coordenação do Curso de Pós-
Graduação em Letras, da
Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em
Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dra. Irenísia
Torres de Oliveira

FORTALEZA
2010

JURANDIR JOSINO CAVALCANTE

“DESRECALQUE LOCALISTA” NA VISÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira. Área de concentração Literatura Brasileira.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Irenísia Torres de Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof^ª. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki
Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

Prof^ª. Dra. Martine Suzanne Kunz
Universidade Federal do Ceará-UFC

**Para Lúcia,
Dafne e Agnes,
que me ajudaram com o amor
de esposa
e filhas
a escrever esta dissertação.**

AGRADECIMENTOS

À professora Irenísia Torres de Oliveira, orientadora e amiga que sempre esteve sintonizada com a bibliografia, prestando auxílio imprescindível na correção de cochilos e escolha de interpretações mais coerentes com o espírito do autor.

À professora Martine Suzanne Kunz, francesa de origem, mas brasileira de coração, que, na qualificação quanto na defesa, deu mostras de quanto o tema desta dissertação tem o poder de contagiar a quantos se preocupam com a cultura e a literatura brasileiras.

À professora Eleonora Ziller Camenietzki, que gentilmente aceitou o convite de participar da banca examinadora, lendo o texto da dissertação com interesse incomum, analisando e emitindo parecer sobre o escrito de modo a instigar o enriquecimento dos conceitos e conclusões nele contidos.

Ao meu pai e minha mãe, meus primeiros mestres.

À minha esposa e filhas, companheiras de todas as horas.

A todos, enfim, que me ajudaram de alguma forma a escrever a minha dissertação de mestrado, os meus sinceros agradecimentos.

“Pode o Modernismo ter sido ultrapassado (. . .), a ação do Modernismo já deu o resultado necessário, libertando os brasileiros, ao mesmo tempo, do seu complexo de inferioridade e do seu bovarismo nacional” (José Osório de Oliveira Apud Mário de Andrade, *O empalhador de passarinho*).

RESUMO

No ensaio *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, Antonio Candido explica que o “desrecalque localista” seria uma conquista importante do primeiro Modernismo e consistia na superação dum sentimento de inferioridade que nosso povo, mestiço, de nação muito jovem, sentia em relação ao europeu, mais antigo, depositário de cultura milenar. Atinou cedo para isto Mário de Andrade, um dos primeiros a encetar esse novo espírito, que inaugurava, no dizer de Candido, “um novo momento na dialética do universal e do particular”. Escreve centenas de cartas aos intelectuais de seu tempo, a fim de fazê-los compreender a importância dessa mudança de atitude, que tinha como objetivo uma expressão ao mesmo tempo local e universal. Nosso trabalho se apóia, inicialmente, nas cartas a Bandeira e a Drummond, na busca de discriminar as componentes recalçadas da nacionalidade que, segundo Antonio Candido, Mário tentou valorizar.

Palavras-chave: Literatura, cultura, "desrecalque localista", Antonio Candido, Mário de Andrade.

RESUMÉ

Dans l'essai *Literatura e Cultura* de 1900 à 1945, Antonio Candido explique que le "desrecalque localista" serait une réalisation importante du premier Modernisme et consistait à surmonter un sentiment d'infériorité que notre peuple, métisse, issu d'une très jeune nation, sentait par rapport à l'européen, plus âgé, dépositaire d'une culture millénaire. Mário de Andrade l'a compris tôt, et il fut l'un des premiers à inaugurer ce nouvel esprit, qui instaurait, d'après Candido, "un nouveau moment dans la dialectique de l'universel et du particulier." Il écrit des centaines de lettres aux intellectuels de son temps afin de leur faire comprendre l'importance de ce changement d'attitude, qui avait pour objectif un discours en même temps local et universel. Notre travail est basé, dans un premier temps, sur les lettres adressées à Bandeira et à Drummond, en vue de discriminer les composantes refoulées de la nationalité que, selon Antonio Candido, Mário a tenté de mettre en valeur.

Mots-clés : Littérature, culture, "desrecalque localista", Antonio Candido, Mário de Andrade.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	ANTONIO CANDIDO E O PRIMEIRO MODERNISMO.....	12
3.	O PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO: RECALQUE DOS ELEMENTOS DA NACIONALIDADE.....	15
3.1	Nacionalidade Brasileira.....	15
3.2	Manifestações Nacionalistas.....	25
3.3	Formação da Sociedade.....	26
3.4	Cultura Nacional.....	27
4.	O NACIONALISMO EM MÁRIO DE ANDRADE.....	31
4.1	Cultura Popular.....	31
4.2	A “Língua Brasileira”.....	62
5.	“DESRECALQUE LOCALISTA”.....	72
6.	MACUNAÍMA, O HERÓIS EM NENHUM RECALQUE.....	86
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

1 INTRODUÇÃO

Há pouco mais de dois anos, fomos convidados a participar do Núcleo Antonio Candido de Estudos de Literatura e Sociedade, da Universidade Federal do Ceará, recém fundado pela Professora Dra. Irenísia Torres de Oliveira, de onde têm saído excelentes alunos para o Curso de Mestrado, desta mesma universidade. Durante alguns meses, estudamos e discutimos autores nacionais e estrangeiros, sublinhando, anotando, interpretando, criticando... dentre outros gerúndios motivadores das discussões do Grupo. Um desses autores, meticulosamente escolhido, foi o pensador, sociólogo, professor e crítico de literatura Antonio Candido de Mello e Souza, que dá nome ao Núcleo. Estudamos e esmiuçamos sua obra *Literatura e Sociedade*, composta de ensaios escritos na década de cinquenta, e publicados em livro no ano de 65, que aprofundam, de forma sintética, mas lúcida, o conceito de *literatura brasileira*, em uma nova visão sociológica. Quando estávamos nessa quadra de estudos, um capítulo do livro chamou-nos mais a atenção, tendo em vista conter idéias que *transitavam* por nossas cogitações de um projeto para o mestrado em literatura brasileira: “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”, que logo abaixo, após sua leitura, escrevemos a tinta de caneta: “Dialética do local e do cosmopolita”.

Nessa temática, Candido, ao apontar para os dados local e cosmopolita, analisa a tensão entre um e outro, e, nos seus pormenores, apresenta os meandros por que teve que palmilhar a nossa intelectualidade na produção e condução do fazer literário que convinha com a natureza e exigências da cultura brasileira.

Entretanto, de acordo ainda com Candido, não foram pacíficos os anos em que essa dialética esteve mais presente, suscitando em alguns (os de maior compromisso com a cultura local) um empenho cada vez mais heróico na busca de valorização da cultura local, sem deixar de advertir o quanto seria importante a integração desta com a herança da tradição européia.

Candido salienta que há em Mário de Andrade uma vocação de liderança capaz de elaborar as mais enérgicas tendências do que ele chama de “desrecale localista”, mencionando *Macunaíma* como a mais alta expressão dessa frente pró-Brasil brasileiro.

Assim, fica dito como tomamos a expressão “desrecale localista” para nossa dissertação, na compreensão de tratar-se de tema de relevo sobre a *Semana* de 22, bem como dos anos que sucederam a essa quadra heróica.

Com isto, pretendemos *abrir* a obra de Mário de Andrade e identificar, no seu discurso, com que arte operacionalizou o *desrecalque*, nos moldes sugeridos em *Literatura e Sociedade*.

Desse modo, num enfoque histórico-social, tendo como base o livro em que foi cunhada a expressão antoniocandiana *desrecalque localista*, pretendemos verificar que idéias motivaram o *status quo* da cultura brasileira, considerada até então primitiva, deficiente, inferior, num ambiente academicista que vivia da cópia e da importação da literatura européia.

No primeiro capítulo, mostramos as preocupações de Antonio Candido com o estudo do primeiro modernismo, em que estava em jogo o embate entre o velho e o novo. O Velho Mundo ia-se praticamente com a Primeira Grande Guerra, tendo em vista que logo após surgiriam os movimentos de renovação das mentalidades, antes ainda apegadas às velhas tradições, com ranço de medievalismo. No Brasil, aparece um grupo de jovens dinâmicos e de mentes arejadas que organizam uma *Semana* cultural, que revolucionará profundamente as nossas letras e a arte em geral. Apesar disto, Candido conclui que essa nova literatura deverá ser tida, ainda, por *literatura de permanência*, por não conseguir desapegar-se dos velhos manuais academicistas.

No segundo capítulo, estudamos “o pensamento social brasileiro: recalque dos elementos da nacionalidade”, vamos exercitar os conceitos de nação, etnia, raça, nacionalismo etc. À luz de estudo de Hobsbawm, verificamos que o nacionalismo vem antes do aparecimento da nação, o que não se dá propriamente com as nações indígenas, que são antes aglomerados culturais. Eis aí o motivo por que algumas tribos resistiram ao acultramento europeu, quando da chegada aqui dos portugueses. Assim, o índio era uma fera, o mestiço, em pequena população, um elemento inferior. Verificamos, pasmados, que o frade André Thevet escrevera em um de seus livros serem os homens desta parte do globo terrestre quentes por fora e frios por dentro, interpretando pensamento em voga em seu continente de origem, que considerava o nosso homem uma sub-raça.

No terceiro capítulo, buscamos estudar o *nacionalismo em Mário de Andrade*, que inicialmente tomou rumos xenófobos, porque preocupado com a separação de Portugal, mas, em seguida, mais maduro, consciente, deixou os lusos em paz e tratou de valorizar a cultura brasileira, como um meio de elevá-la ao nível das demais. Na literatura, criticou duramente certo regionalismo artificial e ufanista, que escrevia uma língua forjada em gabinetes e pregava um nacionalismo exagerado. Escreve *Clã do*

Jaboti, baseado em 22 lendas, e *Macunaíma*, também tendo por inspiração diversos elementos da cultura de norte a sul do país.

No último capítulo, o assunto a ser estudado é o que dá nome à dissertação: *desrecalque localista*. Voltamos a examinar as idéias de Antonio Candido, criador da expressão-título, quanto ao localismo e o cosmopolitismo, e o trabalho de Mário de Andrade com vistas a promover a integração de ambos. Evidentemente que Mário tinha a seu favor algumas lufadas de vento que sopravam da Europa, mas aqui ele soube, juntamente com uns poucos intelectuais de fibra, forjar os novos rumos da cultura do Brasil. A cultura tinha que deixar de ser privilégio de uma classe, para ser um bem comum. Mário escreveu cartas, publicou livros, viajou, perdeu noites de sono, exagerou na sua literatura, macaqueou, provocou intrigas, foi criticado, mas fez arte interessada, objetivando, na compreensão de Antonio Candido, o *desrecalque localista*, de que o Brasil tanto necessitava.

Daremos enfoque à correspondência trocada entre Mário de Andrade e diversos intelectuais de seu tempo, com destaque especial para Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tendo em vista terem sido os primeiros a trocar cartas com o morador da Rua Lopes Chaves, 108; o romance *Macunaíma* e os livros de poesias *Paulicéia Desvairada* e *Clã do Jaboti*, pela importância do conteúdo desses documentos e pelo motivo de podermos acompanhar a progressão e amadurecimento de várias idéias do autor responsáveis pela mudança de rumo do movimento artístico e literário brasileiro. Outras obras de Mário serão consultadas, haja vista a necessidade de ter os olhos sobre o alcance de suas idéias.

O assunto aqui desenvolvido, de acordo com nossa pesquisa, até o presente em que escrevemos esta introdução, foi abordado por pouquíssimos estudiosos, que apenas tocaram de passagem no tema do acanhamento de nossos literatos e da influência danosa exercida pela atração das culturas estrangeiras. Alguns estudos apresentam o papel de líder de que esteve investido Mário de Andrade, a partir já dos considerados anos heróicos do modernismo, outros, a importância de sua correspondência para compreensão do evoluir do movimento, outros ainda, o caráter revolucionário de sua obra, e raros (ou nenhum?) trazem à baila o tema de nossa investigação.

2 ANTONIO CANDIDO E O PRIMEIRO MODERNISMO

Alguma coisa é preciso sacrificar.
Machado de Assis, *Helena*.

*L'Amérique enfin doit être libre dans sa
poésie comme dans son gouvernement.*
(Ferdinand Denis – *Résumé de L'Histoire
Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de
L'Histoire Littéraire du Brésil*).

O embate entre o velho e o novo é um fato veementemente discutido, quando queremos ressaltar as vantagens do movimento modernista, como fator de progresso das artes no Brasil. Candido fez questão de apontar os momentos decisivos, que serviram de motor para essa literatura de cariz nacionalista, no sentido de que valorizava as nossas raízes mais profundas. Foram as primeiras demonstrações, eficazes, de preocupação com o localismo e o cosmopolitismo, originadas da necessidade de enfrentamento do elemento alienígena que obstaculizava a valorização de nosso potencial, até esse tempo, mantido por manifestações isoladas. O século XX vê desabrochar ainda uma literatura que herdava muitos recalques academicistas do período anterior: satisfeita consigo e com o seu *modus faciendi*, chamada por Candido de literatura de permanência. A partir daí, Candido divide a literatura brasileira em três distintas etapas: do início do século até 1922; deste até 1945, e a produzida após 1945. O primeiro modernismo inicia-se na segunda etapa, que engloba os chamados “anos heróicos”, a partir dos quais foram rompidos muitos tabus vigentes e ainda manipulados pela *intelligentzia* nacional. Aquela literatura, *de permanência*, praticada até 1922, esbarra justo nessa geração que, ainda segundo Candido, foi “decisiva para o desenvolvimento da cultura no Brasil” (DUARTE, 1977, p. xiii).

1922: o mundo se refazia do susto da primeira grande guerra, e as pessoas retomavam seus projetos de vida, voltando-se para o seu próprio *habitat*, preocupadas em sanar as próprias mazelas; surge um punhado de *scholars*, com idéias nunca dantes vingadas na Terra de Santa Cruz, e realizam a Semana de Arte Moderna. Movimento catalisador, no dizer de Antonio Candido, conseguiu congrega em torno de si todos os interesses, de rejeição e de aceitação, do novo conceito de arte, que, de então, serviria como instrumento de afinação para a

literatura que ulteriormente iria ser produzida em nosso país. Em princípio, foi uma renovação de certo modo defeituosa, pois, apesar de alguns próceres, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, saberem manipular bem o novo fermento, surgiria simplesmente como uma nova versão daquela *literatura de permanência*. Entretanto, o dinamismo e a ousadia desses protagonistas apuraram o rumo, no dizer de Antonio Candido, para “as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas” (2000, p. 108). Com isto, foi possível deixar para trás a prática acadêmica de fazer arte, em pleno vigor até o segundo decênio do século XX: “afirmaram a sua libertação em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha de temas, a própria maneira de ver o mundo. Do ponto de vista estilístico, pregaram a rejeição dos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro” (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 12).

Assim, o movimento modernista, rompendo com o *status quo*, pela urgente necessidade de golpear mortalmente as tendências condutoras da arte nacional, “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular” (CANDIDO, *op. cit.*, p. 109). Derivando daí a preocupação com a pesquisa lírica, o interesse pelas manifestações populares, do folclore à valorização expressional do vulgo, e, obviamente, uma literatura nacional, com o foco assestado nos anseios dessa mesma sociedade.

Após o 22, não havia mais o sentir-se inferior, diante dos europeus: o movimento modernista fazia ver a todos, artistas e consumidores da arte, intelectuais e povo, que chegara o momento de dar um basta no conformismo aviltante, no modo submisso de encarar a cultura local, na cópia, no recalque de nossas potencialidades natas, oriundas das três raças e formadoras da brasilidade. Comenta Candido que “o Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” (CANDIDO, *op. cit.*, p. 110). Candido insere essa data, 1922, como um dos “marcos do nascimento do Brasil contemporâneo” (DUARTE, *op. cit.*, p. xiii), pelos eventos políticos e sociais ocorridos um pouco antes e um pouco depois que, de algum jeito, mudaram a face deste país. Agora não escrevia-se como antes, não pintava-se como antes, não esculpia-se como antes, não cumpunha-se músicas como antes, não protestava-se como antes, a sociedade brasileira sofria o seu primeiro abalo, que a faria acordar desse letargo de quatrocentos anos. Era natural, num primeiro instante, a rejeição do

novo, que queria tomar o lugar do velho, do tradicional, do ultrapassado, com vistas, evidentemente, a pôr o Brasil em pé de igualdade com as nações mais modernas do mundo.

Antonio Candido viu tudo isto pela ótica da sociocrítica, e interpretou-o para nós, de modo a que pudéssemos, seguindo as suas pegadas, alargar os horizontes e alcançar vãos, que sem elas nada faríamos de produtivo para a compreensão do evoluir de nossa cultura.

Nosso trabalho tem esse mesmo enfoque, sociocrítico, e vai buscar na obra de Mário de Andrade a sua preocupação com o *desrecalque localista*, apontado por Candido.

3 O PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO: RECALQUE DOS ELEMENTOS DA NACIONALIDADE.

3.1 Nacionalidade brasileira.

No seu velho significado, o conceito de nação contemplava a etnia, no qual poderíamos encontrar, v.g., que sua existência se dá a partir do instante em que as raças, contribuindo para a sua formação, se amalgamam num só elemento e convergem num interesse comum, para um mesmo fim. Mas seu significado moderno, de acordo com o Oxford English Dictionary, citado por Hobsbawm, “indica mais ‘a noção de independência e unidade política’”, desprezando a questão racial, que nem sempre entra como elemento aglutinador e motivador para esse fim. Na nova concepção, entram, imprescindivelmente, “cidadania”, “participação de massa”, “interesse comum contra os interesses particulares e o bem comum contra o privilégio” (HOBSBAWN, 1990, pp. 31-32). Mas Hobsbawm parte de uma concepção simplista, que considera, para que haja a nação, um grande aglomerado de pessoas, sentindo-se membros dessa mesma comunidade. Forçosamente, esse grupo não carece de algum líder, de qualquer tipo de representação, para adquirir o *status* de nação; e, como lembra Hobsbawm citando Gelner, as culturas preexistentes são aglutinadas, enfeixadas todas num bloco: quer dizer, todas as culturas vão estar unidas pelas “esperanças, necessidades, aspirações e interesses (...) comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas” (HOBSBAWN, *op. cit.*, p. 20). Lembra, ainda, Hobsbawm, que o nacionalismo precede a nação, e não o contrário. Claro que, de algum modo, tudo isto vai nos interessar, para entendermos o surgimento da nação brasileira. Quando os portugueses aqui chegaram, encontraram centenas de nações indígenas, e temos o direito de concluir que havia igualmente uma riqueza de culturas supostamente obliteradas, umas, enquanto outras aglutinadas; se bem que o motivo ainda não fosse pelo nascimento de uma nação. No entanto, pela tipicidade daqueles aglomerados indígenas, sabemos que a maioria deles foi avessa à integração com o segmento dito civilizado, embora não ficassem isentos do contato com este, e tampouco alcançassem preservar algo de suas culturas.

Não obstante muito jovem, a colônia brasílica possuía já uma história de muitos cometimentos, na qual o português, branco, aventureiro e pouco adaptado ao solo, era o

elemento “congregador” das demais raças, na luta por seus interesses. O índio, embora caçado como fera, não se deixara dominar de todo, e o negro, um servil, com o pensamento no outro lado do atlântico. O mestiço, fruto dessa amálgama, era em número reduzido, e, como as demais, confundido como raça inferior. Este, portanto, o quadro do habitante do Novo Mundo, que, no conjunto ou na individualidade, sentia-se pouco à vontade para assumir a condição de cidadão, que só muito tempo depois lhe seria franqueada.

O caminho a percorrer vai ser longo, com muitos percalços, na luta para erguer a frente e encarar os outros povos como igual.

Contaminados pelo etnocentrismo, diversos europeus fizeram a análise do nosso nativo, com essa visão antropológica estreita, torcida, tomando como modelo a própria cultura, cimentada por mais de mil anos de existência. Summer, citado por Dante Moreira Leite (1969, p. 16), ressalta que, nestes casos, era comum o indivíduo se achar “o homem”, “o ser humano”, na consideração de que aquele outro era inferior, por não ser detentor dos mesmos atributos civilizacionais.

Caminha, um dos primeiros a registrar as suas impressões sobre o nosso homem, apesar de tecer elogios ao físico, que eram “de bons rostos e bons narizes”, conclui por serem tímidos, bestiais e de pouco saber (1985, pp. 78 e 88). Nessa perspectiva é o parecer de Gândavo, na sua *História*, sobre a língua de nossos índios:

Alguns vocábulos há nela de que não usam senão as fêmeas: e outros que não servem senão para os machos. Carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R; cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei: e desta maneira vivem desordenadamente sem terem além disto conta, nem peso, nem medida (1984, p. 33)¹.

Na verdade, o defeito é que falam uma outra língua, a língua dos índios do Brasil.

Anchieta lamentava “nos nativos, o que Camões já lamentara nos portugueses – ‘a falta de engenhos’, isto é, de inteligência, acrescida do fato de não estudarem com cuidado e de tudo se levar em festas, cantar e folgar” (FREYRE, 2003, p. 49). Ora, o que seria ter “engenhos” para esses homens senão saber cantar e folgar à larga?

André Thevet, viajante francês do século XVI, declara em seu livro sobre *la France Antarctique* serem os habitantes destas terras “quentes somente por fora e frios

¹ A ortografia foi atualizada na transcrição.

por dentro” (1879 *Apud* HOLANDA, 1977, p. 12)². Contrapõe aos nossos os setentrionais, i. é. os do Norte, e, especificamente, os canadenses, que, conforme declara, “apesar deste frio tão excessivo, são fortes e belicosos, insaciáveis no trabalho” (THEVET, 1878, p. 408)³. Ora, “frios por dentro” quer dizer, moles, preguiçosos, com pouca disposição para o trabalho.

Desse modo, os conquistadores europeus viam os povos conquistados como sub-raças: primitivas e bárbaras; motivados por uma *propaganda etnocêntrica* que julgava insuportável a vida humana neste meridiano. Sebastião da Rocha Pitta, historiador português do século XVII, não concordava com isto, e, em sua obra *História da América Portuguesa*, opõe-se a essas idéias, “posto que por ficar debaixo da tórrida zona o desacreditassem e dessem por inabitável Aristóteles, Plínio e Cícero” (1952, p. 4); suas primeiras palavras são de defesa da América portuguesa: “Do novo mundo, tantos séculos escondido e de tantos sábios caluniado” (Idem, *ibidem.*, p. 3). Estamos de acordo com este historiador, e talvez não seja temerário afirmar que há no diagnóstico de André Thevet um desconhecimento do *eu profundo* desse homem, tornado quase animal pelo trato desumano de que era vítima. Dá-se o equívoco na imposição de cultura alienígena e no desejo, ou na exigência, de sua aceitação passiva, mecânica e silenciosa; pretensão não só de negarem as próprias raízes, mas de esquecê-las e até de apagá-las da mente.

Dessarte, como vimos acima, podemos imputar parte desse comportamento ao modo como o conquistador viu e como divulgou o que havia nesta fatia do globo terrestre: No princípio era o paraíso terreal, com suas florestas, seus animais ferozes, e até fantásticos (na descrição de Gândavo⁴), e seus homens primitivos. Em seguida, quando a febre do ouro, da riqueza fácil, da exploração do próprio homem se fizeram realidade, veio o tratamento do civilizado, superior, para com o incivilizado, ser inferior, passível de obediência, de subjugação. E este, como que foi aprendendo a ser inferior, persuadido de ser considerado aquele meio-termo entre irracional e racional.

² Tradução nossa.

³ Nonobstât ceste froidure tant excessive, ils sont puissans et bllliqueux, insatiabls de travail. THEVET, André. *Les Singularitez de la France Antarctique*. Paris, Maisonneuve & Cie, Libraires-Éditeurs, 1878, p. 408. Edição faccimilar da Biblioteca Nacional da France. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/> > Tradução nossa.

⁴ Descreve que foi visto por uma índia, à noite, numa praia da Capitania de São Vicente, um “monstro, movendo-se de uma parte para outra, com passos e meneios desusados, e dando alguns urros de quando em quando tão feios (...), parecendo-lhe que era alguma visão diabólica”. GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil* (edição fac-similar). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984, p. 31.

Todorov, discorrendo sobre o etnocentrismo europeu, dá-nos a conhecer o pensamento do naturalista francês Buffon sobre a hierarquia ontológica da espécie humana, vigente em seu tempo:

... no cume se encontram as nações da Europa setentrional, logo abaixo os outros europeus, depois vêm as populações da Ásia e da África, e na parte mais baixa da escala, os selvagens americanos (1993, p. 115).

Curioso como esse raciocínio faz parelha com o de alguns viajantes europeus, aqui aportados até fins do século XIX. Na verdade, os livros de Buffon foram certamente lidos por esses homens, que aqui acolá citam-no em suas obras; se bem que era comum encontrar, nos autores, até começos do século XX, essa leitura hierarquizante dos povos, que vai dar depois no racionalismo⁵, responsável por uma série de equívocos sócio-culturais e políticos em todo o ocidente. Comenta Todorov que, em geral, nestes casos, o autor sempre põe a raça a que pertence no ápice dessa hierarquia, considerando-a sempre com mais predicados que as outras (Ibidem, p. 110).

No Brasil, Varnhagem publica, em meados do século XIX, a sua monumental obra histórica, fruto de profundas pesquisas em bibliotecas de seu país e de além-mar; para a primeira edição, incluiu um *Discurso Preliminar* (posteriormente suprimido), escrito para ser lido na Academia da História de Madri, com o título de *Os índios perante a nacionalidade brasileira* (1854, pp. xiv-xxviii), em que defende várias idéias, todas hauridas, ou aventadas, do colonizador. Dentre estas, surpreende-nos a sua propensão ao arianismo, quando vislumbra, por um lado, a extinção da população indígena, e, por outro, a predominância da raça européia:

Se quereis saber que elementos de povoação predomina atualmente no Brasil, percorrei as cidades e as vilas. Vereis brancos de tipo europeu, vereis alguns negros, vereis gente procedente destes dois sangues, e raramente, numa ou noutra figura, encontrareis rasgos fisionômicos do tipo índio, aliás por si bem distinto. E isto não porque se exterminasse esta raça, porém sim porque eram os Índios em tão pequeno número no país que foram absorvidos fisicamente pelos outros dois elementos, como o foram moralmente. Isto pelo que respeito ao presente. Quanto ao futuro meditai no desejo que tendes de promover a colonização européia, na necessidade reconhecida de a favorecer, e nas providências que já estamos para isso tomando, e direi se a nação futura poderá ser índia ou conga (Idem, ibidem, pp. xiv-xviii).

⁵ Utilizamos o termo *racionalismo*, em oposição a *racismo*, por estar de acordo com Todorov, sobre este assunto; citado por MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os sertões*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2001, p. 106: "Este termo opõe-se a *racismo*, comportamento que não demanda explicações científicas para se estabelecer".

Na primeira parte do texto acima, Varnhagem diz ser rara a contribuição dos índios, justificando que, em vista do seu pequeno contingente populacional, “foram absorvidos fisicamente pelos outros dois elementos”; conclusão que tira de observação da sociedade de seu tempo. Entretanto, no futuro, pelo desejo que há de promover e favorecer a colonização européia, com providências já em curso... Conclui, enfim, um tanto irônico, que tendo presente o ínfimo contributo da raça negra e da nativa, pelo anseio de uma hegemonia em favor da raça branca em nosso país, quase a dizer: alguém dirá ainda, depois do que registramos acima, que “a nação futura poderá ser índia ou conga”? Raciocínio sustentado igualmente por Silvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*. Defendia Romero que o evoluir da humanidade levará à “extinção de todas as diferenças étnicas entre as nações”, e justifica por dois processos o “aniquilamento” dos povos submetidos: o direto e o indireto. No direto, as “raças inferiores”, tratadas qual “animais de carga, enquanto se formam as cidades, os canais, as estradas, os portos”, não cruzam com as outras raças, estagnam e desaparecem. No indireto se dá o contrário: há o cruzamento das raças inferiores com a raça branca, resultando no predomínio total desta. Romero conclui com um *trágico* parecer:

Com a extinção do tráfico d’africanos, o gradual desaparecimento dos índios e a constante entrada d’Europeus, poderá vir a predominar de futuro, ao que se pode supor, a feição branca em nosso mestiçamento fundamental inegável (1980, p. 291).

Ele chama a isto de “processo indireto de apagar povos do livro da vida” (Idem, *ibidem*, p. 291).

No alvorecer do século XX, essas idéias faziam *pendant* com outra realidade, pois há mais de uma década os negros haviam sido “postos na rua”, sem qualquer amparo do Estado, para assumirem o papel de cidadãos comuns, em concorrência com os demais segmentos populacionais: sem as algemas de ferro, mas com mínimas chances de ambicionar a ter direitos iguais e a uma vida digna: o racismo estava vivo, e continuará vivo por muito tempo.

Contemporâneo de Romero, Euclides da Cunha parece estar de acordo com algumas de suas teorias sobre o futuro racial do país, e até, em alguns casos, complementa-as: “Entre as teorizações de Sílvio Romero e Euclides da Cunha há uma nítida relação de complementariedade” (MURARI, 2001, p. 132). Como bom exemplo dessa “parceria”, encontramos n’*Os Sertões* afirmativa que sugere um quase decalque daquela supracitada: “...a raça forte não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela

civilização” (CUNHA, 1966, p. 168). A raça forte apaga a fraca, poderia ter dito, também por um processo natural: não somente pela força, pela chibata, pelo uso das armas.

Por este tempo, Graça Aranha publica o seu primeiro romance, no qual, em contradição com a própria realidade brasileira, constrói duas personagens, Milkau e Lentz, cultas⁶, que têm idéias divergentes com relação ao arianismo: “Lentz (...) não via qualquer possibilidade de a raça negra um dia atingir o grau de civilização dos povos brancos”, e sentencia que “a solução para o Brasil é substituir todos os mestiços por europeus de etnia pura”; enquanto Milkau diz, contrapondo-se, “que, desde que chegou, sente um encantamento, não só pela natureza em torno, que é muito bela, mas pelo feliz homem da terra, principalmente pela sua encantadora doçura” (PEREIRA, 2002, p. 49). Pouco mais de duas décadas após, Paulo Prado, autor que ajudou a construir o modernismo, discorrendo sobre a mestiçagem, no seu *Retrato do Brasil*, faz um diagnóstico pouco condizente com nossa realidade, quando afirma:

O que se chama a arianização do habitante do Brasil é um fato de observação diária. Já com um oitavo de sangue negro, a aparência africana se apaga por completo: é o fenômeno do *passing*, dos Estados Unidos. E assim na cruz contínua de nossa vida, desde a época colonial, o negro desaparece aos poucos, dissolvendo-se até a falsa aparência de ariano puro (2002, p. 89).

De acordo com o que vimos acima, alguns de nossos autores foram unânimes na idéia de que o progresso levaria à evolução da raça superior, a branca, e o desaparecimento das demais, como consequência do evoluir da humanidade. Estavam de acordo com a plêiade dos pensadores de prestígio, fundadores e defensores do racialismo, predominante sobretudo na Europa, dentre os quais contava-se o conde de Gobineau, que esteve no Brasil a serviço diplomático de Napoleão III, lido inclusive por Lima Barreto, não porque concordasse com ele, mas porque queria inteirar-se das teorias eugenistas e “censurar duramente a discriminação racial americana, assim como o expansionismo imperialista dos *yankees*” (PRADO, 1997, p. 529). Mário de Andrade ironiza o protocietista francês, numa obra publicada em 1927, ano que medeia as duas grandes guerras mundiais, e no qual se encontrava em ebulição a catástrofe eugênica da Alemanha nazista:

⁶ Os alemães emigrados para o Brasil era, em sua maioria, camponeses analfabetos.

Avisto Gobineau fraudulento a estudar o fâcies de Tupã. Odin e Budá inda Tupã podia vencer, que em brigas entre iguais a vitória parece discutível. Mas Gobineau é homem, Homo Europeus, e sempre constatei que os homens são muito mais fortes que os deuses. Gobineau vencerá para maior gozo de alemães (ANDRADE, 1944, pp. 99-100).

Comenta Gilberto Freire que esse conde francês dividia as nossas mulatas em três categorias: *marron*, *chocolat clair* e *violette*, afirmando ainda, do alto de sua brancura, “que falar de brasileiro era o mesmo que falar de homem de cor” (2002, p. 1277).

Em muitas dessas obras deparamo-nos com gritantes contradições, como: defesa do índio, do negro, do mestiço, mas expectativa de hegemonia da raça branca, e depauperamento, ou mesmo desaparecimento, daquelas. Na introdução de sua obra clássica sobre *Os Africanos no Brasil*, Nina Rodrigues comenta que “A raça negra no Brasil (...) há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo”, e, mais adiante: “consideramos a supremacia imediata ou mediata da raça negra nociva à nossa nacionalidade, prejudicial em todo o caso a sua influência não sofreada aos progressos e à cultura do nosso povo”, tendo dito, a duas páginas atrás: “Neste livro nem precisamos dissimular a viva simpatia que nos inspira o negro brasileiro”. No entanto, como para desculpar-se, fundamenta, no mesmo texto, esse desequilíbrio de opiniões, dizendo que “é mesmo de bom tom ostentar desprezo por esses inferiores, cortejando humildemente os fortes teutões e anglo-saxões” (1977, pp. 5 e 7). Era o atestado de um recalque herdado quiçá daquela bonomia do brasileiro, tão festejada por alguns estrangeiros, mas que pode ser vista como um dissimulado sentimento de inferioridade, originado do trato servil com o colonizador. Trato que o fez dependente, cabisbaixo, alegre até, às vezes tido por hospitaleiro. Tavares Bastos faz uma análise clarividente desse homem que, parece, não se tomara ainda do amor-próprio comum aos povos maduros, autônomos, confiantes do próprio valor e capacidade de se autogerirem:

O vício orgânico dos homens neste país, vós o sabeis, é a ausência de autonomia. O brasileiro não se sente independente e livre, não se dispõe a vagar nos mares da vida contando só com a sina da sua estrela e os ventos da sua fortuna, não resolve caminhar senão apoiado nalgum braço protetor. Nos desertos da existência, não vai ele mesmo plantar a árvore que o deva abrigar: alonga os olhos e procura logo árvore copada, a cuja sombra estenda a sua barraca de viagem (1975, p. 16).

Se o racismo contribuiu para o recalque é porque teve adeptos entre intelectuais e políticos brasileiros; mas acreditamos que foi dele que se alimentou o

antilusitanismo, reação aos preconceitos que o elemento português levava a efeito contra o brasileiro na convivência diária, ou mesmo através da imprensa.

Assim, a repulsa do colonizador teve opositores quanto partidários. Dentre estes, alimentava-lhes o sentimento de valorização da terra, e mesmo, algumas vezes, de xenofobia: reação tímida ao racismo importado da Europa, via Portugal; era benevolente e tendente à imitação quase mecânica dos modismos da corte. Mostra disto, dá-nos Sérgio Buarque de Holanda, em prefácio a um estudo sobre a cultura e sociedade, com a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro:

Consta que o elemento feminino especialmente tratou logo de vestir-se e tocar-se como as fidalgas européias, mas isto haveria de ocorrer porém entre as que se podiam dar ao luxo de seguir ou julgar seguir modas civilizadas, e estavam certamente longe de ser a maioria (SILVA, 1978, p. xii).

O elemento feminino vestindo-se à imitação de outra cultura, à primeira vista, pode não ser um exemplo dos melhores; entretanto, imitava porque achava que a outra era *moda civilizada*. José Honório Rodrigues comenta que “os viajantes de época pouco posterior, como Spix e Martius (1817-1820), afirmam que os 24.000 portugueses e os vários estrangeiros imprimiram mudanças nas características dos habitantes e na sociedade” (1970, p. 44).

O padre Lopes Gama, n’*O Carapuceiro*, comenta, irônico, como os portugueses viam o Brasil e os brasileiros, mesmo após a proclamação: “Não há força moral, que lhes tire do estúpido bestunto, que nós, filhos do Brasil, somos meros colonos do caduco Portugal, que isto por cá é muito seu e a eles cabe governar-nos *per omnia saecula saeculorum*” (1983, p. s/nº).

Ora, vê-se que um comportamento justifica o outro: Os lusos sentiam-se elementos especiais, copiados, imitados na fala, na vestimenta, no mobiliário, na alimentação, mesmo os mais rudes. Daí o “estúpido bestunto” que impedia-os de enxergarem a real situação da colônia, primitiva e ainda atrasada, mas vislumbrando já os novos horizontes, sugeridos pelas novas gerações de esforçados intelectuais e políticos nativos.

Mostra eloqüente desse embate, vamos encontrar no tratamento dado ao homem português que retornava a sua terra, depois de vivido alguns anos no Brasil: chamavam-no de brasileiro e era cercado da mais estapafúrdia ridicularia, porque carregava consigo

todos os nossos tiques comportamentais e, inclusive, verbais. Numa de suas *farpas*⁷, Eça de Queiroz faz coro a esse hábito reinol de tratar o nosso povo como inferior, incivilizado e corruptor da língua mãe:

Nós temos o brasileiro: grosso, trigueiro com tons de chocolate, pança ricaça, joanetes nos pés, colete e grilhão de ouro, chapéu sobre a nuca, guarda-sol verde, a vozinha adocicada, olho desconfiado, e um vício secreto. É o *brasileiro*: ele é o pai achinelado e ciumento dos romances românticos: o gordalhufo amoroso das comédias salgadas: o figurão barrigudo e bestial dos desenhos facetos: o maridão de tamancos, sempre traído, de toda boa anedota (1997, p. 839).

Na cidade de Goiana, em Pernambuco, no episódio conhecido por “Mata-Mata Marinheiro”, os portugueses ali residentes foram escoraçados pelos naturais do lugar, em protesto contra essa série de artigos do autor de *Os Maias*; reação que Roberto Schwarz chama de “nacionalismo complexado” (1999, p. 40).

Assim, na condição de inferior em que era posto, desde a raiz, o brasileiro aos poucos, com (des)ânimo, ia também manifestar a sua arte, a sua literatura, compor o seu folclore, o seu cancionero popular. O Brasil vai emergir de entre a folhagem da mata virgem, com vergonha de si, talvez de sua nudez de primitivo, de não civilizado, para encontrar o caminho de nação livre, de potência emergente, reservado para o gozo das gerações futuras.

Nalguns de nossos escritores, deparamo-nos com a existência de conduta tida por aceitação ou acomodamento à posição de inferioridade defendida e expressada energicamente por alguns intelectuais europeus.

Em *A Moreninha*, nosso primeiro romance, Macedo põe, nas palavras que Fabrício envia, por carta, para Augusto, o seguinte, referindo-se ele ao moleque Tobias: “dá-lhe a ligeireza, a inquietação e rapidez de movimentos de um macaco e terás feito idéia desse diabo de azeviche, que se chama Tobias” (1999, p. 19). Um pouco mais à frente, descrevendo a protagonista, compara-a ao beija-flor e ao pavão, duas aves nobres e delicadas: “- Ela é travessa como o beija-flor, inocente como uma boneca, faceira como o pavão” (Idem, *ibidem*, p. 36). Tobias, o negro, tem os movimentos de um primata: animal grotesco, feio, peludo, irracional, talhado para o ridículo; *A Moreninha*,

⁷ Apesar da justificativa que Eça insere no início desta farpa, dizendo que não se referia ao “brasileiro brasílico, nascido no Brasil – mas o português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil”, sabemos que pretendia, com uma série de artigos, atingir a pessoa do imperador D. Pedro II, que estava de visita a Portugal. Noutro artigo anterior, achincalha o Imperador, dizendo que este tinha como cetro uma mala que carregava para onde ia.

não, é delicada como beija-flor: ave que se alimenta do néctar das flores, e faceira como o pavão: ave elegante, ornamental, de plumagem brilhante. Tobias representa o brasileiro, o serviçal, fadado para o trabalho, de talhe grotesco, primitivo. A Moreninha, mulher branca⁸, jeitosa, fina, traços nobres e delicados, representa o europeu, a raça dominadora.

Desse perfil psicológico, dos construtores da nação brasileira, vão originar-se o que de positivo e negativo vamos todos herdar. Porém, a levar em conta que o traço mais notável daquela gente é a indolência, a pouca disposição para o trabalho, a ociosidade, enfim, a aventura, será daí que sairá o retrato do brasileiro, tão fiel, ou mais acentuado, do que se poderia esperar; assim, no nosso caso, dará num homem mais retraído, no dizer de Antonio Candido, com “o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada” (2000., p. 102).

Na verdade, o brasileiro habituou-se à posição de inferior, de empregado, de serviçal, enquanto o português tomava sempre o lugar como patrão, como empresário, “só a contragosto como trabalhador. Outros trabalhariam para ele” (PRADO JUNIOR, 2004, p. 29). Isto vai mudar um dia, apesar de deixar as suas seqüelas.

Ao que se deve, entretanto, esse *recalcamento* de nossos primeiros irmãos? Ao clima, à frieza interior, que os torna moles, indispostos para o trabalho, indolentes? Evidente que negamos todas estas assertivas, e respondemos com Caio Prado Junior:

Na América (...) a que assistimos? Ao recrutamento de povos bárbaros e semibárbaros, arrancados do seu *habitat* natural e incluídos, sem transição, numa civilização inteiramente estranha. E aí que os esperava? A escravidão no seu pior caráter, o homem reduzido à mais simples expressão, pouco senão nada mais que o irracional. (...) Nada mais se queria dele, e nada mais se pediu e obteve que a sua força bruta, material. Esforço muscular primário, sob a direção e açoite do feitor. Da mulher, mais a passividade da fêmea na cópula. Num e noutro caso, o ato físico apenas, com exclusão de qualquer outro elemento ou concurso moral. A “animalidade” do Homem, não a sua “humanidade” (Idem, *ibidem*).

Sérgio Buarque discorre sobre o elemento que veio dar em nossas terras, muito mais pela sede de aventuras, do ouro, da riqueza fácil, do que pelo trabalho. Seu objetivo primacial era “colher o fruto sem plantar a árvore” (1977, p. 13).

⁸ Apesar de trigueira, a Moreninha reúne todas as características de uma mulher branca: “Se no romance *A Moreninha* tudo se passa dentro da ordem familiar branca e senhorial...” (RONCARI, 2002, p. 564).

3.2 Manifestações nacionalistas.

O sentimento nacional tem início, primeiro, quando as relações sociais se intensificam, em que há a troca de informações, cotejo do status, impressões sobre a própria condição de vida; em segundo, com as tensões, resultado previsível e inevitável da socialização humana, propelidas pela tomada de consciência do ser cidadão, e pelos anseios de liberdade em efervescência. Neste momento, as forças populares, não agregadas, dão começo à formação de grupos, em sociedades: políticos, culturais, religiosos. É um nacionalismo incipiente, com forças desordenadas, com rumos mal direcionados, com objetivos não delineados claramente. Nesta época, surgem os protomártires, super-homens, cuja vida e ações, quase sempre, dão o motivo para os ícones que representarão a pátria, incrustados nos brasões. Os levantes dessa fase vão indicar os destinos cultural, ideológico e político do país.

O Brasil do século XVIII assiste à formação, paulatina, mas vigorosa, desses movimentos políticos e culturais, por um lado, com a entrada de ideologias, e, por outro, com o nascimento delas mesmas no seio nativo, propiciadoras do nativismo pró-independência do jugo estrangeiro. A sociedade estava assentada fundamentalmente em base agrícola, cujas relações de senhores e escravos equivalia quase a de racional com o irracional, ou, em muitos casos, com o cativo sendo posto na mais ínfima categoria, inferior até ao animal doméstico. Comenta Malheiro: “O escravo subordinado ao poder (potestas) do senhor, e além disto equiparado às coisas por uma ficção da lei enquanto sujeito ao *domínio* de outrem, constituído assim objeto de propriedade, não tem *personalidade*, estado. É pois privado de toda a capacidade civil” (1976, p. 58). Entretanto, como um ser pensante, dotado tanto da capacidade para o trabalho e a obediência, como para a guerra e a desobediência, um dia vai levantar a cabeça, e o seu olhar indignado será o discurso mais eloqüente que jamais se fez no Novo Mundo, pelos direitos individuais do cidadão. Aos poucos, nas áreas urbanas, vão se formando outras categorias, que necessariamente não estão sujeitas a um senhor, e é daqui que se forma aquele desejo de chegar o “tempo em que os filhos do Reino hão de ser nossos cativos” (MOTA, 1979, pp. 27-28).

De par com esse estado de desorganização social, em que a ambição desmedida era o único estimulante do viver na colônia, as poucas manifestações culturais, como a literatura, eram pobres e inexpressivas. Comenta Antonio Candido que a literatura era

um “subproduto da vida religiosa e da sociabilidade das classes dirigentes” (1993, p. 73). Tudo convergia para uma vida voltada para o trabalho e o lazer, perante a rudeza das relações, num ambiente cercado de primitivismo. Deste estado de ânimo, começam a surgir, à medida que o homem se identificava com a terra, com o meio, os primeiros lampejos individuais para as obras do espírito; comenta Afrânio Coutinho: “Naquele instante, criou-se um homem novo, ‘obnubilando’, como queria Araripe Júnior, o homem antigo, o europeu. Foi o homem brasileiro” (COUTINHO, 1976, p. 42).

3.3 Formação da Sociedade.

Quando publicou a *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido revolucionou a historiografia em nosso país, ao defender que a nossa literatura “não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII” (*Op. cit.*, p. 16). A lição do mestre não foi devidamente compreendida, motivo por que teve reações contrárias, alegando que ela (a literatura) nasceu a partir do instante em que aqui pisou o novo homem, civilizado, com idéias que foram postas no papel e divulgadas para a pequena massa de leitores, em geral, pessoas da nobreza e da burguesia letrada.

Candido, no seu famoso “tratado” historiográfico, dá uma aula de sociologia, ao explicar a diferença entre *manifestações literárias* e *literatura propriamente dita*. No primeiro caso, temos alguns homens produzindo obras isoladamente, a seu talante, que poderão ser publicadas, lidas, ou não. Fazem-no porque sentiram a necessidade de extravasamento do espírito, do produto que o espírito ruminou por algum tempo, por identificação com o que o cerca, ou mesmo por desagrado e revolta, pela busca de uma *nova ordem* ou necessidade de mudar o mundo. As produções nacionais têm a marca da exclusividade individual, como pontos luminosos, mas isolados, no firmamento da pátria: Não são um todo, unidos por sentimentos convergentes para um mesmo fim, pois não possuem ainda canais comunicantes, inclusive com receptores, sem os quais a obra é natimorta. No momento seguinte, deparamo-nos com a *literatura propriamente dita*, que nasce primeiramente quando há ideais comuns a integrar os produtores de arte, formando um *sistema articulado*, com a presença claramente definida da tríade “autor-obra-público”. Em seguida, e como conseqüência, o engajamento desse autor em uma sociedade literária, como que completa o que se requer para o seu positivo contributo na formação da literatura. É dentro das *escolas* que as idéias tomam forma e se fortalecem,

para, efetivamente, serem objeto de mudanças, se a isto se propõem. Estas não se fazem com movimentos espontâneos, como entendia o poeta e historiador inglês Robert Southey: (as mudanças) “não se impõem à força, no seu entender, mas devem naturalmente amadurecer, até o ponto em que seja inarredável o seu advento” (HOLANDA, 1974, p. xviii). A esta assertiva, responde Candido, no capítulo sobre *Literatura Empenhada*, que “não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação” (1993., p. 26). Portanto, somente através da “fuga ao real” é que as mudanças serão viabilizadas. E será dentro das agremiações artísticas e literárias, surgidas a partir de meados do século XVIII, que a idéia de revolução vai germinar e dar frutos para as mudanças e as *cousas grandes* exigidas pela nova sociedade.

3.4 Cultura nacional.

Antonio Candido chama a atenção para não olharmos “a realidade de maneira mecânica” (1989, p. 163), na qual tendemos a configurar fatos históricos determinantes dos literários. Assim, a formação, natural, de agremiações culturais e políticas, que vão tomar direções, por assim dizer, paralelas, no seio das quais hão de germinar sementes de insurreições, em muitos casos, com o arrimo da literatura, devem ser estudadas cada qual no seu posto de atuação. No caso particular do Brasil, difícil será assestar o olhar para um segmento isoladamente, com pretensão de estudá-lo, ignorando a existência do outro. O crescendo cultural brasileiro foi lento e penoso, considerando a pobreza de nosso ensino, assim como o ambiente que lhe estava reservado, e ainda as dificuldades de recepção, ou importação, do que era produzido fora. Alguns homens de posses mandavam seus filhos para a Europa, de onde voltavam embebedos das novas doutrinas que por lá grassavam. Na política, tendiam à desobediência da corte; na literatura, faziam oposição panfletária, em folhetins, ou em parcas edições livrescas, editadas no Velho Continente. Neste universo “matavirgista”, predominavam as flores desgraciosas, mas já traziam “a marca nativa: uma flor, um bicho, uma árvore, uma palavra, e mesmo um desalinhavo estilístico” (IVO, 1987, p. 8). Os nossos começavam a perceber o quão equivocados estavam os portugueses ao aplicarem o rifão latino *qui prior est tempore*,

potior est jure (1822, p. 80)⁹, para justificarem o direito de imposição de sua cultura, mas sentiam-se, ainda, impotentes para produzirem eles mesmos o que de mais representativo se poderia fazer no terreno da literatura.

Dessa forma, a literatura brasileira se nutria da imitação e da cópia, que era o único caminho encontrado para vencer as dificuldades. Mas era uma imitação e uma cópia, dirá Antonio Candido, “de tal modo diferenciadas das literaturas matrizes que, já nos últimos cem anos, chegaram nalguns casos a influir nelas” (1989, p. 165).

As idéias vinham pelo Atlântico, e todos estavam dispostos a bebê-las: umas vinham com os livros, outras com as pessoas. Dentre estas, contavam-se os jovens que retornavam após completados os estudos. Alguns seriam futuros literatos, pontos luminosos na comunidade recém-inaugurada.

Dessa primeira leva de alunos coimbrenses, três ganham destaque, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Inácio José de Alvarenga Peixoto: poetas árcades, condenados posteriormente como inconfidentes.

De Cláudio Manuel da Costa, diz João Ribeiro, em carta a José Veríssimo:

Não só Coimbra foi o melhor de sua vida, mas foi sua vida mesma. Não somente foi lá que poliu o seu estro na convivência das novas e múltiplas academias que surgiam inúmeras por toda a parte; mas também a verdade é que chegando aqui perdeu como que o equilíbrio da própria personalidade e a sua readaptação ao clima americano pareceu difícil e quase impossível. Aqui é preciso renunciar aos seus hábitos; o vocabulário poético secularmente enobrecido desde Virgílio, os tesouros do mito, os campos da Arcádia não se ajeitam à natureza do Brasil; não pode ao seu parecer, sem ridículo, imaginar as ninfas no “feio e turvo Ribeirão do Carmo” e nem ao menos lhe é possível aqui “a sombra de uma faia”. Está como o soldado que de repente perdera as munições (RIBEIRO, 1996, p. 12).

Era difícil, chegando aqui, esquecer tudo o que aprendera na Europa. A vantagem, para o poeta, seria o *status* de paraíso que a nova terra possuía, com uma diversidade maior de sugestões para excitar o estro. Ademais, evidentemente, de uma inquietação dos espíritos, que não havia além-mar. Ingrediente que, inevitavelmente, servia para alimentar a fome de liberdade e de progresso subjacente nas camadas subalternas.

⁹ Tradução: “O primeiro no tempo é o primeiro no direito”. Reza o *Conciliador Lusitano, ou, o Amigo da Paz e União*, editado em Lisboa em 1822: “Já se vê, que o Brazil he como hum Gigante grande no corpo, e fraco nas forças: e que impossibilidade ha para que Portugal mais pequeno no corpo, e maior nas forças veja o Brazil curvado diante de si?”. Consultada a edição fac-similar, disponível em: < <http://books.google.com.br>. > Acesso em: 10 maio 2009.

En passant: podemos citar aqui uma digressão de Norbert Elias sobre o *processo civilizador*. A sociedade brasileira estava num estágio em que se colocava a seguinte questão: Precisamos mudar, progredir, libertar-se, sair desse marasmo em que estamos; o que fazer e como fazer? Essas mudanças, todos conhecem, são fruto de um trabalho primeiro de preparação, muitas vezes, longo, paciente, amadurecido, para que passe à ação; e assim mesmo, o progresso, tão ambicionado e esquadrihado, só virá após passadas gerações de atletas dessa causa comum. Diz-nos Elias:

... o processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica. Mas, evidentemente, pessoas isoladas no passado não planejaram essa mudança, essa “civilização”, pretendendo efetivá-la gradualmente através de medidas conscientes, “racionais”, deliberadas (1993, p. 193).

Deste modo, e sob essa ótica, fácil é compreender o desabafo de João Ribeiro, ao afirmar: “E todavia a cousa única nacional é essa gente parasitária e semi-escrava que somos. Muito embora podemos dela fiar as nossas esperanças!...” (RIBEIRO, 1996, p. 18).

A busca e, simultaneamente, a luta pela identidade político-cultural, no campo da literatura, enfrentou, no Brasil, muitos percalços; e, nos princípios do século XX, estamos ainda como naquele exemplo de Collingwood, a considerar que progredimos à vista de termos aumentado o número de peixes pescado. A levar em conta que anteriormente pescávamos somente cinco, e agora o número duplicou, a impressão é realmente de progresso. Entretanto, chama-nos a atenção o historiador britânico:

tem de tomar em consideração as condições e as conseqüências dessa transformação. Tem de indagar o que foi feito com o peixe ou com o ócio adicionais. Tem de procurar saber que valor era atribuído às instituições sociais e religiosas que foram prejudicadas por eles. Em resumo: tem de julgar o valor relativo dos dois sistemas de vida, tomados como dois conjuntos (COLLINGWOOD, 1972, p. 393).

A resposta, sobre o julgamento dos sistemas de vida, o colonial e o pós-colonial, devemos procurar nos testemunhos dos escritores de então: produzimos mais livros, aumentamos a massa de leitores, equipamos o mercado editorial; porém, o que mudou, com esse progresso aparente?

Machado de Assis, em seu famoso ensaio *Instinto de Nacionalidade*, fazendo um balanço da situação atual da literatura (época dele), dá-nos o seguinte prognóstico, que também serve de diagnóstico: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura;

não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (1962, p. 801). Este escrito é de 1873, isto é, de um tempo em que a literatura brasileira contava já com produções de José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Manuel Antonio de Almeida, Franklin Távora, dentre outros, citados por Machado, e vejamos que utiliza os verbos no futuro: “não se fará num dia”, “não será obra de uma geração nem duas”, “muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. Machado estava consciente de que havia muito por fazer, por uma literatura que não chegara ainda a idade adulta. José de Alencar, militante da mesma causa, arremata: “É infantil, será incorreta, mas é nossa: é americana” (1962, p. 59).

4 O NACIONALISMO EM MÁRIO DE ANDRADE.

4.1 Cultura popular.

A preocupação com o nacionalismo desembocou na exploração dos recursos que a cultura popular foi consolidando durante anos, por uma necessidade mesma de falar de si e do mundo que a rodeia, e, em sentido oposto, as práticas da cultura popular, nos cânticos, nas modinhas, nos folgedos, e mesmo nas cerimônias religiosas, afervoraram a vida do grupo, alimentando um apego ao chão materno e à luta pela soberania nacional. É claro que raramente a sugestão nacionalista aparece em primeiro lugar, pois é ela justamente o resultado da vida do grupo, de seus problemas, suas mazelas, suas dificuldades sócio-políticas, e da criatividade, enquanto seres pensantes, enfim.

Um olhar na memória coletiva será suficiente para compreendermos como a cultura popular caldeou os elementos que resultaram nas primeiras manifestações, embora um tanto pueris, de nossa nacionalidade; resultado do entrecruzar de línguas, de culturas, dos mitos, das crenças, da religiosidade, do sincretismo; não deveu-se a um indivíduo, a um grupinho, em um determinado tempo e lugar: foi o resultado de vários séculos de luta por um chão único e independente.

Tais aspirações, na verdade, atestam o interesse e o apego que os naturais adquirem pela terra, com o passar do tempo. E na literatura aparecem ora em composições poéticas, ora nos escritos em geral. Antonio Candido vê surgirem com traços mais delineados no instante em que os literatos se congregam, e dão início a uma produção cujos elementos da natureza vão representar os recursos e carências do espaço em que vivem. Estão presentes muito mais os regatos, os ribeiros, a vida familiar, a amizade, do que os patéticos devaneios pró emancipação do solo pátrio. A literatura aqui se abstém daquela ousadia que a escola a que deu origem vai dar início aos primeiros ensaios, embora ainda manca no que respeita à influência estrangeira. A primeira, a arcádica e, a seguinte, a romântica. Daquela, diz-nos Antonio Candido na sua *Formação*:

O movimento arcádico significou, no Brasil, incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais, ou seja, a um sistema expressivo, segundo o qual se havia forjado a literatura do Ocidente. Nesse

processo verificamos o intuito de praticar a literatura, ao mesmo tempo, como atividade desinteressada e como instrumento, utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país – quer no ato de fazer aqui o mesmo que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local (*Op. cit.*, p. 11).

Já quanto à romântica, o caso é bem outro, embora se tenha aproveitado das sementes que estoura deixara no caminho. O nativismo, nesta escola, foi a bandeira que mais tremulou, impulsionada pela pena de seus *artífices*; e o nacionalismo, antes amorfo, sugeriu agora por movimentos paralelos também na política. Em seu berço, foi vista como a Revolução Francesa das Letras, comenta Afrânio Coutinho (1976, p. 68); mas aqui foi movimento somente de natureza estética, pugnando, portanto, por uma auto-expressão literária nacional. Concernente a auto-afirmação buscada pelos românticos, o objetivo precípuo estava limitado à simples negação dos valores portugueses: aspiravam à independência cultural, em todos os sentidos, da mãe pátria; esta que formara os nossos primeiros homens de letras, a partir do distanciamento da língua falada, testemunhado desde Vieira.

A preocupação dos românticos de dar um cunho local aos seus escritos, com a fala, o ambiente, a natureza, cada qual no seu quintal, no seu pomar, no seu espaço vivencial, leva-os a compor o regionalismo, que, por um bom lapso de tempo, contagiou nossos melhores escritores do final do século XIX para os começos do XX. Esse modo de composição atendia a dois anseios: propor uma escrita aproximada de nosso falar local, com a valorização de cada recorte geográfico, e atender às exigências da massa de leitores, que assim via as suas tradições enriquecidas pela literatura. De algum modo, esse leitor, identificado agora no fabulário, sentia-se partícipe de sua cultura, no mesmo nível que o homem da grande metrópole; conforme definição de Antonio Candido, constituiu o regionalismo “uma das principais vias de autodefinição da consciência local” (2000, p. 104). A cultura popular ganhava, assim, foros de cidadania.

Com isto, os literatos ganhavam mais um trunfo, e a literatura brasileira mais uma via, por onde passaram a desfilar todos os nossos heróis, muitos sobreviventes de nossa tradição oral. Foi o nascedouro do indianismo, propriamente dito, *contaminando* um sem número de poetas, romancistas e contistas. Mas foi igualmente a porta aberta para o conto sertanejo, que fez surgir os mais variados espécimes, em conformidade com a sugestão que as tintas locais apresentavam.

Desse regionalismo, voga ainda pelos anos vinte, Mário de Andrade tinha um pavor infernal, porque o considerava artificial, uma “praga”, mesmo. Não estava de acordo com a língua forjada nos gabinetes, com pretensões de reproduzir a fala do

homem rústico. Queria, antes, o trabalho campal, aliado à pesquisa, para extrair diretamente do fruto o sumo saboroso e nutritivo, do qual a natureza brasileira era pródiga. No prefácio que escreve para a publicação do material folclórico, resultado de suas viagens como “turista aprendiz”, inicia com palavras que dão a chave de sua compreensão do problema: “Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor” (ANDRADE, 1980b, p. 55). Não que fosse contrário à ciência, como diz mais adiante; tampouco negasse aí a presença do amor. Entretanto, o que menos importava, no tocante à cultura popular, era a Verdade, que ele escreve em maiúscula. Verdade que busca os motivos, e que se confunde com conhecimento, num significado mais acadêmico do termo. Esclarece, em vista disto, no mesmo artigo, do seguinte modo:

De maneira que dou ao verbo conhecer um sentido, se não mais humilde, pelo menos mais lírico, mais “namorista”, pra falar como o caipira. Eu amo o Brasil, e no poema inicial do *Clã do Jaboti*, embora sem sistematização, já disse de que maneira, anticientificista, antipolítica, relumeia o fogo desse amor. Quem quer que pretenda um conhecimento do povo brasileiro, um pouco mais íntimo que esse da sua história política e geográfica, sentirá imediato aquela precisão (...) de recolher dados e noções capazes de evidenciar mais analiticamente a entidade nacional (*Op. cit.*, p. 55).

Mário era avesso à intromissão de elementos estranhos, eruditos, nos materiais recolhidos da cultura popular. Alguns pesquisadores tendiam a querer “colaborar” e adular sem dó o que a tradição conservara durante anos, alegando conhecimentos, possuídos de uma verdade que não condizia com o espírito do povo. Nesse mesmo prefácio, ressaltando o seu papel de pesquisador escrupuloso, conhecedor dos valores culturais guardados pela gente simples, a sua paixão pelo trabalho “burocrático com o povo e com a vida” (ANDRADE, 1995, p. 51), declara, quase a dar uma receita de como fazer trabalho de pesquisa de campo: “Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava” (*Op. cit.*, p. 55). Quer dizer, como o pescador que pesca o peixe e vende-o *in natura*, Mário procurava flagrar a pureza e candura do populário nordestino, fisgar o que chamou de a “razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo” (1980b, p. 56).

Na outra face do pesquisador do folclore, do estudioso das danças dramáticas, dos cocos, das cantigas de cantadores, estava o poeta, criador de poemas penetrados dessa literatura espontânea que a tradição soubera conduzir pela memória dos homens de pouco saber. O resultado: *Clã do Jabuti*, livro publicado em 1927. “Tons e melodias típicos do Brasil – modas, acalantos, toadas, rondós, romances, sambinhas -, colhidos

pelo ouvido atento e sensível do poeta-pesquisador em meio à fala do povo brasileiro, ressurgem transformados – ‘mastigados’ – pelo poeta (que come amendoim)” (SOUZA, 2006, p. 77).

No projeto do livro, havia a intenção nacionalista, que Mário abraçava agora de modo mais consciente e mais crítico. Entretanto, os críticos *de tocaia* arranjarão argumentos para acusá-lo de *patriotices* e outros insultos e descomposturas, de que não se acostumara, razão porque vivia como preparado para o contra-ataque. Assim, nesse clima de autodefesa, faz o seguinte comentário para Manuel Bandeira, pouco antes de publicar a obra:

Já temos nacionalismo por demais e tão bêsta! Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro “et pour cause” desde Paulicéa onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juventudes Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra... as pátrias todas deste mundo de imbecis, etc. (ANDRADE, 1967, p. 208).

Consciente do papel de motor da nova corrente, Mário sabia que era necessário abandonar-se a si mesmo, em prol talvez de um *acordo* entre o lirismo e a técnica, dentro do espírito do recorte de *Helena*, de Machado de Assis, “alguma coisa é preciso sacrificar” (*Apud* ANDRADE, 1967, p. 152). Por esse tempo, a crítica não entendia o sacrifício que fazia para pôr nos trilhos o seu projeto: motivo de sua revolta.

No *Clã*, Mário de Andrade enfeixa poemas como *O poeta come amendoim*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, em que trata do “sítio imenso do Brasil” naquele espírito de *desgeografização* que aplicou a muitas de suas produções:

Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e dansas.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito
engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
dormir (1972c, p. 110).

Dentro desse mesmo espírito, dirá a Drummond: “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo” (1982a, p. 5). Está fora de dúvida que essa aplicação e interesse em *favor do Brasil* provocaria desconfiança nos críticos, numa época de *verdeamarelismo* e de

Anta: o jabuti também pode ser visto como um símbolo nacional. Paulo Duarte comenta o quanto estava dividido o movimento modernista em 1927: “Polipartia-se em vários clãs: da Anta, do Jaboti, do Paul Brasil, da Antropofagia, do Verde-Amarelo” (*Op. cit.*, p. 27). Assim, será ainda com Drummond de Andrade que Mário tratará do assunto, esclarecendo sua posição:

O Jabuti você sabe como é importante e característico no fabulário nacional. É bem nacional. Clã é reunião. Meu livro merece bem por isso um título assim evocativo desta besteira de Brasil. Foi essa minha única intenção (*Op. cit.*, p. 126).

Em mais de um lugar fala da arte como “pregação”, ressaltando ser necessário abrir mão de seus pendores naturais, do “escrever pra ficar” e de suas inclinações para fazer “literatura, no mau sentido da palavra”, como dirá a Bandeira: “Você compreende, Manuel, eu empobreci os meus meios de expressão. Não faço dúvida nisso. Empobreci-os conscientemente. Tem uma frase do Machado que me bate sempre na memória. ‘Alguma coisa é preciso sacrificar’” (ANDRADE, 1967, pp. 120-121). Ao repetir para o poeta da rua do Curvelo, no ano de 25, as palavras de Helena sobre o sacrifício exigido dos cônjuges em prol da “felicidade doméstica”, Mário parece querer mostrar que a sua relação com a cultura brasileira é a de alguém que se sente *amarrado* às raízes e tradições de seu povo, e está pronto a sujeitar-se aos interesses da *causa*, executando, para isto, não os indicativos do coração, mas os da razão.

Nesta proposta, por conseguinte, de redescoberta do clã Brasil, com base na música e poesia oral, “o poeta folclórico” (CANDIDO, 1942 *Apud* LAFETÁ, 2004, p. 303), Mário de Andrade, compõe a maioria dos poemas da coletânea; são vinte e dois ao todo. Entretanto, do projeto inicial, somente alguns desses poemas seguirão a linha das lendas populares, apesar de continuar abrigando a idéia de abarcar todo o território nacional. Nas palavras de Mário a Augusto Meyer, referindo-se ao livro, um ano após sua publicação:

No caso dos temas de lendas citados por você, veja bem, nada mais fácil do que aparecer na cabeça de quem fez dois ou três já dessas lendas estaduais, a idéia de pegar uma lenda de cada Estado e escrever pois uma série de vinte-e-duas. Mas conservei a minha liberdade. Sabendo posso dizer que tudo quanto é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil, podia com facilidade escrever uma de cada Estado em verso. Mas me respeitei, pois escrevi apenas as que me vieram mesmo mandadas não sei por quem e que estão no *Clã* (ANDRADE, 1968, pp. 54-55).

Mário alega que “se respeitou” e não atendeu aos impulsos do coração, trabalhando somente as lendas que estavam ao seu alcance. Nos outros poemas, introduziu elementos da cultura popular, como expressões e vocábulos usados pela camada do povo inculta.

N’*O Poeta Come Amendoim*, as primeiras palavras do *Credo*, substantivadas em “cre’m-deus-padre”; os “canhamboras”, conhecidos também pela designação de quilombolas, porque viviam nos quilombos; a conclusão: “por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...”, utilizada de preferência à *moças*, *moçoilas* ou *jovens*; no caso do verbo “embonecar”, “ebonecar esta República”, observamos o uso muito vulgar entre a gente dos sertões relacionado com a cultura do milho, registrado por Tomé Cabral, no seu dicionário de expressões populares, acompanhado do seguinte exemplo: “Ao dar o milho as primeiras bonecas, espigas tenras diz o matuto que bonecou” (CABRAL, 1982, p. 319), dá *bonecar* por *embonecar*; “tiquinho”, de “progredimos um tiquinho”: o dicionário de Beaurepaire-Rohan (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889, pp. 229 e 231) dá a definição simplória de “diminutivo de tico”, que, por sua vez, é dado como a “mínima parte de alguma coisa”; ora, se *tico* é a mínima parte de alguma coisa, que dimensão terá o diminutivo dessa “mínima parte”? Sobre isto, Mário de Andrade comenta, numa carta a Manuel Bandeira, o seu gosto no uso dos diminutivos: “Ando pondo diminutivo em tudo. Foi a obra de você que me chamou a atenção pra isso. Observei criticando, e imitei melhorando, isto é, empregando a forma mais comum de diminutivar dos brasileiros” (*Op. cit.*, p. 140).

Mário encerra o poema com um hino ao seu país, quase que a dizer “porque me ufano do meu país”, à Afonso Celso, mas sem o otimismo deste e mostrando o lado autêntico do Brasil, com suas peculiaridades florais, lingüísticas, musicais, tradicionais, gastronômicas: “Brasil... Mastigado, falado, Brasil amado, Brasil que eu amo, Brasil que eu sou” (ANDRADE, 1972c, p. 110).

N’*O Carnaval Carioca*, que não era especialidade de um paulista (declara logo no começo: “Minha frieza de paulista”), depois de gingar euforicamente com versos que descrevem a bulha da cafraria, descrevendo quadros e personagens, e todas as impressões que lhe causaram a festa popular, quase a concluir para uma interlocutora:

O préstito se vai.

Os Blocos se amontoam me afastando de você...
Passa o Flor de Abacate,
Passa o Miséria e Fome, o Ameno Rosedá...

O préstito se vai...
 Você também se foi rindo pros outros,
 Senhora dona ingrata
 Coberta de oiro e prata... (Idem, ibidem, p. 119).

A “interlocutora”, ou seja, a poesia, não queria estar presente, por ocasião da passagem dos blocos, da negra que dançava com religiosidade; mas havia a máquina cinematográfica do subconsciente. Neste momento sublime, Mário desvaira, e perde-se no meio da turba, sentindo-se um carnavalesco, não um poeta. Revela em carta a Manuel Bandeira: “Há um trechinho sobre o destino da poesia, descrevo a dona de minha aventura, rezo, canto, grito... O diabo!” (*Op. cit.*, p. 80). E a Paulo Duarte: “Levou a breca o destino do poeta” (*Op. cit.*, p. 27). Para uma personalidade como a dele, eminentemente voltada para os substratos basilares de nossa cultura, impossível não se envolver emocionalmente com o espetáculo, e, desse modo, perder a própria identidade de poeta, na amálgama delirante da alegria desenfreada. Diz ainda a Bandeira, comentando o poema: “Sei mesmo que para descrever o tumulto da Avenida empreguei o máximo e o pior impressionismo: pontilhismo” (*Op. cit.*, pp. 82-83).

Mas a conclusão do poema se dá justamente com a volta da “senhora dona ingrata”, que descobre o seu rosto e mostra a sua cara.

Então o poeta vai deitar.
 Lentamente se acalma no país das lembranças
 A invasão furiosa das sensações.
 O poeta sente-se mais seu.
 E puro agora pelo contacto de si mesmo
 Descansa o rosto sobre a mão que escreverá (*Op. cit.*, pp. 120-121).

Não podemos deixar de comentar a alusão à canção de roda *Senhora Dona Sancha*, que Mário aproveita também em *Macunaíma*: depois que o herói depõe na praia os legornes, se chega para a água e percebe que “A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo” (ANDRADE, 2008, p. 205). Diz assim a canção portuguesa: “Senhora dona Sancha, / Coberta de ouro e prata, / Descubra o seu rosto / Que lhe quero ver a cara” (PIMENTEL, 1959, p. 22).

O livro está dividido, ao todo, em quatro grupos de poemas: os dois atrás, soltos, e os demais nos blocos “Coordenadas”, Ritmo Sincopado”, e rematado por “Dois Poemas Acreanos”.

No primeiro bloco, das “Coordenadas”, temos rondó, samba, moda, acalanto e noturno, todos formas musicais. Sobre o rondó, canção originariamente medieval, “cujo

tema reaparece intermitentemente, algumas vezes sob a forma de *ritornelo*” (JACOBS, 1978, p. 468), Mário comenta com Bandeira:

E o rondó não é nenhum artifício pois está historicamente provado que é forma popular universal vem da nossa própria organização psicológica. (...) A forma mais universal e popular é incontestavelmente a da circunferência: serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando sensação (*Op. cit.*, pp. 104-106).

João Luiz Lafetá, com base em crítica de Álvaro Lins, afirma que “duas ordens de preocupações revelam-se como dominantes em Mário de Andrade: o sentimento da terra e o sentimento íntimo de homem” (2004, p. 300). Do nosso exemplo, acima, têm origem os poemas líricos, com melhor realização e que agradam mais ao crítico. Assim, ainda no entender de Lins, os poemas dessa lavra, são os em que o autor espontaneamente deixa transparecer um sentimento de nacionalidade, e esbanja uma linguagem que se identifica com a terra, com o povo. Nas palavras do crítico:

Sim, poeta realmente brasileiro, o Sr. Mário de Andrade consegue realizar alguns poemas correspondentemente brasileiros. O que acontece é que os seus poemas de fato brasileiros são aqueles em que não houve intenção deliberada de um objetivo nacionalista. Poemas da espécie de ‘Rondó pra você e Maria’ [...] são daqueles em que se integra o poeta na comunicação com a sua terra: pela linguagem, pelo sentimento, pela realização. E muitos destes poemas desinteressados, que se me afiguram mais brasileiros do que outros que procuram sê-lo intencionalmente, pertencem à fonte do que chamei o seu sentimento íntimo de homem (LINS, 1967 *Apud* LAFETÁ, 2004, p. 304).

Embora não relacionados por Lins, incluem-se neste grupo, dos “correspondentemente brasileiros”, todos os poemas de *Clã do Jabuti*. Sobre isto, o próprio Mário, em 1924, quando reunia os já prontos, e tencionava compor outros, poemas que mais tarde vão fazer parte do livro, corrobora as palavras de Lins, em carta a Manuel Bandeira:

estes poemas brasileiros que escrevo, estou com vontade de reuni-los num livro que sairá muito mais tarde. Tinha pensado no nome “As três raças” para o livro. Ninguém acha bom o nome. Nem eu. Há uns vinte dias imaginei “Clan do Jaboti”. Gosto do nome. E tem um pouco de totemismo fresco, engraçado. (...) Sob ele reunirei o “Carnaval”, as “Dansas”, os “Poemas de Campos do Jordão”, alguns avulsos fazendeiros, os mineiros, si saírem de dentro de mim (*Op. cit.*, p. 56).

“Corrobora”, em verdade, é força de expressão, pois a referida carta, escrita em 1924, veio a lume somente em 1958. Álvaro Lins escreveu o artigo em apreço em 1942,

portanto, com poucas chances de ter tomado conhecimento do conteúdo do citado documento epistolar.

No poema *Viuvita*, o autor canta, de modo anedótico, o caso duma moça que esquecera momentaneamente a viuvez ao mostrar o dedo com a aliança: na verdade, portava duas alianças, que foi motivo para os rapazes se aproximarem mais dela. Mário explora o folclore sobre a má fama das viúvas, que buscando novas núpcias caem em vida aventureira. Há um ditado brasileiro, citado por Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore*, que diz assim: “Viúva rica com um olho chora, com o outro repica” (s/d, p. 913). Quanto à *viuvita*, ficamos na expectativa se vai *repicar*, ou não; se mostrou o par de alianças com propósito de afugentar os *gaviões* ou de atraí-los, e nisto está a faceta jocosa do poema. Viterbo dá ao vocábulo *viuvada* a seguinte acepção: “Loucuras, desonestidades ou desordens em que, ordinariamente, se precipitam as viúvas de poucos anos e sem resguardo” (VITERBO, 1983, p. 635).

Há quem identifique em alguns desses poemas o emprego do vilancico, antiga forma poética, muito utilizada na Península Ibérica, “por la brevedad, dinamismo, sobriedad, sentido dramático y afectividad (...) en poemas como “*Viuvita*”, “*Moda dos quatro rapazes*”, “*Arraiada*”, “*Paisagem n.5*”, “*Descobrimento*” y “*Sambinha*” (FERNANDEZ, 2005). Entretanto tais poemas só observam daquela forma poética essas características arroladas, carecendo seguir as formalidades caracterizadoras do Vilancico, “ESTRIBILHO ou MOTE, que se repete, à guisa de TORNADA, no fim das várias ESTROFES que o desenvolvem ou comentam” (CAMPOS, 1960, p. 206).

No *Noturno de Belo Horizonte*, resultado de uma viagem a Minas Gerais, em 1924, na companhia do escritor francês Blaise Cendrars e amigos, topamos com o poema mais longo do *Clã*, festejado por uns e incompreendido por outros.

Dentre os críticos do *Noturno*, apresenta-se, de imediato, Tristão de Ataíde, que Mário considerava não ter “sensibilidade para compreender versos”; uma de suas críticas orbitava sobre o verso “Minas Gerais fruta paulista”, em que acusava o autor de regionalista, num artigo de 4 de outubro de 25; dizia: “A poesia do Sr. Mário de Andrade, a meu ver, ainda está longe do que virá a ser, dentro de alguns anos, quando se cansar de seu ‘desvairismo’, de sua demagogia regionalista” (LIMA, 1966, p. 989).

Mário explica-se, por carta, datada de 16 do mesmo mês, a Drummond de Andrade, desta forma:

Tristão inda falou em “demagogia regionalista”. Confesso que por mais que procure o sentido não entendo. Regionalista não sou positivamente. Emprego, isto é, estou tentando uma sistematização do falar brasileiro, sistematização e não à tonta, em que uso termos e modismos de toda a parte do Brasil, e quanto a modismo geralmente uso os mais generalizados. Nisso tem justamente o contrário de regionalismo. Se é porque tenho o refrão “Minas Gerais fruta paulista” ele não entendeu absolutamente o que eu quis falar (1982a, p. 50).

Estava claro que a leitura fora superficial; nessa fase, Mário dava início ao que chamou de desgeografização da literatura brasileira, inaugurando uma escrita que contemplava, numa mesma obra, o falar de múltiplas regiões brasileiras, inserindo expressões próprias dos lugares, ditos, versos, acidentes como, em *Macunaíma*: a Serra do Ererê, do Ceará, e a do Tombador, do Mato Grosso, e ainda logradouros como o Largo do Arouche (a feira do Arouche), de São Paulo, e a Avenida Rio Branco, do Rio de Janeiro. Ao indicar o itinerário de Mário, Roberto Schwarz divide a sua obra num *crescendo* de três atitudes fundamentais, “três reinados”, enquadrando esta, do *Clã do Jabuti*, no segundo momento, que chamou de “momento antiindividualista”, em que “o lirismo individual pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore” (1981, p. 15). O *Noturno*, portanto, seria o *especimen* mais representativo dessa quadra da obra de nosso líder do modernismo. É a desregionalização por excelência, já que trabalha com elementos do folclore e linguagens locais, com uma visão caleidoscópica do Brasil, como neste trecho:

Que importa que uns falem mole descansado
 Que os cariocas arranhem os érres na garganta
 Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
 Que tem si o quinhentos reis meridional
 Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
 Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
 Brasil, nome de vegetal!... (*Op. cit.*, p. 136).

No verso “Minas Gerais fruta paulista”, Mário explica, há a oposição entre litoral e interior, e interior que é fruto, ou, como no poema, “fruta”, do trabalho de expansão levado avante pelos bandeirantes paulistas; nas palavras de Mário a Drummond: “Minas como grande parte do Brasil interior é fruta que os bandeirantes produziram pro Brasil litorâneo” (*Op. cit.*, p. 50).

Manuel Bandeira escreve, em 1924, a Carlos Drummond de Andrade comentando o “nacionalismo na arte brasileira”: fala das idéias de Graça Aranha,

Oswaldo de Andrade, Vila-Lobos, que estes estão todos de acordo. À conclusão, entretanto, afirma que

O Mário de Andrade, que me parece ser o nosso maior poeta atual e o segundo grande poeta brasileiro (o primeiro foi Castro Alves) parece ter resolvido o problema nos seus últimos poemas, sobretudo no “Noturno de Belo Horizonte”, que é todo o Brasil, ou pelo menos, um pedaço enorme de Brasil, sentido com larga emoção por um espírito de alcance e de cultura universais (1958, p. 1386).

Mário, através das Minas Gerais, canta a metrópole, Belo Horizonte, mas canta todo o Brasil: canta as cidades, com suas histórias, suas “torres torreões torrinhos e tolices”, seus filhos ilustres, suas crenças, suas festas, seu folclore, sua culinária; canta, enfim, e conta “as histórias de Minas pros brasileiros do Brasil” (1972c, p. 125).

N’*O Ritmo Sincopado*, dedicado à Tarsila, Mário reúne dez poemas: No primeiro, *Arraiada*, “manhãzinha”, fala da sensualidade de uma italiana, que vai ao ribeirão e, após depositar a trouxa de roupas numa pedra, “se espreguiça / Erguendo pros anjos o colo criador”. O “visgo de banana e de café” na boca da italiana faz dela uma brasileira, com sua faceirice e preguiça. Na *Toada do Pai-do-Mato*, calcada sobre a *ualalôcê*, cantiga dos índios Parecis, recolhida por Roquette-Pinto, Mário canta e conta a lenda da índia Kamalalô, que “indo passear à floresta viu um homem trepado num pé de tarumã; supondo que fosse um índio, disse-lhe: - Arití, dá-me uma fruta de turumã. E o homem respondeu: - Kamalalô pensa que eu sou Arití. Eu sou *pai do mato*...” (ROQUETTE-PINTO, 1975, pp. 93-94). O *pai do mato* é um gigante comedor de gente, de acordo com o folclore nordestino. Daí o verso exclamativo final: “Era o Pai-do-Mato!”, que sugere um fim trágico para a índia Kamalalô. Mário comenta com Drummond, talvez em resposta a alguma indagação sobre o poema: “Quanto ao Pai-do-Mato é um ente assombrado malévol. Camalalô está perdida porque topou com ele” (*Op. cit.*, p. 105). N’*O Tempo das Águas*, Mário pinta o período chuvoso, na fazenda; a gostosura de sentir a mudança que a água da chuva provoca na natureza e nos animais: “Você deita na rede da varanda, / Chupita o traço da abrideira...” (1972c, p. 139). No mesmo clima da cena em que Macunaíma, querendo “espantar as vontades”, que a mão de Vei, a Sol, fizera renascer, lança-se nas águas frias de uma lagoa, que se formara no tempo das águas: “O herói escorregou da rede, tirou a penugem de teia vestindo todo o corpo dele e descendo até o vale de Lágrimas foi tomar banho num sacado perto que os repiquetes do tempo-das-águas tinham virado num lagoão” (2008, p. 205). Em *Poema*,

temos, em poucos versos, o mito da iara, ou *uiara*, que, contrariamente à lenda, é “feiosa, muito”. Nas histórias dos nativos, trata-se de uma linda tapuia, que canta atraindo o viandante: “é bela, porém é a morte... é a Iara” (CASCUDO, 1971, p. 225); em algumas regiões brasileiras é conhecida também como Mãe-d’Água, e, na região amazônica, às vezes é confundida com a piranha: “E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá” (1972c, p. 140). Em seu livro de poemas *Tarde*, de 1919, Olavo Bilac trabalha a temática num soneto, cujo título é *A Iara*, mas numa linguagem academicista, bem diferente do estilo coloquial mariodeandradiano. Transcrevemos o soneto parnasiano, para uma melhor fixação da lenda e o estabelecimento de um cotejo entre um poema e outro:

Vive dentro de mim, como num rio,
Uma linda mulher, esquiva e rara,
Num borbulhar de argênteos flocos, Iara
De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninféias a namoro e espio:
E ela, do espelho móbil da onda clara,
Com os verdes olhos úmidos me encara,
E oferece-me o seio alvo e macio.

Precipito-me, no ímpeto de esposo,
Na desesperação da glória suma,
Para estreitar, louco de orgulho e gozo...

Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:
E a mãe-da-água, exalando um ai piedoso,
Desfaz-se em mortas pérolas de espuma (BILAC, 1996, p. 253).

Num poema “era feiosa, muito”, no outro “uma linda mulher”; num é “gorda manquitola (aleijada) ver peixe-boi”, no outro “uma linda mulher, esquiva e rara”; num, possui “cabelos de limo verde do rio”, no outro “de cabeleira de ouro”. Diante desses dois retratos poéticos, quase que somos inclinados a dizer que uma é real e a outra somente de sonhos. Da lenda da Iara, Mário salta para a religiosidade popular, no *Tostão de Chuva*: poema narrativo, no qual um sitiante, zombeteiro, pede ao “Pade Ciço” para mandar um tostão de chuva, que acabe com a seca no seu roçado. A moral da história, nessa nova canção, é “não debique do Padim Pade Ciço, que certamente será castigado”. Justo o que aconteceu com Antonio Jerônimo, do Fundão, que não avaliou o que significava “um tostão de chuva” para o Padre Cícero, e veio a chuva e alagou tudo, resultando na perda do único bem que o roceiro atrevido possuía: “Que num átimo virou tudo em lagoa / E matou o cavalo de Antonio Jerônimo. / Matou o cavalo” (1972c, p.

140). Em seguida, deparamo-nos com *Lenda do Céu*, onde Mário aproveita lenda recolhida dos caxinauás, por J. Capistrano de Abreu, e compõe mais um poema repassado de candura, bem ao gosto de algumas canções infantis de nosso cancionário popular. Na obra *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, Capistrano dá a versão indígena, em caxinauá e correspondente tradução; entretanto, em *Ensaio e Estudos, 3ª série*, faz publicar uma versão melhorada:

[...] o menino pôs-se a correr atrás das andorinhas até agarrar uma. – Por que me persegues? Não me persigas; levo-te para o céu; lá é muito bonito; vais ver tua gente, reprochou o pássaro. Fez o menino segurar-lhes as penas, fechar os olhos: voou, subiu, chegou e disse: podes olhar agora. O menino olhou, julgou-se na sua aldeia. Reconheceu um tio que lhe deu comida e mostrou-lhe tudo. (...) O céu é muito limpo, tem praia, mata, caça, pesca; por ele corre um rio caudaloso” (ABREU, 1976, pp. 222-223).

Mário mantém o núcleo do enredo, mas faz alguns acréscimos de modo que o céu da lenda tenha semelhanças com a terra Brasil, em atendimento ao seu projeto anti-regionalista “em favor de uma síntese nacional, objetivo último de *Clã do Jaboti*” (LOPEZ, 1972, p. 78). O vocabulário gira em torno de palavras de origem tupi (curumim, piá, guanumbi, taperá) e outras do falar matuto (avoou, beiradeando, assegura, sodade), e leva-nos a crer, pela ingenuidade, nos versos finais, “No céu [...] a gente vive brincando... / E não se morre outra vez”, ser o narrador uma criança, ou seja, o piá¹⁰ conta a sua história. Em carta de 1926, o autor, discutindo algumas correções, e sugestões de mudanças, deste poema, com Manuel Bandeira, dá o contorno e intenções quanto à linguagem, assim como uma possível influência no modo de tratar o tema:

A descrição do céu aliás me deu muito que fazer tem me dado muito que matutar. Descrever um céu de índio ingênuo e de caboclo também, porém com coisas do Brasil todinho de norte a sul, creio que você viu que era minha intenção, é. Porém pode encompridar por demais e fazer a lenda ficar arrastando (*Op. cit.*, p. 187).

Já quanto à influência:

A parecença com Catulo, por exemplo. Não tem dúvida que existe porém não pretendo modificar isso. Não é esta a única vez que imito Catulo. E que me importa que pareça com o torneio estilístico dele, o pedacinho. “Um aboio

¹⁰ Em carta escrita de “Araraquara, S. João de 1925”, Mário explica a Bandeira o significado desta palavra: “*Piá* é uma palavra linda mesmo. Quer dizer criança. Se usa ainda no Norte. Ainda mais lindo você achará sabendo que si se emprega pra significar menino mesmo entre os índios, tem como significado literal: coração”(Op. cit., p. 112).

tão sentido¹¹”, etc. Acho essa idéia linda, do aboio acuar dentro da gente o “sono brasileiro” (Idem, ibidem, p. 187).

E, mês seguinte, ainda a Manuel Bandeira, explica seu propósito de contemplar todo o Brasil, na sua face cabocla, utilizando palavras de uso do Norte quanto do Sul:

É de fato um céu caboclinho que quero descrever porém depois já ajuntei mais uma coisa: quero um céu caboclinho que reúna o Brasil em coisas de norte a sul e também represente a civilização isto é o atual de certas partes caboclas do Brasil (Idem, ibidem, pp. 190-191).

No *Coco do Major*, “causo” centrado na arrogância e poderio de um coronel, que traz suas três filhas a sete chaves, Mário utiliza-se de gênero musical¹² muito apreciado pelos cantadores do Nordeste; e, em sua *Pequena História da Música*, comenta que é “uma forma de canto social importante, utilizando sistematicamente o processo responsorial, solo e coro. Quase sempre dançado” (ANDRADE, 1977, pp. 191-192).

Como vimos, é música e é dança, acompanhada por um refrão que conta sempre com a participação de todos os dançantes. Neste poema, fruto sem dúvida das andanças do *turista aprendiz* pelo Nordeste, Mário parece ter aproveitado o refrão do *Vapor de seu Tertulino* (ANDRADE, 1972a, p. 119), de sua recolha:

O vapor de seu Tertulino,
- Seu mano,
Só navega com água na caixa,
Ele tem um reguladô,
- Ai, seu mano,
E boeiro e cinzeiro e fumaça.

Com Augusto Meyer, poeta também interessado nos estudos do folclore nacional, autor de *Poemas de Bilu*, que recebeu efusivos aplausos, Mário comenta como surgiu a intenção de escrever o *Coco do Major*:

Não foi com intenção de, que escrevi “Côco do Major”. Foi porque conhecendo grande número de cocos musicais com seus ritmos tão variados, um dia que me contaram o caso dum dono de engenho achei graça nele, me comovi e escrevi. Porém foi com intenção de que o “Coco do Major” saiu, porque de fato conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o quanto importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine,

¹¹ Mário de Andrade mudou o verso para “Um aboio tão chorado”, conf. ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 142.

¹² Frei Pedro Sinzig, no seu *Dicionário Musical*, considera o gênero uma “dança popular do Nordeste brasileiro” e Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore*, “É canto-dança das praias e do sertão”.

Lenau, etc. tive intenção de seguir, abrigando-o, o processo cantador desses alemães (*Op. cit.*, p. 55).

Assim, após algumas viagens pelo Brasil adentro, para o Sul ou para o Norte, recolhendo vasto material do *lendário nacional*, anotando o que podia, como era costume fazer, Mário começa a dar a lume obras que punham “à mostra caracteres psicológicos” do nosso povo; diz, com algum exagero, que seguia passos de autores germanos, mas é conhecido o seu empenho em anotar, fichar e transcrever melodias, nos seus contatos com o homem simples, ou adquirir de seus missivistas material para estudo. Há bilhete seu, de 1926, pedindo a Câmara Cascudo “melodia de alguns aboiados” (ANDRADE, 2000, p. 69), acompanhadas devidamente das anotações musicais; no ano seguinte, escreve carta a Drummond de Andrade sobre projeto de um *livro de valor*, como faz questão de frisar, *alheio*:

Estou fazendo um livro muito importante como valor... alheio. *Elementos Melódicos Nacionais*. Não é livro pra já, é lógico, porque uma coisa dessas carece de tempo. É um livro de folclore musical em que registrarei o maior número possível de melodias populares ou popularizadas nacionais, sempre com comentário (*Op. cit.*, p. 106).

E, três anos após, a Augusto Meyer, dando conta de vasto material colhido, por ele mesmo, em suas viagens pelo Nordeste: “Imagine que trouxe nada menos que 666 melodias populares, do Nordeste, todas colhidas por mim com todos os efes e erres” (*Op. cit.*, p. 70). Aqui, a finalidade seria também produzir um livro, aproveitando a rica colheita que fizera diretamente de fontes primárias orais, de obras que estariam perdidas não fora a sua visão e interesse de pesquisador itinerante.

Nas páginas seguintes, temos duas *modas*, da *Cadeia de Porto Alegre* e da *Cama de Gonçalo Pires*. Enquanto frei Sinzig dá para o vocábulo *moda* a acepção de “cantiga dos violeiros goianos” (SINZIG, 1976, p. 378), Amadeu Amaral dá como “cantiga, composta geralmente de várias quadras ou estâncias, nas quais o poeta rústico exprime os seus sentimentos de amor, ou comenta os acontecimentos” (AMARAL, 1981, p. 155). Desse modo, temos duas histórias, dois acontecimentos da tradição oral, do Rio Grande do Sul e de São Paulo. Em ambas, o narrador, na qualidade de *poeta rústico*, é identificado pela linguagem simples; enquanto o tempo, para mostrar que são histórias que o vulgo repete à moda de realejo, de tempos imemoriais, vai sublinhado nos versos finais: “Mas isso de assombração / Só quem vê é que acredita” e “E a história não sabe que fim levaram” (*Op. cit.*, pp. 147 e 149). Há, nos dois poemas, outro

matiz que nos chama a atenção, comum às toadas: o tom dolente que seduz o leitor. Na *Moda da Cadeia de Porto Alegre*, a dor da viúva, de ver que, apesar de seus temores, e da falta de “Correição de segurança”, “adonde” gatuno entre e não tenha esperança de sair, a cadeia, construída com tanto empenho, serve para encerrar o próprio filho, razão de seu definhamento e morte. Na *Moda da Cama de Gonçalo Pires*, *pari passu* com a dolência, encontramos o burlesco, identificado na arrogância dos políticos do lugar, na bajulação ao Ouvidor-geral, e, conseqüentemente, na usurpação, ou empréstimo forçado, da cama de Gonçalo Pires. O cômico se apresenta com mais força quando a vereança vai devolver o ambicionado leito, com prontidão, e “Gonçalo Pires rejeita o bem dele. / Não dorme em cheiro de ouvidor-geral!...” (Idem, *ibidem*, p. 149). À superioridade do cargo de ouvidor-geral, Pires, não tendo o que contrapor na escala social, sobrepõe um atributo fisiológico, na alegação de que não suporta o cheiro da autoridade, que funciona como vingança da injustiça de que fora vítima. Entre estas duas *modas*, Mário inclui um poemeto, *Paisagem nº 5*; considerando a intenção inicial de trabalhar 22 lendas, nota-se que a inclusão deste se dá incidentalmente, a levar em conta que ele compôs outros quatro poemas com esse título e os publicou em *Paulicéia Desvairada*. Quanto à temática, podemos afirmar que se repete: a presença da São Paulo dos anos XX, cosmopolita, urbe desgeografizada, onde as pessoas andam “que nem caçaremas tontas” e “Todas as bulhas se ajuntam num riso feliz”. Nos versos finais, “Faz gosto a gente andar assim atoa / Reparando na calma da sua cidade natal” (Idem, *ibidem*, pp. 147-148), encontramos o poeta a *dérive*, que vagueia pela cidade, sentindo o seu pulsar, seus ruídos, o fluxo e refluxo dos operários, que vão e que vêm, dos automóveis, o clima. “Mais que tudo, entretanto, Mário é o andarilho, o poeta-transeunte que esquadrinha a epiderme rugosa e dessemelhante da cidade, experimentando as situações e examinando as faces em que o impacto da modernização imprimiu os sinais de sua voragem, que dispersa energias e concentra tensões” (SEVCENKO, 1996, p. 27).

Fecham o livro *Dois poemas acreanos: Descobrimento e Acalanto do Seringueiro*; datam de 1925, e foram dedicados a Ronald de Carvalho, que por sua vez dedicara a ele, dois anos antes, *Broadway*, escrito em New York, e publicado em *Toda a América*, em 1926, livro também de poemas modernistas. Mário, em *Descobrimento*, arremete a um paradoxo: por mais dessemelhantes que sejam, o intelectual paulista e o seringueiro do norte, vivendo ambos a sua realidade, com seu *modus faciendi*: um cercado de livros, até “com um livro palerma olhando” pra ele, e o outro na luta pela

vida, contra os reveses da natureza, na extração da péla de látex, na preocupação de “fazer uma pele com a borracha do dia”, para ganhar o seu pão, os dois são brasileiros. O seringueiro, diz o intelectual, “é brasileiro que nem eu...”; e revela-nos que esse “descobrimento” deixa-o “trêmulo, muito comovido”. Revela-nos, ainda, estar tomado de um sentimento de impotência, no desejo de que a realidade seja outra, p. ex., que o seringueiro não careça de viver nessa barbárie, sem lei e sem condições mínimas de vida, para ser brasileiro como ele; há, nesses versos, uma carga de emoção, mas também de revolta, pelo “descobrimento” (lembração) de que um brasileiro vive em condições subumanas, no outro extremo do país, no combate corpo a corpo pela sobrevivência. Em 25, Mário descreve a Câmara Cascudo o sentimento de que estava tomado, quando da composição do poema:

Veja se me compreende este pequenino poema Acreano em que disse apenas que senti derrepente e que é indiscreto, inobservável em largas pátinas psicológicas porque um desses momentos de angústia amorosa sublime em que é tão forte a corrente de comoção, tão ansiados os sentimentos, tão contraditórios, tão interpostos e simultâneos. E agora a gente descreve tudo isso (ilegível). É melhor dizer simplesmente que foi como a gente compreenderá o dizer: (...) Você há de compreender a ânsia de compreensão, de união, e interpretação de tudo que é amor que essas linhas humildes eu não quis gritar. Essa ânsia dolorida já me teria feito andar por aí abraçando não sei si (ilegível) mas tenho que ganhar a minha vida aqui, sossegadinho, sentado, dando lição e mais (ilegível). Porcaria! Ao menos me sobra esta certeza de que ninguém amou mais do que eu os brasileiros no Brasil. Se não faço nada por eles é porquê Deus não me deu o destino dos fazedores. Assim mesmo vou trabalhando no meu canto e não tenho vergonha de mim (*Op. cit.*, pp. 36-37).

Há uma relação íntima entre os dois poemas, *acreanos*: No primeiro, num dos versos finais, o brasileiro “Faz pouco se deitou, está dormindo”; no segundo, *Acalanto do Seringueiro*, o “Seringueiro dorme”. Dorme, mas é preciso cantar uma cantiga para fazê-lo dormir; cantiga que tenha uma *palavra de ordem* que o faça sossegar, apesar de “Trabalhar nós trabalhamos / Porém pra comprar as pérolas / Do pescocinho da moça / Do deputado Fulano” (*Op. cit.*, pp. 150-153). Para o seringueiro, no seu mundo verde, é indiferente que os limites do Brasil sejam bem maiores do que o seu seringal; para o homem urbano, cercado de livros “sagrados”, de conhecimentos, o sentimento é semelhante, porque “Não sabemos nada um do outro”. O papel do poeta é fechar essa vala, unindo o homem do seringal ao homem da cidade, unindo-os num só Brasil. Florestan Fernandes vê neste *acalanto* “a poesia mais emotiva e brasileiroamente mais ecumênica de Mário” e em “que o drama da separação entre o ‘litorâneo’ e o ‘sertanejo’

aparece em toda sua plenitude e brutalidade, marcado pela distância cultural que os torna reciprocamente estranhos e ausentes” (1990, p. 141). Na verdade, diz o poeta, quero cantar “A palavra brasileira / Que faça você dormir”, mas que faça você sair da indiferença em que vive: “Porém eu sou seu amigo / E quero ver si consigo / Não passar na sua vida / Numa indiferença enorme” (*Op. cit.*, pp. 151-153). Então, “A palavra brasileira”, que serve para acalanto, servirá para acordá-lo, para tirá-lo dessa “indiferença enorme”. Mário explica assim, em carta a Bandeira:

Trágico, dolorosíssimo em que eu quero cantar pro tal de seringueiro dormir e não acho ‘a palavra brasileira que faça você dormir’. (...) Quis exprimir nessa poesia este malestar de pátria tão despatriada em que a gente inda não se sente harmonicamente. O final me parece um achado curioso. Digo uma frase que me doeu muito e vai começo a repeti-la enquanto o poema continua até que ela entra no sentido da idéia outra vez. Fica batendo que nem o sino do prelúdio de Chopin (*Op. cit.*, pp. 147-148).

Ora, a palavra que serve para acalanto e acabar com a indiferença do brasileiro, só pode ser a própria língua, cantada ou brandida conscientemente em favor dele, homem “Macambúcio, pouca fala”. Aqui, Mário sublinha o papel do escritor, do poeta, que pratica uma escrita interessada, vai à luta, enxerga longe, utiliza o ofício para ajudar na construção da nação, auscultando os desvalidos da sorte; como revelou, em entrevista, a Francisco de Assis Barbosa: “A arte tem de servir. [...] Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro” (ANDRADE, 1988, p. 423). Numa dimensão talvez mais acanhada, alguns dos nossos escritores, anteriores a Mário, sentiram o desassossego que o problema suscita, chegando mesmo a ensaiar reação dentro de seus limites de influência e poder. Lafeté assinala “que o poeta aplicado do *Clã do Jabuti* condensa uma inquietação que já estava em Euclides da Cunha, e que os anos vinte potenciam e aprofundam: a divisão entre a orla atlântica, ‘civilizada’, e o sertão interior, ‘bárbaro’, precisa desaparecer” (1986, p. 23).

Telê Porto Ancona Lopez, uma das maiores estudiosas da obra mariodeandradiana, comentando as bases em que se originou o interesse de Mário pela temática, sua preocupação e objetivos, diz-nos haver ele se voltado para o folclore propriamente dito, mas também para a literatura culta que, a seu modo, recriava o que colhia das nascentes populares.

E nos poemas deste livro, especificamente, que nos chama a atenção neste momento, Mário manifesta o desejo de que o Brasil seja auto-retratado, isto é, seja conhecido e compreendido através da literatura nascida em suas bases populares. Desse modo, vislumbra uma percepção acurada da psicologia da nossa gente, com largas chances de conhecer os lugares a explorar, para o pertinente aproveitamento e difusão no contexto nacional. Lopez explica quais eram os objetivos de nosso *papa do modernismo* nesse mergulho as nossas raízes:

O desenvolvimento desses aspectos visava a construção de um dique capaz de deter a importação de soluções estéticas artificiais, as quais, ainda que usadas inconscientemente, afastavam o Brasil de seu autoconhecimento (*Op. cit.*, p. 125).

“Autoconhecimento” que Mário buscou utilizando duas frentes de luta: através da redescoberta do Brasil, com o aproveitamento de sua riqueza cultural, estagnada em suas bases populares, e da “socialização” da linguagem poética; ‘socialização’ que, no caso, significa abasileiramento, maneira de enfrentar a alienação devoradora dos padrões culturais europeus” (LAFETÁ, 1986, p. 27).

Mário de Andrade “múltiplo” é chavão repetido por estudiosos que se aventuram a mergulho em sua obra. Uma face dessa multiplicidade é retratada pela poesia, como acabamos de ver, outra pelo romance, de cujo gênero nos legou apenas dois títulos: *Amar, Verbo Intransitivo* e *Macunaíma*. Este, no dizer de Florestan Fernandes, “uma síntese do folclore brasileiro levada a efeito na forma do romance picaresco” (*Op. cit.*, p. 147). Portanto, uma obra construída com amálgama de elementos vários de nossa cultura, índia, negra e branca. Diz-nos Cavalcante Proença, em seu *Roteiro* (1977, p. 18), que Mário fez verdadeiro artesanato, ao tecer a trama de sua obra maior, e, por esse método, enveredou pelo que considerou “nacionalismo descritivista”, aprofundando-se no estudo de nosso povo, e do folclore, em particular, como declara em artigo sobre o modernismo, n’*O empalhador de passarinho*, em 1940 (1972b, p. 188).

Nesse voltar-se para as raízes populares de nossa cultura, os nossos modernistas entravam de cheio na pesquisa de nossas lendas, da poesia, dos cantos de toda ordem, religiosos, infantis, de trabalho, e na “reacomodação nova da linguagem escrita à falada” (Idem, *ibidem*, p. 189). *Macunaíma* tem origem nesse *êxtase*, que, no dizer do próprio Mário de Andrade, foi um acordar para uma nova aurora: “Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar” (Idem, *ibidem*, p. 189). Trabalho exaustivo de fichamento de um quase incontável número de elementos do folclore indígena; outro

tanto, parece-nos, em menor escala, do negro, mesclados com situações e linguagem do homem urbano, das quais, algumas de autores nacionais consagrados. Darcy Ribeiro, comentando a obra, na edição crítica que saiu sob os auspícios da UNESCO, assevera ser o autor “a enciclopédia viva das brasilindioneგრitudes” (RIBEIRO, 1988, p. xviii); e por que não afirmar, utilizando feliz expressão de nosso poeta Roberto Pontes, que Mário foi uma enciclopédia viva de nossa *afrolusobrasilidade*? E, por último, numa síntese, Florestan Fernandes sentencia que “Macunaíma é o mais mulato dos heróis brasileiros” (*Op. cit.*, p. 147).

Em janeiro de 1927, Mário dá conta ao poeta Carlos Drummond de que lhe “veio a cachola o diacho duma idéia de romance engraçado e já posso apresentar pra você o Sr. Macunaíma, índio legítimo que me filiou aos indianistas da nossa literatura e andou fazendo o diabo por esses Brasis à procura dũa muiraquitã perdida” (*Op. cit.*, pp. 100-101).

Essa idéia de “filiação aos indianistas” é que o fez retirar a dedicatória ao romancista José de Alencar, representante máximo dessa escola. Dizia assim: “a José de Alencar / pai-de-vivo que brilha no vasto campo / do céu” (ANDRADE, 1978, p. xxvi), sem significar, com isto, mudança em relação ao autor de *Iracema*. Desse modo, a demonstração de apreço ao escritor maranguapense se repete em outras ocasiões, como no artigo *O Baile dos Pronomes*, de 1941: “Nas ‘Minas de Prata’, José de Alencar, patrono santo da língua brasileira, faz Estácio dizer ao amigo velho: - ‘Me’ guiareis com a vossa experiência” (ANDRADE, 1972b, p. 266). Dava o autor cearense como autoridade, para justificar o uso do pronome oblíquo no início da oração; emprego que não esquece de pôr nos lábios do “herói sem nenhum caráter”: “- Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato!” (ANDRADE, 2008, p. 31). Mas deixemos estes comentários para o capítulo seguinte.

Dentre as diversas considerações mariodeandradianas sobre a obra, temos as de *Macunaíma* história, *Macunaíma* rapsódia, *Macunaíma* romance, e *Macunaíma* poema-herói-cômico, definida pelo próprio autor numa carta a Manuel Bandeira (*Op. cit.*, p. 319). O que importa conhecer é que a gestação de *Macunaíma* deu-se após a adesão de seu autor a um programa, que envolvia o voltar-se inteiramente para os estudos do folclore e do romanceiro popular. Daí Mário encontrar-se entre a história e o romance, o poema e a rapsódia. Entretanto, podemos arriscar a dizer que venceu o romance, mas sem perder as características de história, de rapsódia e de poema-herói-cômico.

No lendário e folclórico, Mário toma de empréstimo relatos de Theodor Koch-Grünberg, recolhidos, por sua vez, dos índios taulipangues e arecunás, em torno da figura de Makunaíma, “herói surpreendentemente sem caráter” (ANDRADE, 2008, p. 217), e compõe o que chamou inicialmente de *história*.

Câmara Cascudo dá ao termo Macunaima, sem acento, a acepção de “entidade divina para os macuxis, acavaís, arecunas, taulipangues, indígenas caraíbas, a oeste do ‘plateau’ da serra Roraima e Alto Rio Branco, na Guiana Brasileira” (s/d, p. 530). Entretanto, acrescenta Cascudo, com o passar do tempo, a “entidade divina” foi se tornando um herói, “personagem essencial de aventuras e episódios reveladores do seu espírito inventivo, inesgotável de recursos mágicos. [...] Tornou-se um misto de astúcia, maldade instintiva e natural, de alegria zombeteira e feliz”. Figura viva nas conversas do dia a dia das aldeias, nas anedotas engraçadas, tomava agora a roupagem de protagonista de façanhas burlescas, desvestido do caráter divino. O etnólogo Koch-Grünberg ouviu e anotou parte dessas aventuras e as publicou em seu país de origem; e alguns anos após serviam de ponto de partida para a composição do “livro de férias” (ANDRADE, 2008, p. 217) de Mário de Andrade.

Na rapsódia, volvemos o olhar para os rapsodos da antiguidade clássica, a repetir continuamente versos de Homero, e de outros poetas, que a tradição conservava vivos na memória coletiva; ou, nas palavras de Mário: “cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas, louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais” (ANDRADE, 1977, p. 30).

Nessa definição, quando lemos que os rapsodos “louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais”, parece-nos que, por pouco, não ouvimos o autor dizer, *como fez com Macunaíma*; fato que só vai explicitar na carta aberta a Raimundo Moraes, publicada em 1931 no *Diário Nacional*.

Nesse texto, Mário de Andrade assume a condição de plagiário, ou seja, de rapsodo, indicando até mesmo as fontes de onde colhe material para construção de sua obra. Nada encobre, tudo revela, porque, tudo o que fizera, fizera-o de caso pensado; por isto, investe com esta explicação:

O sr., muito melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias (ANDRADE, 2008, p. 232).

Mário *transportou integral e primariamente tudo o que escutou e leu* de suas andanças pelo Brasil, mas fez obra de rapsodo, obra nova; fez arte, lapidou personagem que encontrou em seu estado bruto, estacionada nas rapsódias indígenas, de *proveito e exemplo*, i. é., boas e más, que se contavam nas tribos, em volta da fogueira. Com isto, alcançou transpor as fronteiras daquele sítio selvagem. Diz, a respeito disto, na aludida carta aberta: “Macunaíma era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites”.

No *Macunaíma* romance, o herói é também um anti-herói, “filho do medo da noite”, nasce índio, da tribo dos tapanhumas¹³, e, por isto mesmo, preto retinto; selvícola, por encanto e por enquanto, transforma-se num príncipe e faz amor com Sofará. Algum tempo passa e adquire a maioridade por um banho de manipueira, dado pela cutia. Transforma-se em formiga, em urucum, em gente novamente e faz sexo com Iriqui. Na selva ainda, no mato virgem, Macunaíma se envolve em outras aventuras e desventuras: mata a própria mãe, pensando ser uma veada; estupra Ci, a Mãe do Mato, tornando-se em “Imperador do Mato Virgem”, nascendo-lhe daí um menino de seis meses, encarnado e de cabeça chata, que logo morre, vítima da cobra preta; após a perda do filho, Ci mimoseia Macunaíma com a muiraquitã, antes de subir ao céu por um cipó. Amuleto que o herói deixa escapar, fugindo do Boiúna Capei, motivo que o faz ir para São Paulo. Macunaíma deixa a consciência em Marapatá e vai banhar-se numa água encantada que o transforma em branco e louro de olhos azuis. Na cidade, irrita-se com a supremacia da máquina, brinca com as branquelas e vai atrás do gigante que furtou a sua pedra, sofrendo morte por uma flechada no coração; ressuscita, por astúcia do irmão Maanape, que é ajudado por uma vespa, uma lagartixa e uma formiga. Com os irmãos, Macunaíma constrói um rancho e inventa o futebol; transveste-se de francesa e vai à casa do gigante. Conhece a coleção de pedras de Piaimã, e, na impossibilidade de colecionar também objetos tão pesados, coleciona palavrões. Frustrado, Macunaíma pede ajuda contra Piaimã, numa macumba do Rio: Exu promete ajudar. Macunaíma encontra Veí, a Sol, que o quer casado com uma de suas três filhas, mas prefere brincar com uma varina portuguesa. De São Paulo, o herói envia uma carta para as virgens Icamiabas, dando conta de que em breve terá a Muiraquitã de volta. Alguns dias depois,

¹³ “Tapanhuma (cap. I – II e V): de *tapuy’una*, selvagem negro. Tribo lendária pré-colombiana ou designação dos negros africanos que se refugiaram na selva”, MANFIO, Diléa Zanotto. *Jamachi*, in ANDRADE, Mário de. *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 XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, p. 460.

vai à casa de Pietro Pietra, o gigante, assustá-lo com palavrões. Macunaíma vai pescar no Tietê e encontra a velha Ceiuci, que quer comê-lo; foge, dando um giro desde Mendoza, na Argentina, a Manaus, no Amazonas, voltando para São Paulo. O herói adoece de sarampão, Bento-Curandeiro cura-o com água e reza; tem notícia da ida do gigante à Europa, quer ir atrás da Muiraquitã, mas não tem dinheiro: resigna-se, que lugar de americano é na América. Macunaíma e os dois irmãos vão pelo Brasil em busca de uma botija; depara-se o herói com um macaco, a comer toaliqüus (testículos). Aconselhado pelo mono, tenta, com uma pedra, tirar os seus, mas não resiste e morre. Maanape faz feitiço, com dois cocos da Bahia, e ressuscita o irmão; Macunaíma acorda, no dia seguinte, com erisipela. Na outra manhã, o aparecimento de um passarinho verde dá alegria ao herói; Maanape toma conhecimento, pelos jornais, que Wenceslau Pietro Pietra voltara para o Brasil, com a Muiraquitã. Macunaíma mata-o, recuperando o precioso amuleto. Voltam, então, os três para Uraricoera, pelo Araguaia. Antes, porém, de chegar no destino, o herói busca a consciência, em Maratapé. Mortos os irmãos, Macunaíma encontra-se só, doente de impaludismo, numa rede, contando as aventuras para um aruaí. No mês de janeiro, Vei, a Sol, deu de esquentar o herói, vingativa por não tê-lo feito genro; ele, não aguentando o calor, atira-se no lago frio, e, vindo à superfície, aparece desfigurado, com uma perna só, pelo ataque das piranhas, e sem a muiraquitã. Desencantado com o mundo, vai pro céu subindo também por um cipó. No céu, negam-lhe acolhida Capei, a lua, e Caiuanogue; mas Pauí-Pódole, o Cruzeiro do Sul, transforma-o na Ursa Maior. O narrador conclui dizendo que a Ursa Maior não é o Saci, mas Macunaíma mesmo, que se desgostou deste mundo e foi embora para o céu. Acerca disto, comenta Mário com Bandeira: “A constelação da Ursa Maior se refere, diz um professor *deutsch* ao saci, por causa da perna só que ele tem. Acho muito bem escolhida, pelo contrário. E se vê de todo o nosso céu, não se vê? Eu a enxerguei do Amazonas a São Paulo” (*Op. cit.*, p. 217). No epílogo, o narrador conta ainda que veio um homem ao Uraricoera e ouviu toda a história de um papagaio.

À leitura da obra, percebemos uma linearidade própria das narrativas tradicionais; ou, não tão própria, pois, apesar de desenvolver-se com começo, meio e fim, apresenta estrutura marcadamente modernista. E quando pensamos nesta palavra, queremos fazer referência ao tratamento do trecho e à utilização de uma escrita

carnavalizada¹⁴, em que entram a fala popular e a liveness, bem nos moldes dos nossos clássicos do cordel.

Deu-se do seguinte modo: Quando o papagaio rumou para Lisboa, após contar o *armagedon* do Uraricoera, o violeiro tomou de sua viola e pôs-se a cantar o romance d’*O herói sem nenhum caráter, Macunaíma*, que foi considerado também pelo homem dito civilizado como um romance folclórico, tendo em vista encerrar, no conteúdo de suas estrofes, uma profusão de elementos da cultura popular: “Macunaíma um herói, não de ‘romance’ no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo” (ANDRADE, 2008, p. 232).

Resta-nos lançar o olhar sobre *Macunaíma* poema-herói-cômico.

Aquela idéia final, do *Epílogo*, “Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (Idem, ibidem, p. 214), atesta suficientemente em favor do gênero poético, não fora declaração do próprio autor ratificando esse propósito. Percebemos, por outra via, que há na mitografia de *Macunaíma* tratamento similar ao observado em *Clã do Jaboti*, pelo jogo da desgeografização, que aqui recebe outros elementos, como as frases e os casos, retrato de um país “sem nenhum caráter”.

Lúcia Helena aponta “três recursos predominantes na poesia marioandradina” (1974, pp. 22, 24-25), sendo o terceiro deles “a narrativa ao nível do mito”:

O narrativo, em Mário de Andrade, corresponde a uma necessidade interior, a um contrapeso dos estudos do folclore e do romanceiro popular. Em seus poemas encontra-se a utilização da matéria mítica, cujo perfil se resolverá em *Macunaíma*.

Macunaíma é, portanto, a realização ousada de uma tendência que se abrirá, na década de vinte, para o modernismo brasileiro, já como uma reação antiacadêmica, e como um abrir as retinas fatigadas para uma realidade com ritmo de brasilidade. Outros

¹⁴ A respeito de “carnavalização” e “escrita carnavalizada”, Silviano Santiago, em *A Trajetória de um Livro*, publicada na edição crítica de *Macunaíma*, coleção Arquivos da UNESCO, diz o seguinte, ao apresentar as idéias de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma*: “...passemos ao terceiro ponto que serve agora para ampliar o universo histórico e cultural onde se inscreveria a escrita carnavalizada de *Macunaíma* feita anteriormente por Mário Chamie e Maria Suzana Camargo”. Santiago cita, em seguida, trecho da obra *O Tupi e o Alauide*: “É neste momento de carnavalização crescente da literatura e ambigüidade progressiva do romance cavaleiresco, em que o núcleo central e dramático da Demanda do Santo Graal se transforma aos poucos na palhaçada de Rabelais e na inversão paródica de *Dom Quixote*, que devemos inscrever *Macunaíma*”. Gilda de Mello e Souza, apud Silviano Santiago (ANDRADE, 1988, p. 193).

entrarão por essa vereda, como em 31 o poeta Raul Bopp, “o mais completo brasileiro de nós todos” (ANDRADE, 1968, p. 68) com *Cobra Norato*. Mas *Macunaíma* poema-herói-cômico ficará inscrito na mata virgem, como na urbe moderna, pois representa poeticamente os dois lados da moeda: o herói, que ganha o cetro de Imperador do Mato-Virgem, o amuleto; o anti-herói, que perde a muiraquitã, morre duas vezes, e, coxo, conquista um lugar no céu: “Macunaíma termina melancolicamente, o desastre se congela na forma estelar, aistórica” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 252).

Neste desfecho do poema-herói-cômico, percebemos a presença de um poeta aplicando a receita, *corrigida*, de Paulo Dermée, *o marrom-glacê* mariodeandradiano: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 1980, p. 205).

Retomando a temática do folclore, objeto de estudo de *Clã do Jaboti*, e discussão de emitentes estudiosos, como Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza, faremos breve comentário sobre esse tópico, resultado, como sabemos, de um período de busca e descobertas que propiciaram ao autor a produção de obras da importância de *Macunaíma*.

Num dos prefácios, Mário de Andrade diz que *Macunaíma* “não passa duma antologia do folclore brasileiro” (2008, p. 220); tomado aí *folclore* numa acepção ampla, em que cabem frases, ditos, expressões, trechos do cancionário e lendas, índias e caboclas, de todo o Brasil. E Gilda de Mello e Souza, numa análise atenta da obra, referindo-se ao processo de construção do livro, observa que “foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira” (2003, p. 10).

Dessa forma, a bricolagem, a que foi submetido o acervo recolhido pelo autor, por intermédio de leituras e do contato nos diversos sítios visitados, é vista em seu resultado final como uma suíte, que tanto pode atender à arte erudita quanto à popular. Gilda de Mello e Souza nos dá ainda a seguinte explicação sobre o modo de aproveitamento dessa recolha, mais comum a composições musicais:

Partindo de um material já elaborado e de múltipla procedência, Mário de Andrade o submeteu a toda sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações. Em certos momentos retirou do populário trechos quase sem alteração, à semelhança do que fizeram, no início da prática nacionalista, compositores como Luciano Gallet; outras vezes dissolveu, sem que ninguém percebesse, as frases populares no tecido elaborado de sua prosa, à maneira de Lorenzo Fernandes; e, constantemente, em lugar de partir de documentos anteriores ou trechos determinados, preferiu inspirar-se em normas de compor, constâncias sintáticas, motivos rítmicos, maneiras tradicionais de cadenciar a frase, enfim, em processos “já perfeitamente

anônimos e autóctones, às vezes peculiares e sempre característicos do Brasileiro", como é o caso dos compositores da última fase nacionalista (Ibidem, pp. 25-26).

Assim, através de *mascamientos*, *transformações*, *deformações*, *adaptações* etc, o artesão compõe o *bricoleur* de lendas brasileiras, em geral com uma roupagem poética peculiar, sem desprezo do sabor primitivo. Dentre estas, duas conduzem o fio de Ariadne da narrativa: uma, o envolvimento do herói com Ci, a Mãe do Mato, tornando-o Imperador do Mato, motivo de alegria dos pássaros da floresta, mas também de Macunaíma, que passa momentos de gozo nos braços da imperatriz. O aparecimento do rebento, vítima depois da cobra preta, e a desilusão de Ci, que escolhe ser Beta Centauro, deixando a muiraquitã para o consorte: uma pedra em forma de jacaré, que ele usa como tembetá no lábio inferior. Considerada amuleto, vai cair nas mãos do gigante peruano Venceslau Pietro Pietra, obrigando o herói à viagem a São Paulo, repleta de incidentes de toda ordem, na esperança de recuperá-la. Temos aí o *leitmotiv* que conduz o leitor até a repetição do feito da Mãe do Mato pelo herói, escalando um cipó para ser transformado em Ursa Maior. A outra lenda é a da Vei, a Sol, que o queria bem, e tencionava casá-lo com uma de suas três filhas. Vei aparece quando Macunaíma, após comer carne da perna do Currupira, está sendo perseguido “e a velha Vei, a Sol, relampeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho” (ANDRADE, 2008, pp. 24-25). Torna-se, porém, uma segunda antagonista, diante da falta de caráter do herói, que prefere a portuguesa, com fedor de peixe e sem dote, a uma de suas filhas e ganhar a eterna juventude. Resultado: Só, chicoteado pelo calor de Vei e tentado pela linda Uiara ilusória, se lança nas águas frias do lago para ser quase devorado pelo monstro Ururau. Agora, sem “a muiraquitã que lhe dá razão-de-ser” (Idem, ibidem, p. 236) e faltando uma perna, resta-lhe brilhar no vasto campo do céu.

Macunaíma, assim, tem dois importantes oponentes: o gigante Piaimã e Vei, a Sol, ambos personagens híbridos. O primeiro, “comedor de gente”, representa a civilização europeia, que vem à América roubar suas riquezas e sua cultura, abocanhar a identidade dos brasileiros; a segunda, a americana, primitiva, “inculta e bela”, recalcada e necessitada de caráter. Se a união de Macunaíma com a varina “representa a atração perigosa da Europa” (SOUZA, 2003, p. 51) e uma aliança com “compadre chegadinho-chegadinho”¹⁵, o acasalamento dele com uma das filhas de Vei significaria o

¹⁵ O refrão consta do romance *A Mulata* (1896), segundo livro de ficção de Carlos Malheiro Dias, escritor português radicado no Rio de Janeiro. Consultamos a 1ª edição da Arcádia, Lisboa, 1975, p. 332: “Ai!

fortalecimento dos laços internos, com possibilidade de contribuição das três raças formadoras da nacionalidade. Não sendo possível neste momento pela imprevisibilidade do safado herói, da cuja ausência de caráter devemos imputar um comportamento irrequieto, incapaz do controle de seus impulsos sexuais.

Mário de Andrade, a respeito dessas duas entidades, faz algumas observações que trazemos à baila para uma melhor apreensão da importância do papel de *motivadoras* que vão exercer ao longo da narrativa.

A primeira é do segundo prefácio, de 1928, quando diz

É certo que não tive intenção de sistematizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã. Apesar de todas as referências figuradas que a gente possa perceber entre Macunaíma e o homem brasileiro, Venceslau Pietro Pietra e o homem estrangeiro, tem duas omissões voluntárias que tiram por completo o conceito simbólico dos dois: a simbologia é episódica, aparece por intermitência quando calha pra tirar efeito cômico e não tem antítese (2008, p. 226) .

Percebe-se, na verdade, não ter havido “intenção de sistematizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã”, entretanto, mesmo sem levar em conta uma *evolução* natural do pensamento do autor, assim como uma rejeição do referido prefácio, é impossível não perceber que há a preocupação “de trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos” (ANDRADE, 1982a, p. 105). A nosso ver, com preocupação localista quanto cosmopolita: situações que se orientavam para a busca de uma solução para a cultura brasileira, sem despreço às contribuições externas, e com um “desejo muito sincero mesmo”, como enfatizava, “de valorizar o Brasil” (ANDRADE, 1968, p. 78).

Antonio Candido, em *Literatura de dois gumes*, patenteia-nos de que maneira se entrelaçam a literatura e a sociedade, pelas “sugestões e influências do meio [...], para se tornarem a substância do ato criador” (1989, p. 164). Por este viés tomamos tento das *ciladas* postas no caminho para um leitor desatento por um escritor “sem nenhum caráter”. Um ano antes de se enredar na invenção de sua obra máxima, Mário escreve a Bandeira comentando sua preocupação de combater “a europeização do brasileiro educado” e revelando o modo como exercitava esse combate:

compadre, chegadinho / faz, faz... / Ai! compadre, devagarinho / faz, faz... “. Algum tempo depois, este verso será aproveitado na canção popular, muito apreciada na Capital Federal: “Ai, compadre, chegadinho, chegadinho [bis] / Ai, comadre, mais um bocadinho [...]. José Ramos Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro, vol.1*. São Paulo: Editora34, 2000, p. 257.

Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la porém pra destruir a europeização do brasileiro educado. Melhor meio de combater: blague fundada sobre uma leve verdade, enunciada com força e alegria. Corroer. Sou o maior chicanista da literatura brasileira. Mas juro que chicaneio pra benefício dos outros (*Op. cit.*, p. 143).

Vejamos que significados podemos extrair do vocábulo “chicanista” assumido tão desbragadamente por Mário nessa carta: Chicanista, ou chicaneiro, é o trapaceiro, ou seja, o sujeito que falseia as intenções por um artifício (no assunto de que se trata) de linguagem, a fim de tirar melhor efeito para a obra que realiza. É o duplo, cuja preocupação insere-se naquela dualidade de *dois gumes*, de que nos fala Antonio Candido: faz arte, mas, “na substância do ato criador”, a intenção é de pensar as feridas sociais. Sobre este ponto, Mário de Andrade torna claro ao poeta Drummond de Andrade, falando de *Paulicéia Desvairada*, ainda em 1925: “Você se lembra duma vez em que falei pra você que não fazia mais arte porque minhas obras eram demasiadamente interessadas pra serem arte” (*Op. cit.*, p. 49).

E é na preocupação do “benefício dos outros” que, fiel ao seu projeto “matavirgista”¹⁶, Mário *vaia* Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet por terem embarcado para Paris, a fim de beberem as novidades futuristas que por lá grassavam. A Bandeira, noticia com mordacidade: “O pessoalzinho adorado está se afiando em Paris” (*Op. cit.*, p. 45). Assim é que põe em carta o que anos depois vai pôr em *Macunaíma*, no momento em que o herói é vaiado pelos tripulantes do piróscavo, porque tencionava embarcar também para a Europa, após discursar: “- Gente! adeus, gente! Vou pra Europa que é melhor! Vou em busca de Venceslau Pietro Pietra que é o gigante Piaimã comedor de gente! que o herói discursava” (ANDRADE, 2008, p. 152).

Vimos que Mário de Andrade chegou a considerar que não fazia mais arte, porque suas obras eram “demasiadamente interessadas pra serem arte”, por serem raciocinadas em excesso. Em 28, dizia a Augusto Meyer por carta: “Não tem livro meu que não seja raciocinado friamente” (*Op. cit.*, p. 53). Mas a verdade salta aos nossos olhos e podemos compreendê-la naquela cocepção de arte que o autor declara no melodrama *Café*: “Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de belezas mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo da paz” (ANDRADE, 1972c, p. 339).

¹⁶ Mário de Andrade escreve em 15 de novembro de 1923 à Tarsila do Amaral, que estava em Paris, em tom irônico: “Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam” (ANDRADE, 2001, p. 79).

Dito tudo isto, e definindo-se a literatura brasileira do início do século XX por Antonio Candido como “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”, em que a “única mágoa é não parecer de todo européia” e cujo “esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo” (2000, p. 104), voltemos à discussão sobre Macunaíma e Venceslau Pietro Pietra, que mesmo não sistematizados como americano e europeu, respectivamente, nota-se que carregam cada qual a seu tempo uma carga de brasilidade e europeidade¹⁷ de maneira a conduzirem o leitor pelos meandros da luta que se quer travar contra a presença dominante do elemento estrangeiro. Sem xenofobia, mas, enfatize-se, contra a presença desse elemento que embotava o poder criador, legítimo, do artista brasileiro.

Quanto a Vei, a Sol, transmuda-se de pretendente à sogra para inimiga número um, obstinada, vingativa: “No final da narrativa Vei vinga-se da escolha do herói, justapondo a ele a miragem européia de Dona Sancha, que encobre a Uiara ameríndia que o destruirá” (JORDÃO, 2000, p. 31). Recorde-se a pretensão de Macunaíma de embarcar no Conte Verde destino à Europa; no episódio da escolha de “Oropa França e Bahia”, por dote, a preferência pende para a *portuga* – mulher européia, desprezando as três filhas de luz: “- Pois nem eu queria nenhuma das três, sabe! Três, diabo fez!” (ANDRADE, 2008, p. 92). A partir desse instante, o herói traça o seu destino, porque Vei era *vingarenta* e não ia esquecer ele não ter se amulherado com uma de suas filhas. Estava evidente que a infeliz escolha da portuguesa levaria Macunaíma, inevitavelmente, a escolher a cunhã da lagoa de água fria.

Nas *Notas Diárias*, publicadas em *Mensagem* (ANDRADE, ibidem, p. 235-237), em que trata das alegorias da obra, Mário de Andrade comenta, entre chateado e assustado, “a versidade de intençõeszinhas, de subentendidos, de alusões, de símbolos que dispersei no livro”. A solução estaria, quiçá, no escrever um ensaio “Ao lado de *Macunaíma*”, com o fim de desenredar alguns nós mais complicados.

Assim, com a lembrança de uma dessas alegorias, justo, como ele mesmo ressalta, da que trata do “problema de formarmos, de querermos formar uma cultura e civilização de base cristã-européia, que seria por assim dizer a tese do romance” (Idem,

¹⁷ Tristão de Athayde, escrevendo em 1928 sobre *Macunaíma*, apresenta a seguinte tese: “Pra quem lê o livro a conclusão evidente é que Macunaíma é o brasileiro de hoje, como Venceslau Pietro Pietra, nome paulistano do gigante Piaimã, é o imigrante” (ANDRADE, 1978, p. 335). In ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ibidem, p. 235), experimenta um esclarecimento, de modo a pôr termo às “intencõezinhas” e “subentendidos” de alguns leitores desavisados.

A frase que alimenta a discussão em causa, é a seguinte, citada pelo autor: “Era malvadeza da vingarenta (a velha Vei, a Sol) só por causa do herói não ter se amulherado com uma das filhas da luz” (Idem, ibidem, p. 235).

Parece paradoxal que um índio, filho do calor, escolha cair nos braços da falsa Uiara, que do fundo do lago frio o atraía, ainda meio encoberta pela camada de ouro e prata. Mas claro que a atração do herói representa o fascínio do brasileiro à civilização europeia, aos princípios cristãos-europeus, e o estratagema maligno de Vei, explica o autor, “Foi vingança da região quente solar” (Idem, ibidem, p. 235) que queria-o, antes, Imperador do Mato-Virgem e enlaçado com uma filha do próprio solo americano, ele que desenganado de conseguir uma pensão do Governo, fingindo-se de pintor, desabafara: “— paciência, manos! não! não vou na europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter” (Idem, ibidem, pp. 144-145). O resultado desse comportamento mandrião e vadio de Macunaíma é a não realização do brasileiro, que, em razão de conduzir-se quase como uma criança¹⁸, “não consegue adquirir um caráter” (ANDRADE, 2008, p. 235).

Nessas *notas*, Mário discorre ainda sobre o derradeiro malogro do filho de Uraricoera, naquela intenção de, *ao lado de Macunaíma*, esclarecer trecho da obra que entende mais obscuro e, por isto, mal compreendido.

O assunto que ponteia é novamente a água fria, que tanta rejeição parece causar ao nativo da região quente solar. Fria, apesar do clima do Uraricoera e da Sol já estar às alturas. Macunaíma vê a falsa Uiara, estremece de vontade de brincar com ela, de fecundar um novo filho-guaraná, mas desanima, por medo da água fria: “põe o dedão do pé e tem medo do frio, isto é, se arreceia de uma civilização, de uma cultura de clima moderado europeu” (Idem, ibidem, p. 236). Mário tem o cuidado de inserir a cantiga-de-roda ibérica da Senhora dona Sancha, para sugerir o convite irresistível da cultura europeia na qual mergulhará o uraricoerense até às profundezas atraído por seus encantos:

¹⁸ Num ensaio esclarecedor sobre a obra, Alfredo Bosi conclui sobre o herói: “Alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral. Isto não significa que o seu mundo ignore as duras realidades do castigo, bem presentes e ativas na determinação do enredo, mas não capazes de constituir uma *pessoa*, termo que seria de todo inadequado para qualificar Macunaíma” (BOSI, 1988, p. 138).

E a água mexida pelo dedão do herói se entrança de novo num tecido de ouro e prata, escondendo a visagem da Uiara-dona-Sancha. A qual é dona Sancha pra ser européia, pois Vei, em vez de se utilizar duma das suas filhas, europeiza o seu instrumento de vingança. Ela percebe que, sem o europeísmo a que se acostumou, Macunaíma não se enganava (Idem, *ibidem*, p. 236).

Verifica-se neste passo a revolta de Vei, a Sol, que é a própria revolta da região quente solar por ver que seus filhos, ou seus súditos, se aquecem gostosamente sob seus raios mas tendem sempre a cair nos braços sedutores da europa. Desse modo, o seduzido, Macunaíma, capenga, falto dos atributos de herói, destroçado, um frangalho de homem, malandramente desiste de viver na terra, pois a única solução para quem perdeu tudo será a aldeia do céu, como um último refúgio.

Se considerarmos agora a autocrítica que Mário de Andrade fez em 1942 em sua célebre conferência na Casa do Estudante, no Rio de Janeiro: “Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra” (ANDRADE, 2002, p. 277), não teremos qualquer dificuldade em situar a narrativa do rapsodo como um canto de luta, de reivindicação por uma cultura tendo como suporte os valores da terra, do povo, conservados ao longo de sua história. Desse modo, é fácil entender o que representa a obra *Macunaíma* vista através do ângulo da cultura brasileira, com sua escrita desgeografizada, seu repositório de lendas, expressões e ditos de nossa gente.

Alfredo Bosi destaca duas fortes motivações “que se converteram em molas da composição da obra” (1988, pp. 127-128). A primeira delas é “o desejo de contar e cantar episódios” de um ser lendário, misto de homem e mito; a outra, que parece-nos mais importante, mais ligada ao projeto crítico social do autor, é “o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, *nossa gente*”. E, pensando o povo brasileiro, fazer pensar nas mazelas sociais dessa *raça do bicho preguiça*, para dizer alto, mas para repetir como um sino¹⁹, que o brasileiro possui uma língua, uma tradição, cultura própria, saberes que a nós compete explorar fundamente, com o fim também do enriquecimento do amálgama da cultura universal.

¹⁹ Em 8 de novembro de 1924, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira: “O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil” (ANDRADE, 1967, p. 51).

4.2 A “língua brasileira”.

Quase no desabrochar do século XX, e até um pouco depois da eclosão da Semana de Arte Moderna, persistia uma indefinição quanto a língua escrita: naquele lado, perfilhavam os que preferiam a escrita à portuguesa, academicista, afetada e artificiosa; enquanto neste, os que seguiam o modo brasileiro de moldar a frase, com vocabulário próprio e emprego pronominal, de acordo com o costume local. João Ribeiro, em protesto contra aquele primeiro grupo, e reivindicando uma independência total do jugo português, que em alguns se caracterizava pela submissão através do uso postiço da língua, lamenta “parece(r) todavia incrível que a nossa Independência ainda conserve essa algema nos pulsos, e que a personalidade de americanos pague tributo à submissão das palavras” (1979, p. 51). Reconhecimento público, de um “grande polígrafo” (Idem, ibidem, p. 21), da situação de submissão em que se postavam alguns de nossos escritores, com relação a língua *mater*, e de desprezo, em relação ao *locus*.

Tudo o que está dito acima foi consequência de vários fatores, entre os quais, o nativismo, praticado com um certo heroísmo pelos árcades, e com ufanismo pelos românticos, que resultou no regionalismo, surgido na Escola de Alencar, que deu no “conto sertanejo”. Neste, que povoou todo o primeiro quarto do século XX, parecia que a valorização da língua, da terra, do homem, do fabulário popular, do folclore, dos costumes, atingiam o ideal da brasilidade. “Parecia”, mas só parecia. Na verdade, os autores empregavam uma língua artificiosa, quase sempre uma mistura do falar do homem do campo com suas concepções lingüísticas, resultando muitas vezes numa dicção europeizante. Nas palavras de Monteiro Lobato, o que houve afinal foi uma transposição: o índio virou caboclo; mas ele mesmo, diz-nos Antonio Candido, no intuito de dar uma estocada na contística regional, apresenta “a imagem do caipira desvitalizado e retrógrado, abandonado ao seu destino triste” (2004, p. 217). Vê-se que os tempos eram difíceis, e pediam urgentes mudanças de mentalidade pela unidade da língua. Aventureiros, havia-os, mas simples teóricos de visão curta.

Mário de Andrade só aparece em cena em 1920, após a aventura do *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, e já vislumbramos nele essa preocupação com a língua inserida em seu projeto nacionalista. Uma preocupação que viria firmar-se mais tarde sólida, embora palmilhando campo experimental e polêmico, como foi o caso do *Prefácio Interessantíssimo*. Neste, que abre o *Paulicéia Desvairada*, e dá os rumos que

programaticamente pretende tomar, Mário de Andrade explica-se, quanto as suas liberdades gramaticais: “si na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio” (1972c, p. 28), com esse “si” e esse “desprezada”, com “s”. Eram os primeiros lampejos de ousadia que o jovem escritor dava a lume em letra de forma, de ousadia impactante, “clarim de era nova” (ANDRADE, 1967, p. 23), como dirá no ano seguinte a Bandeira, ao comentar *Carnaval*, livro de poemas deste que foi um dos seus maiores confidentes. E no artigo em que responde a Oswald de Andrade, que chamara-o de “O meu poeta futurista” (BRITO, 1971, p. 229), falando do *Paulicéia*, Mário vai dizer que é um livro “áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa” (Idem, ibidem, p. 235).

Vendo o acanhamento das letras nacionais, que sobrevivia de um lusitanismo fingido, de uma realização expressional que não condizia com o *locus*, e se ressentia de identificação com a realidade global do país, do vácuo, enfim, que havia entre a língua escrita e a falada, Mário vai a campo, lutar pelo que considerava “língua brasileira”, de acordo com as suas pesquisas, com as suas anotações. Tarefa árdua, exigia convencimentos, exageros e renúncias, sob saravada de incompreensões, combates de todos os flancos, ironias... Entretanto, em 1924, comentando *Paulicéia*, anatematiza alguns dos exageros aplicados nessa obra, dizendo que não os pratica mais, que agora tem outros, conscientes, propositados, “e que portanto só aparentemente são exageros” (1967, p. 39). Pretendia, Mário, demonstrar que conhecia o seu ofício melhor do que ninguém; se causava estranheza a sua escrita, era, por um lado, pela incompreensão de alguns, e, por outro, pelos “brinquedinhos depreciativos de amigos, diz-que e falar mal por trás e injustiças” (1944, p. 152). Ainda sobre esse livro-bomba, escreverá a Bandeira reconhecendo os exageros, mas justificando-os, até com leda recordação a sua “condição humilhante, precária, estúpida e formidável de exatidão e beleza guerreiras”:

Há exageros na minha obra. É verdade muito minha. Si te não disse ainda, digo-te agora a razão porque os conservei. Trata-se duma época toda especial de minha vida. “Paulicea” é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arreventou. Era preciso que arreventasse... (*Op. cit.*, pp. 38-39).

Na citada resposta ao artigo *Meu poeta futurista*, de Oswald de Andrade, defendendo-se da pecha de futurista, Mário de Andrade alega que os futuristas omitem a

idéia de Deus e praticam o desrespeito “pelo meigo idioma”. Isto não condizia com sua posição de católico praticante, tampouco lhe agradava o desprezo pela língua:

Respeitamos e queremos, com enlevo de namorados, a língua que falou a Menina dos Rouxinóis. Se menos santamente a não escrevemos é porque não nos sobra mais horizonte na vida de trabalhos que levamos, para mais assentada contemplação dos mestres do tempo antigo (BRITO, 1971, p. 237).

Mário preocupava-se “com a conservação da integridade da língua”, de pouca valia para os *futuristas*, por isto não encontrava sintonia entre o que fazia e o que essa corrente marinetiana defendia. O que podia ser tido por semelhantes eram apenas os excessos, que nos escritos à Marinetti quanto nos do nosso autor funcionavam como catapulta para o lançamento de suas idéias. Mário, como já dissemos, reconhecia e até consentia “em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do ‘domínio da patologia’” (Idem, ibidem, p. 238), entretanto, acrescenta, ainda com referência ao Futurismo: “mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola” (Idem, ibidem, p. 238).

O modo de realizar a escrita, ao arrepio de quantos primavam pela imitação dos clássicos, pela sinonímia rara, pelo não uso de galicismos, fazia dele, Mário, um escritor exótico, tratado com reservas, visto como um revolucionário, de um futuro distante e utópico por alguns *desafetos*. Na sua primeira carta ao poeta e acadêmico de farmácia Carlos Drummond, relata o esforço e a coragem que precisou abraçar para se *aventurar* nesses excessos, alimentando os debates e críticas acirradas em torno do que fazia, até de seus pares, como foi o caso do poeta Oswald de Andrade. Diz ao poeta mineiro, numa longa carta em que o aconselha e aponta-lhe caminhos:

Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estrçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil (1982a, p. 6).

Mário de Andrade desculpava-se da “língua imbecil” que utilizava, porque tinha como fim chamar a atenção dos mais fortes do que ele, i. é., daqueles que persistiam no apego às idéias do passado; incluía nessas idéias o escrever academicista de alguns que,

atacados pela “Moléstia-de-Nabuco”²⁰, sentiam saudades da Europa, caminhando pelo Rio de Janeiro; queria dizer, enfim, aos novos e, por que não?, aos velhos, que escrever brasileiro era estar mais próximo da fala do vulgo do que da gramática, era valorizar a variante local do português, através do seu exame minucioso e da pesquisa. O seu projeto tinha em vista o futuro, razão porque considerava a sua obra “transitória e caduca”; “a minha obra mais universal, – diria em carta a Bandeira – mais humana virá mais tarde” (*Op. cit.*, p. 40).

Na entrevista concedida para o que chamou de “Mês modernista de A Noite”, e que ia ser inicialmente “Mês Futurista”, publicada no jornal A Noite, do Rio de Janeiro, de 12 de dezembro de 1925, após ouvir do entrevistador que, “apesar das suas extravagâncias literárias”, trata-se de “uma criatura de infinita simplicidade, inteligentíssima, culta, alegre, jovial” (ANDRADE, 1983, p. 16), Mário inicia a interlocução pondo em cheque as intenções do periódico, dizendo: “A Noite, certamente, há de querer modificar o meu português” (Idem, *ibidem* 1983, p. 16). Por este tempo, Mário já se encontrava no meio de uma *troca de tiros*, em que se discutia, dentre outras coisas do que fazia, o seu português. Assim, após promessa do jornalista de que “A Noite publicará as suas palavras tim-tim por tim-tim” (Idem, *ibidem*, p. 16), ele o inquire, em tom irônico: “Com todos os meus solecismos, ou melhor, com aquilo que vocês passadistas chamam solecismo?” (Idem, *ibidem*, p. 16). Reconhecia, Mário, os exageros de sua obra, mas defendia-os na consideração de serem conscientes e necessários, e irritantes para a elite que não aceitava esse modo de encarar a literatura. Nos “anos heróicos”, que compreendem toda a década de vinte, saíram da Lopes Chaves experimentos, escritos de circunstância, arte interessada... (que visavam um alvo). Mas, sobretudo, escritos numa linguagem que se reconhecia confirmada na oralidade, pelo povo: nas ruas, nas praças, nos botequins.

Antes de entrar na década heróica, Mário estava já envolvido com as pesquisas do português brasileiro²¹. Um dos primeiros registros dessa luta expressional encontramos no *Prefácio Interessantíssimo*, de *Paulicéia Desvairada*, escrito em dezembro de 1920, quando indica o emprego de pronomes à moda da casa: “Pronomes?

²⁰ Mário, escrevendo a Drummond de Andrade, transcreve trecho de carta enviada a Joaquim Inojosa: “o Dr. Chagas descobriu que grassava no país uma doença que foi chamada moléstia de Chagas. Eu descobri outra doença mais grave, de que todos estamos infecionados: a moléstia de Nabuco”. In ANDRADE, Mário. *A Lição do Amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982a, p. 15.

²¹ Diz por carta a Manuel Bandeira, em 1922: “Abandonei, posso assim dizer, a poesia. Estou perdido em pesquisas de expressão. Meus poemas actuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensaios, exercícios, estudos” (ANDRADE, 1967, p. 30).

Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia” (1972c, p. 28). Em diversas cartas ao poeta de *Pasárgada*, Mário ora discute ora participa ao amigo o modo como dá início a aplicação pronominal nos seus textos, inicialmente tida como errada por ele mesmo. Em 1924, comunica que está corrigindo o “*Clã* inteirinho”, e o faz em duas cartas, de 7 e 8 de novembro desse ano. Lamenta-se, na primeira, por achar os versos muito sentimentais e idiotas: “Homem! tens razão! isso está muito sentimental e idiota” (*Op. cit.*, p. 49) e obrigar-se, por isto, a excluí-los, quando o emprego do pronome, em um deles, não está conforme as normas: “Só sinto não sair o ‘Me vejam’ que mataria de raiva os poetas gramáticos” (*Ibidem*, p. 49). Na carta seguinte, explica a troca que faz do *bom uso* do vernáculo para o *uso defeituoso*: “Em vez de ‘Embala-lhe o dormir’ pus ‘lhe embala o sono’, com o pronome errado. Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro” (*Op. cit.*, pp. 49,51).

Numa longa carta, ainda desse ano de 24, em que Mário critica vários lusitanismos de Bandeira, como “expressões de poetas antigos e palacianos”, o seu olhar *inquisitorial*, exigente, recai sobre a colocação castiça do pronome, de utilização privilegiada do português de Portugal: “O achares que-te-não-via ‘saboroso e musical’ só prova que estás muito lusitano. Isso até entre portugueses é maneira mais de escrever que de falar. Pedante. Ninguém fala assim ou escreve no Brasil a não ser por preconceito e imitação” (*Op. cit.*, p. 70). Bandeira aceita a sugestão, mudando o verso para: “Oito anos faz que não te via”, conforme explica em nota à aludida carta, mas com uma ressalva, por achar que piorou musicalmente.

No ano seguinte, ainda com Manuel Bandeira, o assunto debatido, numa outra longa missiva que escreve da cama na qual se restabelece de uma ferida no joelho, é o escrever brasileiro. Esclarece que, apesar de ter segurança no que faz, por conhecer bem a língua de seus pais, necessita do auxílio dos amigos, e dos estudiosos em geral, no seu projeto de “ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira” (*Op. cit.*, p. 115), sem contudo significar isto a tentativa de criar uma língua nova, como o fizeram Dante e Camões. O trabalho destes foi precedido pelo dos trovadores e cantadores, sem os quais não teria sido possível “a existência dum Dante pra língua italiana” e tampouco um Camões para a portuguesa. Entretanto, Mário conclui, de modo a mostrar o quanto o seu ofício é consciente, “o que eles faziam intuitivamente eu hoje faço com crítica, sistematizações” (*Op. cit.*, p. 115). Neste caso, dá o exemplo do emprego dos verbos

haver, ter e fazer num artigo que escreveu sobre Bandeira, considerando-o como uma “tentativa inicial”:

Tem por exemplo o verbo *haver* em penca. Agora emprego sistematicamente o verbo *ter*, salvo em casos especialíssimos, como “não há meio de”, “há que tempo!” etc. E mesmo nestes, em vez de “Há que tempo” prefiro o verbo *fazer*. “Faz quanto tempo”, conforme o sentido da frase (*Op. cit.*, p. 117).

Mário justifica-se, alegando que “se trata de sistemaização culta e não fotografia do popular”. Sem a sistematização, teríamos um escritor comparável e do nível dos poetas de cordel, ou dos que fazem certa literatura regional com o decalque da oralidade em toda a sua rudeza. Não era isto que apetecia ao nosso *empalhador de passarinho*. Queria trabalhar o popular, mas sem afrouxar mão de “ser um escritor culto e literário”; para tanto, teve de usar do que chamou de “afetação”, com a mesma lógica que o fez empregar pronome, anteriormente, seguindo lição de Camões. Disse “anteriormente”, porém, revela que “a toda hora me escapam ainda lusitanismos substituíveis” (*Op. cit.*, p. 119), talvez a dar razão ao que diz no *Prefácio Interessantíssimo*, quando declara-se passadista: “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu” (ANDRADE, 1972c, p. 14).

As *sistematizações*, embora em seu começo, estavam sendo elaboradas com muita seriedade, mas através de experimentos, resultado de estudos, que iam evoluindo a passo igual com o nascimento de novas obras, a militância na imprensa e as trocas de informações por cartas com a intelectualidade do momento. Às vezes, parecia trabalho apressado, pouco maturado, incapaz de passar pelo crivo da crítica atenta, e até maledicente. Um dos exemplos temos na divergência de opinião, com Bandeira, sobre o emprego do pronome oblíquo. Mário não concordava com o poeta de *A Cinza das Horas*, por este sustentar “que o que caracteriza o falar brasileiro nesse sentido é a variabilidade da colocação do pronome, ora antes ora depois do verbo” (*Op. cit.*, p. 120). Taxativo, o missivista afirma a sua discordância com um “não é não”, alegando variabilidade bem maior no português literário, apesar de voltar atrás, algum tempo depois²².

Dentro dessa mesma preocupação, Mário observa, ainda na aludida missiva, ser desnecessário tentar sistematizar a aplicação de alguns verbos transitivos, “como *ver* e outros”, tendo em vista que o povo não os utiliza como intransitivos, e qualquer alusão

²² Manuel Bandeira, o organizador desta edição das cartas de Mário de Andrade, observa no pé de página desta missiva: “Mais tarde Mário acabou concordando comigo neste ponto” (*Op. cita.*, p. 120).

que possamos fazer aos vícios de linguagem serão apenas “pra evidenciar o pitoresco da fala dum personagem”: “É falso – diz o autor – que os brasileiros digam geralmente ‘Eu *lhe* vi ontem’. Essa prática existe mas muito mais usual é a gente dizer: ‘Eu vi você’, ‘eu vi a senhora ontem na cidade’” (*Op. cit.*, p. 121). Mário aproveita a deixa para comentar a aplicação que fazem do pronome sujeito²³ como complemento:

O mesmo se dá com o “Encontrei ele doente”. Não tem língua nenhuma em que o pronome sujeito se use assim como complemento. O escritor brasileiro pode no entanto escrever: “Deixe ele ficar aí” porque aí o ele é sujeito, ou pode ser considerado sujeito de ficar. (*Op. cit.*, p. 122).

O que inspirou esta carta a Bandeira, na verdade, parece ter sido um artigo de autor anônimo eivado de ironias sobre as idéias linguísticas do autor do *Losango Caqui*; Mário comenta muitas delas, defendendo-se com exemplos esclarecedores. Voltaremos a ela sempre que o assunto assim o exija.

Com Carlos Drummond, no mesmo 1925, em voltas com as críticas que recebeu de Tristão de Ataíde sobre algumas obras suas, Mário de Andrade desabafa e comenta os erros e acertos do crítico. Preocupa-o já “certos meneios desnaturais de sintaxe que a gente cria em vista da rapidez, da síntese e que hoje já me parecem fundamentalmente errados” (1982a, p. 51), e dá exemplo de algumas extravagâncias que hoje não comete mais. Entretanto, aponta, na escrita do colega mineiro, uma originalidade com a qual não concorda, no que respeita ao uso da preposição:

Ora você aí suprime certas partes da frase usuais, preposições sobretudo, tornando a frase desnatural psicologicamente. A preposição é de uso universal em todos os tempos. Ou por casos ou por preposições, conjunções etc. reais, a gente fala naturalmente e universalmente: nos bicos de luz das estrelas inumeráveis, ou, nos bicos de luz como estrelas inumeráveis, ou nos bicos de luz e estrelas inumeráveis, ou ainda conforme o sentido da expressão, “nos bicos de luz. Estrelas inumeráveis” (*Ibidem*, p. 51).

Uma década após, ou seja, em 1935, mais amadurecido e menos *cabotino*²⁴, Mário escreve a Sousa da Silveira, filólogo, dez anos mais velho, e amigo de Manuel Bandeira, desculpando-se pela “grosseria, brutalidade de invenção e de expressão” que

²³ Numa carta a Pedro Nava, de 1926, Mário tece também comentário sobre o assunto: “Não há língua minha conhecida onde o pronome sujeito sirva de complemento, sem estar flexionado. Acho que esse processo brasileiro só deve ser empregado na escrita (que é estilização de linguagem oral) em casos excepcionais, quando a necessidade de expressão forte nos obrigar a isso”. (ANDRADE, 1982b, p. 66).

²⁴ Nesta carta, Mário explica em que consistia o *cabotinismo*: “O cabotinismo consistia no momento em bancar o erudito, como os outros compreendiam a erudição, com citações e mais citações e eivando meus escritos de nomes científicos” (ANDRADE, 1968, pp. 161-162).

tem produzido em algumas páginas de seus livros e até em livros inteiros. Alude ao verso “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”, de *Remate dos Males*, para dizer que o seu lado discreto e delicado “pertence a um dos outros trezentos-e-quarenta-e-nove eus” que já sabe manejar com virtuosidade (1968, p. 159). Dentro deste sentimento, volta a justificar-se, agora por ter “usado e abusado desse desleixo muito brasileiro”, no passado, da preposição, isto é, de “uma preposição por outra, e escrever, por ex., ‘pedir emprestado pra ela’ em vez de ‘a ela’, ‘ir na cidade’ por ‘à cidade’, etc. etc.” (Ibidem, p. 167).

Uma das *sistematizações* mais relevantes, sobre a qual Mário de Andrade não poupou palavras para explicar o seu emprego e grafia nas situações em que aparece no discurso escrito, verifica-se com a preposição *para*, na sua forma sincopada *pra*. O primeiro registro aparece em 1924, numa carta a Bandeira em que comenta o poema *Noturno de Belo Horizonte*. O verso é o “Pra fundir uma baixela de mundos”, que encerra o que no poema podemos considerar um terceto, citado em seus três versos na carta: “O Sr. barão das Catas Altas / Reúne todas as constelações / Pra fundir uma baixela de mundos”. Mário comenta que este último verso é rápido, o mais rápido dos três, e chama a atenção para a grafia da preposição: “E repara o vigor do meu ‘pra’ em comparação ao quilométrico e incolor ‘para’ (*Op. cit.*, p. 46). Observa a Pedro Nava, tratando do abasileiramento da linguagem, quando deve acentuar o *pra* e quando não: “Você está acentuando todos os pras. Isso traz confusão Nava. Acentue só quando tiver contração com artigo. Vou prá escola. Me dê pra mim. Não acha essa diferenciação razoável?” (ANDRADE, 1982b, p. 53).

Voltando àquela longa carta de 1925 a Bandeira, verificamos que Mário, em defesa de *sua gramática*, defende-se também da acusação de estar escrevendo paulista, reforça a sua compreensão do uso do *pra* nas diversas regiões brasileiras e mostra com exemplos o que explicara para Nava no documento citado acima:

Você acha que estou falando paulista. Ele acha que isso é nortista e que nós “sulistas” (aliás não sei de qual sul é o cujo) dizemos par’alguns. Aqui em São Paulo como em Minas e Rio a gente só diz pra alguns e duvido que no Rio Grande do Sul se diga par’alguns como o homem quer. Aliás pra é empregado até pelos portugueses que jamais falaram para. No “prá festa” está bem acentuado. Tem contração. É para a festa que você foi se pintar. Basta substituir festa por baile, forrobodó e se vê bem que tem artigo aí. Foi se pintar pro baile e não pra baile. (*Op. cit.*, pp. 122-123).

Numa missiva a Drummond, desse ano de 25, Mário de Andrade mostra-se preocupado com as perseguições até dos “amigos de intimidade”, porque achavam que pretendia “criar a língua brasileira”. Mário desmente o equívoco e salienta que apenas dá a solução, “que os outros tenham a coragem de fazer o mesmo e pronto”. Em seguida, prognostica: “não dou vinte anos teremos uma língua não diferente porém bastante diversa da portuguesa e, o que é muito mais importante, afeiçãoada ao nosso caráter e condições” (*Op. cit.*, p. 41). Todo o seu esforço resumia-se no encurtar a distância entre a gramática e a língua falada, isto é, entre o registro culto e o popular; “distância (que) aumentou quando a língua atravessou o mar, provou mandioca e azeite de dendê” (ANDRADE, 1993, p. 30).

Verdade mesmo é que houve um tempo em que Mário aceitou essa denominação de “língua brasileira” para o português falado no Brasil. Evidentemente, sem aquela intenção apontada pelos amigos. Exemplo do amaduecimento e evolução de seu modo de pensar, nessa matéria, é o artigo sobre a *Língua Nacional*, publicado no *Diário de Notícias*, de 14 abr. 1940, resenhando os *Estudos filológicos*, de Antenor Nascentes: mostra-se indignado com alguns deputados do Distrito Federal e da extinta Câmara Nacional por “terem mandado chamar à linguagem que falamos de ‘língua brasileira’”. O título de sua colaboração para o *Diário* indica o termo de sua preferência: *língua nacional*, em vez de *língua brasileira*.

Em outubro do ano seguinte, escreve *O Baile dos Pronomes*, que publica n’*O Empalhador de Passarinho* (1944). Nesse ensaio, Mário volta a discutir o problema da “língua brasileira”, motivado por um discurso do poeta Cassiano Ricardo, proferido na Academia. Rememora o tempo em que, no calor da juventude, por causa da impaciência com o português castiço, praticado por antigos e modernos, andou falando em “língua brasileira”, em vez de “língua nacional”, como passou a adotar *a posteriori*. Daí originaram-se as reações contrárias, inclusive de amigos, que não alcançavam enxergar por trás dos abasileiramentos de linguagem senão a intenção de “criar a língua nacional e cousas assim” (ANDRADE, 1972b, p. 263). Dentre estes, Bandeira foi um dos que mais o atenazou (este é o verbo que o autor utiliza para comentar o fato), e um dos assuntos, uma das bandeiras linguísticas de Mário: o pronome oblíquo abrindo a frase.

Nessa contenda, Mário empalha bem o seu passarinho, pois consegue convencer o poeta de *Pasárgada* que “o problema do pronome oblíquo iniciando frase, não é apenas uma questão de maiúscula”, mas de ritmo, “ritmo no tempo, como também de

ritmo psicológico”, e apresenta como lição o samba *Vejo Lágrimas*, em que consta o pronome “exemplarmente” iniciando um verso: “‘Te’ conforma, pois Jesus / Também se conformou”. Justifica, Mário, a posição do oblíquo, salientando que não fora assim ficaria prejudicada “a constância rítmico-verbal” da canção (Idem, *ibidem*, p. 264). Entretanto, para não mencionar somente casos do presente, de autores modernos, cita versos de Gregório de Matos Guerra em que o uso do “Vos” “fere portuguesmente o ouvido e o olhar”: “Com os olhos sempre postos na ordinária, / ‘Vos’ dou os parabéns...” (Op. cit., p. 264). Percebe-se a perspicácia de Mário em procurar os modelos nos eruditos, mas sem desprezo das lições encontradas na literatura popular, como o exemplo que toma do folheto paraibano *Conselhos de Padre Cícero a Lampião*, para os usos do “Se” e do “Lhe”: “Disse-lhe (sic) o padre: - Meu filho, / Não persista no pecado, / Deixa a carreira dos crimes, / ‘Se’ torne regenerado, / Si me promete deixar, / ‘Lhe’ prometo trabalhar / Pra (sic) você ser perdoado” (Op. cit., p. 265) e este outro, do *Bento, o Milagroso de Beberibe*, que considera “deliciosamente ofensivo”: “Fiz Romano atropelar-se (sic) / E fiz Germano correr, / Abocanhei Ugolino / Porém não pude ‘o’ morder”. Ora, imagine-se a ironia que vai nesse “deliciosamente ofensivo”, agora com direção certa sobre os levianos, puristas da língua, que o acusavam injustamente de querer criar a “língua brasileira”, como refere na sobredita carta a Drummond.

O vigor com que defendia a sintaxe nacional, mostra-o, Mário, nos dois últimos exemplos desse artigo sobre a “obliquação do pronome”. O primeiro é do nosso Leonardo Mota, do *Sertão Alegre*, resultado de andanças e de escutas dos cantadores do sertão: “O padre disse: ‘O’ protejo!” (Apud 1972b, p. 268), que Mário, aproveitando a deixa do segundo verbo, emenda com “protegendo com a mesma energia a sintaxe nacional” (Op. cit., p. 268). O segundo é de um epigrama de Alberto Ramos, apropriado para remate feliz deste trabalho, que diz assim: “Me dá! – Dá-me! – Me dá! digo eu, Erra imbecil ! / - Bruto! erro em Portugal, acerto no Brasil !” (Apud 1972b, p. 268). Não interessava a escrita, ou a fala, à portuguesa, pois, em nosso país, aquela língua de Caminha andava por outras veredas, moldava-se por cordas vocais nada frias, quanto pensou André Thevet, mas quentes e vibrantes.

5 “DESRECALQUE LOCALISTA”

*Todo mundo dormia na pasmaceira da
nossa literatura oficial, nós gritamos
“Alarma!” de sopetão e toda gente
acordou e começou se mexendo.*

(Mário de Andrade-Entrevista)

Sugere Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, capítulo VI. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, que uma provável “lei de evolução da nossa vida espiritual” seria conduzida “pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (2000, p. 101).

Assim, imaginando a possibilidade de existência dessa “lei”, que vai determinar a evolução espiritual do povo brasileiro, sob a tutela de um embate entre o local e o universal, ou do localismo com o cosmopolitismo, vamos acompanhar um dos modos pelos quais se manifestou o que, no nosso particular, vem a ser o trabalho de *sapa* empreendido por Mário de Andrade para conciliar os flancos antagônicos e tentar fundar uma nova era para a literatura e a cultura brasileiras.

Boa parte desse *trabalho*, desse jogo, foi travado nos bastidores, com a rede de intelectuais com os quais Mário de Andrade manteve regular troca de correspondência, e, eventualmente, contatos pessoais. Uma outra parte, também significativa, deveu-se à publicação de poemas, romances e artigos nos jornais e revistas do seu tempo.

Um pouco antes e a partir da *Semana de Arte Moderna*, mais efetivamente, o Brasil vai sofrer estremecimento em alguns tabus vigentes²⁵, que mantinham a tônica da vida nas grandes urbes, quais sejam: da fascinação pelos requintes europeus; do ufanismo patrioteiro; do regionalismo desagregador, na literatura; da alienação cultural; da “incapacidade de se afirmar com autonomia em relação ao modelo ocidental” (SOUZA, 2003, p. 62); da desvalorização do patrimônio cultural, da tradição oral, do folclore e da produção intelectual. Os próceres da *Semana* tomavam as rédeas da *máquina* Brasil e forjavam os novos rumos que deveriam incluir o país, confiante de si mesmo, no concerto das nações.

Todos os itens, arrolados acima, significavam um forte desafio para os inexperientes jovens da *Semana*. Alguns compreenderam de imediato a sua importância,

²⁵ Antonio Candido, tecendo comentário à atuação dos Modernistas, refere-se à “destruição dos tabus formais”: “A destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude: eis algumas contribuições do Modernismo que permitiriam a expressão simultânea da literatura *interessada*, do ensaio histórico-social, da poesia libertada” (2000, pp. 123-124).

talvez a minoria; outros precisavam ainda ser abalados em sua literatice. Não possuíam a visão do conjunto, não se integravam ao novo modelo, que se queria para o país. A conquista desta fatia, e o fortalecimento da outra, era algo de crucial para a reversão do estado de extrema debilidade em que era tida a cultura local. Mário utiliza-se de obras ficcionais e cartas para expor as suas inquietações concernentes ao que elegera como prioridades para a valoração da cultura de seu país. Antonio Candido dirá, na década de 60, que, apesar da ausência de um espírito revolucionário, de caráter político, e um posicionamento de combate que lançasse desconfiança nos alicerces da ordem vigente, a postura dos intelectuais de 22 pode ser vista como um esforço para apagar a idéia de que a literatura era um privilégio de uma classe e não um bem comum. Dentro dessa visão, Candido vê a preocupação dos líderes do papel e caneta, da palavra impressa, como uma busca de um “desrecale localista”, um “veemente desrecale” (2000, pp. 112, 148); dentre os tais líderes, destaca Oswald de Andrade, Raul Bopp e Mário de Andrade, pela “vocalização dionisíaca”, referenciada pela alegria e pelo arrebatado modo com que passaram a produzir a nova literatura. Entretanto, Mário “haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior” (Op. cit., 113).

Numa carta a Drummond de Andrade, sem data, mas inserida no ano de 24, segunda da coletânea, Mário de Andrade mostra-se escandalizado com as palavras do jovem poeta sobre dívida e influência anatolianas. Critica duro as palavras do moço, que se diz inadaptado e despreza o Brasil e os brasileiros. Vibra o malho em Anatole France, chamando-o de “peste amaldiçoada”, pelas “literatices”, “inteligentices” e outras “ices”, transmitidas ao jovem mineiro com a leitura de seus livros. A carta toda é de rebate a um errôneo desabafo do mineiro, que demonstra o quanto essa pepita havia ainda que ser polida, para brilhar no acanhado universo da literatura brasileira. Mário transcreve duas fortes declarações do novel poeta: “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados” e “Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo” (Op. cit., p. 13). Lastimando o que acabara de ler, e com ingente amargura, Mário nega possuir clareza de inteligência, como nega ter ficado escandalizado, apenas debita todas essas “caraminholas” ao Sr. Anatole France *et caterva*. Deste lugar, Mário passa à problemática do universal e do particular, respondendo a questionamentos do poeta mineiro, que não compreendera bem ainda a distinção entre o nacionalismo e o universalismo, imaginando inclusive uma oposição entre um e outro. Sobre este ponto, Mário argumenta com as próprias palavras do poeta:

“O que nós todos queremos (o que pelo menos imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das idéias. Ou, como diz Manuel Bandeira, ‘enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos’” (Apud 1982a, p. 14).

O que parecia contradição, indubitavelmente podia ser tido por mal-entendido, ou resultado de pouca reflexão de um jovem mal saído dos vinte anos. Nove anos mais velho, espírito arejado e inquieto, Mário queria-o não um apolíneo: “estudante, em exames, mocinho, envergar sereno fraque, pigarrear e ao som ainda da *Dalila* dizer três coisas justas e sérias sobre Anatole France” (Op. cit., p. 12). Aquela reflexão, recortada com cuidado, sobre o que o itabirano imaginava que todos queriam para o Brasil, era a chave do argumento que o paulistano necessitava para conquistar o novo amigo para a frente que estava a organizar, cujas faíscas haviam sido deflagradas em 22. Neste documento, os argumentos são fortes, diretos, precisos, Mário diz: “Olhe, você não repare se vou escrever sintético” (Op. cit., p. 11), pois sabia o quanto precisava trabalhar pela “descontaminação” do que ainda pesava sobre o jovem correspondente:

...contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida num país primitivo e de pequena tradição como o nosso (Op. cit., p. 15).

Mário olhava em volta e via o quantourgia pôr em ordem, de modo a que o Brasil pudesse ver o próprio rosto, sem “macaqueação”, refletido nas manifestações culturais empreendidas por seus naturais. Se não queria o país vestindo fraque, tão pouco o queria nu, “pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la” (Op. cit., p. 15). Dentre as várias frentes, Mário elegia o “primitivismo” e a “tradição” como pontos essenciais, um de combate e o outro de prolongamento. Evidente que compreendia no interior de cada desses substantivos refrações aos poucos postas em outros termos, pois neste começo estava apenas embrionária a sua tese da civilização tropical. Dentro desse eixo de argumentação, impunha-se, com força, a conceituação de *nacionalismo*, no seu matiz local e em sua inserção no universal. Pregava, como faz questão de acentuar, um “nacionalismo universalista”, que vê, na República Universal, um Brasil fazendo o seu papel de país tropical, com a cultura e a tradição que lhe são próprias, sem negar, entretanto, a contribuição que lhe é devida como fazendo parte desse conjunto de nações. Assim é que sugere ao futuro poeta do *Claro Enigma* refletir sobre os versos finais do *Noturno de Belo Horizonte*:

E abre alas que eu quero passar! / Nós somos os brasileiros auriverdes! / As esmeraldas das araras / Os rubis dos colibris / Os abacaxis as mangas os cajús / Atravessam amorosamente / A fremente celebração do universal! (ANDRADE, p. 136, 1972c).

O verso da marcha de carnaval, de Chiquinha Gonzaga, dá o tom para atravessarmos “amorosamente a fremente celebração do universal”, conduzindo, soberbos, as riquezas naturais colhidas do nosso chão. Não de outro, mas do nosso chão brasileiro:

O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização (ANDRADE, 1982a, p. 15).

O pianista, historiador da música e professor, pensa com os instrumentos de seu ofício, e tem plena consciência de que, para assumirmos a nossa identidade, com determinação, será preciso afinarmos o nosso tupi com o alaúde, e a partir daí contribuirmos para a harmonia da civilização. Afinal, como salienta, “as raças são acordes musicais”. Mário não pensava miúdo, pensava, sim, no miúdo: ia atrás das coisas mais miúdas, nos longes de seu país, a fim de fazer delas coisas grandes e fixá-las em seu lugar devido, porque entendia que eram esses pedacinhos de cultura notas musicais da suíte brasileira, representativa de nosso patrimônio cultural. O nosso autor olhava em volta e sentia faltar consistência nesses dois elementos fundamentais em qualquer sociedade humana: Raça e Nação; encontrável na tradição, o primeiro, e na cultura, o segundo: “Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura” (ANDRADE, 1983, p. 18).

Em seus traços gerais, vemos que as idéias de Mário supõem a definição da Raça na dependência da tradição e a da Nação, na originalidade e nacionalidade da cultura. No “1º Prefácio” à obra *Macunaíma*, desenvolverá idêntico raciocínio:

(O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente ou consciência de séculos tenha auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter). Brasileiro (não). Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/a elasticidade da nossa honradez), o desapareço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta de senso étnico nas famílias.

Esse ideário, posto assim numa feição simplista, norteará a sua participação enquanto intelectual moderno, posicionando-o em uma liderança que dará a ele influente espaço entre os seus pares. Augusto Meyer dirá, em 28: “Tomei uma feição orientadora e abridora de caminho que me satisfez enormemente” (ANDRADE, 1968, p. 52). A sua meta, declarada em cartas, enviadas a escritores velhos e novos, não era escrever para ficar, mas escrever para os outros: dizia de si que não passava de um vulgarizador.

Mas qual foi o itinerário que Mário teve que percorrer, para fazer valer o seu *método* de trabalho, a sua estratégia de adesão dos demais companheiros à causa comum de encontrar o acorde ideal para o Brasil e fazê-lo harmonizar-se com o paradigma universal?

Em nossa busca de responder ao que se indaga, seguiremos os passos de Roberto Schwarz, que divide esse itinerário em três atitudes, ou momentos: *o momento individualista*; *o momento antiindividualista* e, um terceiro, de *superação dos momentos anteriores* (1981, p. 15).

No primeiro, *o momento individualista*, de acordo com o esquema de Schwarz: “poesia = grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica”, Mário vai compor poemas de versos livres, atemáticos, sugeridos e realizados pelo subconsciente, que tem, inclusive, o domínio da linguagem, “Torna -se necessário violentar a natureza do material expressivo (a linguagem) para fazer manifestar a verdadeira subconsciência” (Op. cit., p. 16). De saída, o que se apresenta como exemplo mais característico, mais vivo, conforme Schwarz, é o *Prefácio Interessantíssimo*. Antecedente a este *Prefácio*, a essa explosão lírica, o leitor dá com os olhos na tônica do *manifesto desvairista*, uma dedicatória de Mário a Mário de Andrade: “Nas muitas horas breves que me fizestes ganhar a vosso lado dizíeis da vossa confiança pela arte livre e sincera...” (ANDRADE, 1972c, p. 11), a modo de antecipação do que o leitor irá encontrar, no *Prefácio* (bem mais) quanto nos 22 poemas e oratório *As Enfibraturas do Ipiranga*.

Assim, a partir do *Prefácio*, sente-se o clima de *alucinação* e de *loucura* que regerão a lira do poeta: Um desvairismo efêmero, mas que, contrariamente às palavras iniciais, não foi inútil. Leia-se alguns poemas antológicos, nos quais a burguesia é acuada pelas expressões de desabafo de que estão contidos, e que têm endereço certo na paulicéia do seu tempo: *Ode ao Burguês*, *Colloque Sentimental* e *As Infibraturas do*

Ipiranga. Nestes, verificamos a presença daquela “arte livre e sincera”, entretanto, e concomitantemente, da técnica: a métrica, o ritmo, a rima.

Voltemos ao desvario do *Prefácio*, à liberdade, à sinceridade, à violência expressional, ao despojamento do subconsciente. Mário abre o *Prefácio* escudado por palavras que preparam o leitor contra as acusações e rejeições de que será alvo: “Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou” (1972c, p. 13) e dá a razão do desvairismo que acaba de fundar, à revelia de todas as convenções e preconceitos impostos pela burguesia:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem
Pensar tudo o que meu inconsciente me grita.
Penso depois: não só para corrigir, como para
Justificar o que escrevi. Daí a razão deste
Prefácio Interessantíssimo (Op. cit., pp. 13-14).

A “Impulsão lírica” e o “inconsciente” vão ditar os assuntos do *Prefácio*, rejeitado alguns anos depois como exagero pelo próprio autor. Mas exagero necessário e reação contra os *filistinos*, herdada da França pós-Revolução através do cliché *épater le bourgeois*. E scandalizou, mesmo! Em 24, Mário escreve a Bandeira comentando *Paulicéia* e justificando os exageros:

Há exageros na minha obra. É verdade muito minha. Si te não disse ainda, digo-te agora a razão porque os conservei. Trata-se duma época toda especial de minha vida. “Paulicea” é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arrebentou. Era preciso que arrebentasse, sinão eu me estiolaria no toda-a-gente porco, vilíssimo de X..., de Y... de... de... (põe tu aqui todos os nomes desses infelizes que são poetas, não há negar, mas que o não sabem ser) (1967, p. 38).

Porfiou, Mário, por manter-se nessa posição, entretanto, cuidou de mascarar os exageros: “Hoje não pratico mais muitos desses exageros. Tenho outros. Mas que são conscientes, propositados. E que portanto só aparentemente são exageros” (Op. cit., p. 39). O homem, o poeta, o intelectual, o polígrafo, agora, mais maduro, não abria o peito para receber os balaços vindos de todos os lados, vestia-se de uma couraça que o tornava menos vulnerável. Conhecia também melhor o palco no qual representava a sua *commedia dell'arte*, embora planejasse ainda a sua obra mais universal e mais humana para mais tarde. Com Bandeira, seu confidente mais próximo, faz este comentário: “E sabes pelo início desta versalhada, que esconder a alma para mim não significa insinceridade. Fiz o mesmo na Paulicea. No fim estava cansado” (Op. cit., p. 35).

Não dá para concluir, como lembra Telê Ancona, que esse modo arlequinial vanguardista resultasse já de uma reflexão crítica sobre o nosso subdesenvolvimento;

“O que se percebe (propõe a autora) é uma descoberta primeira, quase uma intuição, manifestando-se com dinamismo e, às vezes, até com radicalidade (emocional), anunciando, para a continuação do movimento, o que Antonio Candido chamará de ‘pré-consciência de nosso subdesenvolvimento’” (1996, p. 17).

Na medida do possível, a estética mariodeandradiana vai manipular a preocupação com o social, com radicalidade e emoção, exercitando as várias vias que lhe oferecem as ideologias. Até aqui, esses dois substantivos vão ser o vetor a indicar os caminhos do seu fazer poético, sem, entretanto, significar aquela meta do universal e humano, que virá depois.

Consideremos que o *Prefácio* tem um tom de desabafo, mas tem teorizações e tem a chave de alguns poemas do livro que prefacia; resultado de uma “impulsão lírica”, o *Prefácio* está escrito em prosa, que podemos chamar de *prosa* poética, mas contém um soneto, e está recheado de axiomas e citações, do próprio Mário e de autores nacionais e estrangeiros: O que fez, afinal, Mário escrever o *Prefácio* e pôr o nome de *Interessantíssimo?*

Talvez uma resposta simplista seja aquela, para *épater le bourgeois*. Entretanto, por mais que essa expressão de melindre de uma classe esteja presente, preferimos ficar com aquela conclusão de Telê Ancona (respeitante ao livro todo) que, em resumo, vai dar no tema de nossa investigação, ainda que embrionária: *Desrecalque localista*. Mário anunciava-se para os embates do próximo decênio, em que sua obra começaria a ser discutida e contestada, e sua idéias, a par dessa convulsão na arte de seu país, tomaria fôlego e uma maior consistência.

Vejamos algumas dessas idéias prenunciadoras daquela preocupação com a civilização e a cultura brasileiras que mais tarde tomarão contornos mais nítidos nas obras que sairão da pena do autor de *Macunaíma*.

Apesar do desvairismo, suspostamente efêmero, da simultaneidade, da blaque, surpreendemo-nos ao ler várias passagens coerentes e antecipativas das idéias-suporte que definirão o pensamento de Mário sobre a tradição, o nacionalismo, o modernismo, a arte, a poesia.

Mário considera-se passadista, porque ainda não sorveu suficientemente os novos ventos de além-mar:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos
Movimentos artísticos atuais. Sou passadista,
confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez
das teorias-avós que bebeu; e o autor deste
livro seria hipócrita si pretendesse representar

orientação moderna que ainda não compreende bem (1972c, p. 14).

Atrasado não estava somente o escritor e poeta Mário de Andrade, o atraso era do país, que vivia “das teorias-avós que bebeu”. Choviam orientações modernas, de todos os quadrantes, urgia, pois, apressar o passo para empreender a revolução que daria ao Brasil o *status* de nação culturalmente soberana, ao nível dessas outras que até então faziam o papel de nutriz das “teorias-avós”.

Nada obstante alegar não compreender bem a orientação moderna, Mário expõe em frases curtas e citações as razões de sua escrita simultânea: “Acredito que lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada” (Op. cit., p. 17). Será possível pressentir aqui uma semente d’*A Escrava que não é Isaura*, germinada pouco depois; obra dogmática, na qual Mário de Andrade doutrina e “repele as superstições e os preconceitos clássicos e tradicionais” (DUARTE, 1977, p. 22) sobre a Poesia Moderna.

Essa discussão de lirismo e poesia é o assunto da *Advertência* que Mário escreve para o *Losango Cáqui*, obra composta logo depois de *Paulicéia Desvairada*. A pertinência do assunto prolonga-se, já no início dos anos 30, na preocupação com o fazer poético da nova geração de escrivinhadores, que não compreendera o que era verso-livre e tampouco nacionalização da arte²⁶.

No entanto, a tomar em consideração o que diz sobre os seus processos de composição no *Losango Cáqui* e no *Prefácio Interessantíssimo*, sentimos falta de uma adequação às idéias desenvolvidas na *Escrava que não é Isaura*, atinentes à concepção modernista de poesia de Paulo Dermée.

No *Prefácio*, o conceito de poesia está assim formulado: “Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia” (ANDRADE, 1972c, p. 18); na *Escrava*, a receita de Dermée é corrigida para: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 1980a, p. 205). A presença da “Crítica”, na construção da “Poesia”, resulta no poema consciente, sem ser necessariamente inteligente, e tendo o Lirismo que ser puro para distinguir-se

²⁶ Em 1931, Mário de Andrade escreve artigo para o *Diário Nacional*, em que fará a seguinte avaliação do verso-livre e da nacionalização das artes no modernismo brasileiro: “Repare o que se passou com o verso-livre e a nacionalização das nossas artes no Brasil. O verso-livre abriu de par em par as portas da liberdade para um mundo de bobos que criaram uma livreria amorfa, uma versalhada (!) sem versos, completamente estúpida quanto às idéias, absolutamente vazia quanto a lirismo. [...] Quanto à nacionalização artística dos nossos processos de ser, de sentir e de exteriorizar, talvez seja o fenômeno artístico mais nojento, mais indecente de quantos já se deram no Brasil” (1976, p. 470).

da prosa. Ora, a *Advertência de Losango Cáqui* (dirigida a Rapazes) atesta, em suas palavras iniciais, que o livro de poesia não contém poesia, isto é, que a intenção de fazer poesia deu-se por momentos raros. No parágrafo seguinte, hesitante, aceita-as como poesias-de-circunstância; em outras palavras, “Lirismo” + “Crítica”, que ainda não merecem o sinal de igualdade para a “Poesia”. O mais significativo, e que tem o poder de absolver o autor, é sua defesa que aponta para o propósito subjacente mas dinâmico de sua obra:

“Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação” (ANDRADE, 1972c, p. 67).

O autor pontificar uma norma e seguir outra, não é nenhuma novidade no modernismo; e observar-se isto num autor *arlequinal*, como Mário de Andrade, será compreendê-lo em sua própria definição: “A vida que carrego, carregas, carrega, é uma veste de arlequim. Cada losango tem sua cor. Tive um losango cáqui em minha vida” (1967, p. 55).

Continuando o itinerário de Roberto Schwarz, vejamos como se realiza o *momento antiindividualista*. Nesta etapa, Mário, tendo revisto suas posições, suas *juvenilidades*, escreve um posfácio (*Postfácio*) para a publicação da obra *A escrava que não é Isaura*, e para dizer que suas idéias sofreram alteração:

Confesso que das horas que escreveram esta “Escrava” em Abril e Maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas idéias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram (1980, p. 297).

A Verdade de Mário de Andrade metaforiza-se em imagem fotográfica do próprio autor: que não é o mesmo de dois anos atrás, com menos cabelo e menos dente. Acaba-se a metáfora, escapa-se pela negação do que fez que não mais quer fazer, pois não pretende reeditar as loucuras e exageros de ontem, de revoltado. Considera-se um cético dessas soluções apressadas, chegando a equivaler e a equiparar um poeta modernista com um parnasiano, afinal, um e outro sabem ser imbecis.

Mário lembra que a inteligência havia sido posta em cheque pela preponderância dos sentidos²⁷, e que esse movimento redundou num exagerado impressionismo; tentaram-se justificativas, mas infrutíferas: estavam em jogo a razão e a consciência, que são móveis da inteligência. Dessa forma, passado algum tempo, a inteligência recupera seu *glamour*, levando a intuição ao desprestígio quase total.

O *Postfacio*, conclui-o M. de A. com este recado: “Nos discursos actuais, rapazes, já é de novo a inteligência que pronuncia o tenho-dito” (Op. cit., p. 300). Quer dizer, a última palavra está com a inteligência, haja vista que os tempos são outros e outro o *modus operandi* dos modernistas.

Sobre a *Escrava*, temos uma carta de 1925, em que Mário dá conta a Pedro Nava do envio de seu livro, pede para acusar o recebimento e diz: “faça os seus exames²⁸ e converse comigo a respeito da *Escrava* depois” (1982b, p. 37). Ora, “converse depois”, com a leitura da carta, verificamos que é conversa pouco fiável. Mário não é marinheiro de perder viagem, e aproveita para antecipar uma lição de poesia ao jovem poeta e acadêmico de medicina.

O poeta da *Paulicéia* começa por dizer ao rapaz de Minas que tome cuidado com sua obra, “depois que publiquei o livro comecei a matutar que ele é perigoso” (Idem, ibidem). E perigoso, sim, pois continha idéias que não mais endossava. Alguns fios de cabelos brancos punha-o num estádio outro em que fazia-se necessário revisar alguns conceitos defendidos nesse opúsculo. Assim, comenta dois poemas recebidos de seu correspondente, apontando-lhes os defeitos e virtudes.

Mário tinha a atenção voltada para a técnica, motivo que o leva a indicar, nas poesias de Nava, um *vício* composicional:

Em vez dos processos técnicos, síntese, onomatopéias, superposição simultânea de palavras, combinações orais, em vez dos processos técnicos serem um meio pra você realizar a sua sensação e comoção (fim da Poesia, destino dela) foi uma certa sensação que você escolheu pra poder empregar e mostrar certos processos técnicos modernos (Idem, ibidem, p. 39).

Desse modo, o nosso autor quer chamar a atenção para o equívoco na constituição dos poemas, em que fica patente, de acordo com o método de poetar utilizado pelo jovem Pedro Nava, que “a sensação é um meio, o processo técnico é o

²⁷ Massaud Moisés faz o seguinte comentário sobre este assunto da *Escrava que não é Isaura*: “Mário de Andrade parte da premissa de que ‘todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos’, tendo em vista ‘a modernizante concepção da Poesia’, da qual extrai dois resultados imediatos:

1º. respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético.

2º. o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria” (1989, p. 27).

²⁸ Nava, nessa época, era estudante de Medicina, em Belo Horizonte.

fim” (Idem, *ibidem*); é o perigo de confundir poética com poesia, avisa Mário, com exemplos de bons e maus artífices, e conclui com esta lição:

Nunca se esqueça desta verdade geral: no fundo a poesia é uma só e continua a ser tradicional, seguindo a linha comprida que do homem da caverna vem até nós. Os progressos da experiência só nos permitiram reagir contra o mau caminho do parnasianismo e do simbolismo que desvirtuaram a poesia um tomando o lirismo como um meio, outro camuflando-o em enigmas mais ou menos bonitos. Permitiram com que nos aproximássemos mais do lirismo puro e enriqueceram os nossos meios de expressão. Mas no fundo a Poesia continua a ser tradicional, nós não rompemos nada da tradição da poesia (Idem, *ibidem*, p. 41).

O engenho poético de nossos modernistas, com o avançar dos anos, aprimorou-se na compreensão de que o lirismo devia ser manipulado não como um meio, mas como um fim; com isto, mesmo incorporando o verso-livre à poética, não alcançou transgredir algum princípio da tradição da poesia. Ganharam os poetas, os leitores e a cultura brasileira, com a união do novo ao velho; ganhou a arte de fazer versos, porque enriquecida com a produção dos novos e bons versejadores.

Schwarz inclui, como avanço desta segunda fase, o combate ao individualismo. Em carta a Drummond de Andrade, de 1926, Mário trata da *desindividualização*, que chama também de “apelo de humanidade”:

Desejo de me igualar me desindividualizar, despersonalizar, não pra ser clássico (preocupação que hoje considero besta tanto como ser romântico) porém pra me dar como lirismo de que todos participem e não como espetáculo (1982a, p. 96).

Mário conhecia, não havia negar, o significado do individualismo, e do que era capaz quem se valia das reações íntimas para fazer versos: o resultado estava na exploração excessiva do subconsciente, que servia de espetáculo, arlequinada sem proveito, galhofa. Composições desse teor servem para explodir manifestos, chamar a atenção, fazer tocar o clarim de uma aurora de nuvens espessas e escuras, entretanto, não alcançam senão um espaço restrito do só agente que a põe em movimento. Falta-lhe a ânsia do coletivo, do universal, para expandir-se além do indivíduo. Mário fala de sua aventura desvairada, mas declara quais os seus anseios atuais:

Minha revolta de *Paulicéia*, embora alguns tenham sentido também revoltas não saiu universalizável, é um grito dum homem só, grito meu inconfundível. Ora hoje eu quero gritar de tal forma que meu grito seja o de toda gente. Quero dizer, tornar o menos pessoal possível minhas coisas pra que se tornem gerais (Idem, *ibidem*).

Não empacou, Mário, na discussão da validade do verso-livre, do uso do subconsciente, do combate ao individualismo, da valorização da técnica. Havia ainda o

extrair do solo os elementos representativos da terra e pô-los em letras redondas, em versos quase gritados, para o imbricamento do localismo com o universalismo. Nessa perspectiva, o nosso poeta da *Ode ao Burguês*, mostra que, apesar dos exageros, do apelo ao subconsciente e do individualismo, *Paulicéia Desvairada* foi útil:

... o exemplo serviu e tem quem escutou de mim que se publicava *Paulicéia* apesar do chinfrim que ia causar era unicamente porque sabia que esse livro ia ser útil. E o aproveitamento de coisas nacionais sem nacionalismo pregado desde a afirmativa do “falo brasileiro” do “Prefácio Interessantíssimo” até as aves frutas etc. e as “Juvenilidades Auriverdes” das “Enfibraturas do Ipiranga”? E depois a sistematização do brasileiro fala gramaticada que me pus empregando desde as “Crônicas de Malasarte”? E o emprego consciente de Brasil único no *movimento*? (Idem, *ibidem*, p. 97).

Sobre esse nacionalismo crítico que tira proveito das coisas nacionais sem compromisso com o nacionalismo, tornemos ao ano de 1921, antecedente ao primeiro passo para a eclosão dos *anos heróicos* do modernismo brasileiro, quando Mário publica na *Gazeta*, de São Paulo, o artigo *Curemos Peri*, “carta aberta a Menotti Del Picchia” contraditando o artigo intitulado *Matemos Peri*. Depois de defender o brasileiro, na mesma figura de Peri, e ressaltar que não temos literatura brasileira, não temos escultura brasileira, não temos música brasileira, porque copiamos desavergonhadamente o que se produz fora do país, Mário dá a receita para a cura da doença desse índio símbolo de nossa cultura:

Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos fecundarmos, nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossos avós. A doença do Peri é curável, desde que vejamos com mais realidade os passos da vida e com amor mais produtivo a imagem da pátria (2000b, p. 36).

Vê-se o quanto fica difícil periodizar a evolução do pensamento de um autor *polifônico*, e desigual no seu evoluir, como Mário de Andrade. Percebe-se, volta e meia, um antecipar e um recuar de suas posições, porque estava sempre revendo-as e retomando-as para vigorá-las ou reformá-las de seus estados brutos iniciais. Temos aí, no artigo citado, um testemunho de seu compromisso com a cultura brasileira, num tempo em que a sua pena esvaía-se na pintura de imagens da revolta contra a ditadura do academicismo.

De acordo com a crítica schwarziana, por último, temos a terceira posição que nasce com o Mário politizado, e preocupa-se fortemente com a consciência social. Algumas vezes, o embate entre o intelectual e o homem abalava-o ao ponto de confundi-lo num sentimento de inutilidade e isolamento, originado de qualquer coisa

mal solucionada no seu interior. Em 29, Mário relata a Bandeira um desses momentos de abatimento moral, que servirão para o ajuste do poeta de *Remate de Males*, em que inaugurará uma nova fase, pobre do pitoresco, mas rica em profundidade:

O problema da contradição entre o intelectual que sou e o comunista que sou me escacha, me deixa inútil, minhas preocupações intelectuais duns seis meses pra cá são tão medonhas que me retirei pra um isolamento enorme. Vou me libertar o mais possível dentro da arte de tudo quanto não consigo resolver nem mesmo pra mim. Uns se felicitarão por isso mas não é menos verdade que estou naquele ponto platônico de sabedoria, excusez, em que as almas não sabem mais ficar nem tristes nem alegres, o limbo calmo que Dante entreviu... (1967, p. 274).

Aqui, vemos um intelectual, um artista, num embate ideológico que envolve posições, embora não antagônicas, consideradas por ele ainda contraditórias, certamente, em virtude do ambiente ideológico vigorante. Assemelha-se a impotência, ou de pedras no caminho intransponíveis; daí a escolha do adjetivo “medonho” (“preocupações medonhas”), que assusta porque tolhe a liberdade criadora; daí também a idéia do isolamento para libertar-se do que não consegue resolver. Mas isolar-se aonde, se isolamento no seu caso significa sofrimento? Ah! No limbo, de Dante, onde não há tristezas nem alegrias, e, quando bem instalado, cantar aqueles versos d’*O Carro da Miséria*: “Enquanto isso os sabichões discutem / Si doce-de-abobra não dá chumbo pra canhão” (ANDRADE, 1972c, p. 225). Era necessário ter forças para fazer face aos obstáculos, ser trezentos e dizer, intimoratamente, “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, / Mas um dia afinal eu toparei comigo...” (1972c, p. 157). Topar consigo para universalizar-se²⁹ e contribuir para universalizar o país, nesta quadra difícil de superação das antinomias.

Nesta fase, Mário soma o que fez na primeira com o que realizou na segunda e toma uma terceira via, que definiu na conclusão da célebre conferência sobre *O Movimento Modernista*, quase como um chamado, uma conclamação:

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões (2002, p. 280).

²⁹ Roberto Schwarz, ao explicar a última posição desse itinerário, e baseado nas palavras de Mário de Andrade, diz o seguinte: “É pela expressão mais rigorosa de sua verdade pessoal, diz Mário, que o indivíduo se universaliza” (1981, p. 21).

“Marchem com as multidões”, é o recado do intelectual que um dia escrevera no final de um artigo, *Cartaz*, do *Mês Modernista*, de 1926, um quase anúncio, que dizia assim:

“ENFIM: PRECISA-SE BRASILEIROS!”

Assim está escrito no anúncio vistoso de cores desesperadas pintado sobre o corpo indeciso do nosso Brasil, camaradas (ANDRADE, 1994, p. 116).

6 MACUNAÍMA, O HERÓI SEM NENHUM RECALQUE

ANDREA – (*Em voz alta*) *Infeliz a terra que não tem heróis!*

GALILEU – *Não. Infeliz a Terra que precisa de heróis.*

Bertolt Brecht, Galileu Galilei – Trad. R. Schwarz

Acompanhamos a trajetória da “criança feia” tapanhumas, desde aquele grande silêncio no Uraricoera que antecedeu ao seu nascimento, até o momento em que subiu ao céu num cipó de matamatá, e concluímos que o *sem-caratismo* dela, do menino, do adulto brincador, deve-se à ausência completa de recalque. Não resta dúvida de que com isto arriscamos a estar projetando, ou seja, a ver no projeto de Mário de Andrade, na figura do Macunaíma, o brasileiro real, com suas virtudes e desvirtudes, o homem de ação e de inação que se apresenta na rapsódia: preguiçoso, algumas vezes, enérgico, outras, “sem saúde e com muita saúde”; sensual sempre, brincante, manhoso, peralta e inteligente, como prognosticou Rei Nagô em seu discurso.

Ora, Macunaíma vivia sensual e preguiçosamente no seu mundo uraricoeirense, divertindo-se e brincando com as cunhatãs, até que um dia tudo muda quando perde a tembetá, a pedra amuleto muiraquitã, cetro imperial, presente de Ci, Mãe do Mato. Neste fatídico momento, nasce o herói, que vai à cidade grande, à civilização, em busca da identidade nacional. Bem que podia ter permanecido no fundo do mato virgem, decependo cabeça de saúde. Mas os fados compeliavam-no a ideais outros. De fato, num átimo, o seu mundo cresceu, romperam-se as fronteiras do Uraricoera. Uma força talismânica o atraía a uma grande aventura no país dos civilizados. Era preciso apressar o passo, porque estava em jogo um Império há pouco conquistado. Fica evidente, a partir daqui, que sem o amuleto o esforço será maior para a garantia do nome de herói, razão porque vai alternar-se, nas diversas peripécias que vêm a seguir, na qualidade de herói e anti-herói.

Será possível, assim, nesse contexto, identificar as “marcas” do herói, ou do anti-herói, com trânsito entre o trágico e o satírico, seguindo proposta de Telê Ancona Lopez, quando sugere que “o herói é marcado pela preguiça, pela astúcia, pela fantasia, pelo erotismo, pela magia” (LOPEZ, 1996, p. 78). Chamadas também de “características”, por esta estudiosa de Macunaíma, encontramos, em Cavalcanti Proença, “na sùmula de virtudes e defeitos” (1977, p. 11), a denominação oposta de “incarcaterísticas”. Tudo, enfim, com semelhanças de confusão, de ser e não ser; sendo, porém, de fácil apreensão, na urdidura da rapsódia, tendo em vista o dualismo de

comportamento da personagem Macunaíma. O próprio autor esclarece, numa carta a Manuel Bandeira, quando afirma que

... conexão lógica de psicologia [...] quem não tem é Macunaíma, e é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica. Não imagine que estou sofismando não. É fácil de provar que estabeleci bem dentro de todo o livro que Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutro (BANDEIRA, 1967, p. 234).

Outras in-características poderão ser arroladas, como inocência, coragem, covardia, pedanteria. Numa carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário enumera os principais caracteres do herói tapanhuma: “Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão prá política e pro discurso” (1982, p. 104). E, ainda, no *1º Prefácio*, o autor explica o que entende por “caráter”, do título de seu romance:

E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal (ANDRADE, 2008, p. 217).

Assim, neste capítulo, pretendemos identificar, na obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, alguns dos elementos individualizadores, citados acima, vivenciados por seu protagonista. Nosso intuito, esclareça-se, será provar o que está tematizado no título: “herói sem nenhum recalque”, que o mesmo não é senão o “sem nenhum caráter”, parodiado sob inspiração do *desrecalque localista* de Antonio Candido.

Começamos pelo bordão “Ai! que preguiça!...” (pp. 13, 24, 32, 33, 51, 70, 89, 125, 141, 168), que aparece também nas formas: “Hhmm... que preguiça!” (p. 169), “Ara... que preguiça...” (p. 187) e “ah!... que preguiça!...” (p. 201)³⁰. A preguiça, um dos pecados capitais, é uma atitude independente, em que o indivíduo, por indolência, desprezo, ou dissintonia com o seu meio, na atitude contestatória do dar de ombros, de não fazer o que os outros querem que faça, deixa-se modorrar, à margem dos acontecimentos. É postura do tapanhuma diante do colonizador, de alguém que quer resistir, pela omissão, pelo ócio. Vejamos, *in concreto*, alguns exemplos, em *Macunaíma*: Nas duas primeiras vezes, o “Ai! que preguiça” dá-se com o herói ainda

³⁰ Quiséríamos fazer coro com outros estudiosos do assunto, diríamos que as interjeições “Ai”, “Hhmm”, “Ara” e “ah” fazem referência ao nome indígena do animal-preguiça, que leva “o nome genérico de aí, ou ai’g”, originário de seu grito, um “a” fechado e prolongado. “Concorrentemente tinha o animal entre o gentio natural o nome de *ahum*, segundo um cronista antigo”(CASCUDO, s/d, p. 732). O nome “preguiça”, deram-lhe os portugueses.

curumim; na seguinte, tem já a Mãe do Mato em seus braços. Em outro momento, quando Macunaíma pisa pela primeira vez as terras do igarapé Tietê, ao saber que terá que trabucar: “Ai! que preguiça!...”, diz, contrariado, querendo desistir do resgate da Muiraquitã. Em seguida, diante da possibilidade de colecionar pedras, como Pietro Pietra, preferindo palavras-feias; depois, numa jangada, acariciado pelas filhas de Vei, a Sol, tão feliz que até canta uma canção. Uma vez, junto com os dois irmãos, com saudades do Uiraricoera; outra, quando sente febre e, duas vezes, quando está para virar tempero de macarronada para Venceslau Pietro Pietra; sendo que, na segunda vez, em tom de rosnada. Numa penúltima vez, após deixar São Paulo, tendo à mão a Muiraquitã, cansado de brincar com a princesa e, por fim, entediado, quando o aruaí não o deixa mais dormir.

Percebe-se, verificados todos os lances nos quais ocorre o refrão, que de par com o sentido de inércia, improdutibilidade e fraqueza, ou cansaço, o autor achega-se àquele de “quente por fora e frio por dentro”, ou seja: calor do corpo, para a sensualidade, e frieza da alma, para a preguiça. Nas palavras de Eduardo Jardim: “Nesta medida, (“Ai, que preguiça!”) não tem, apenas, um sentido pejorativo. É verdade que a expressão encerra um comentário irônico sobre a mentalidade nacional pouco afeita aos valores de uma ética do trabalho” (2005, pp.119-120). Mas, como falar em “ética do trabalho” para um indivíduo que tem a libido desenfreada? Fala-se no direito ao trabalho, que Lafargue contrapôs com o “direito à preguiça”; entretanto, Macunaíma exige o direito à preguiça para ter o direito a brincar. No caso particular de nosso herói, o trabalho, como é concebido pela burguesia, desagrada-lhe profundamente³¹, apesar de não abrir mão de caracteres como o de heroísmo que exige-lhe esforço; isto porque, enquanto o trabalho é concorrente da libido, o heroísmo dá-lhe chances de novas aventuras, de poder partir para novas “brincadeiras”.

Dizem por aí que Macunaíma é preguiçoso...!

- Jacaré acreditou?

A verdade é que a preguiça do nosso herói não tem parença com a do bicho-preguiça. Afinal, trata-se de um herói, que tem um amuleto roubado; vai em busca de

³¹ Quase no final da rapsódia, com um feitiço, o herói transforma Jiguê numa sombra, que engole a princesa e Maanape, e quer engolir Macunaíma; na fuga, o herói encontra uns trabalhadores construindo um açude, na Paraíba; depois de matar a sede, o herói agradece e grita para os operários: “- Diabo leve quem trabalha” (ANDRADE, 2008, p. 195).

recuperá-lo, enfrentando monstros do mato e da civilização; morre, ressuscita; recupera e perde-o novamente; e, por fim, conquista um lugar no céu. Retrocedendo à meninice de Macunaíma, podemos surpreendê-lo naquilo que mais o atraía: bolinar cunhatã; comportamento que vai convertê-lo, “com todo o estenderete dele”, em Ursa Maior. Ora, como ensina Marcuse, o trabalho “é não-libidinal, é labuta e esforço; a labuta é desagradável e por isso tem de ser imposta”; neste contexto, arremete-nos a seguinte indagação: “Pois que motivo induziria o homem a colocar a sua energia sexual a serviço de outros fins, se pelo seu uso podia obter um prazer inteiramente satisfatório?” (1972, p. 86). Convince-nos, deste modo, o pensamento marcusiano, da absolvição de Macunaíma da pecha de preguiçoso. Mas, da nossa parte, indagamos: Absolverá o brasileiro, da mesma acusação? Certamente que sim, mesmo que aceitemos ser ele quente somente por fora. O calor “por fora” vem das sensações, e está ligado aos cinco sentidos, que, por sua vez, alimentam a libido. Assim, em Macunaíma, tudo o que obstaculiza o brincar, arranca-lhe um “Ai, que preguiça!”.

Quando o herói se despede da cidade anchietana, conhecendo já o perfil manhoso de seu povo, fazendo as vezes de Maanape, olha para trás e transforma-a, faz um “caborge”, num bicho preguiça de pedra. Era o reconhecimento de uma unidade de comportamento que identificava o uraricoerense com o restante do país.

Mas, se o “Ai, que preguiça!” pode denotar rejeição ao trabalho, com o conseqüente obstáculo à sensualidade, pelo uso do calor físico a uma atividade não libidínica, a gargalhada poderá ser tida por complemento daquela manifestação de desprazer: naquela, embute-se um desdém a tudo em volta; nesta, abre-se o sarcasmo.

Vejamos Macunaíma gargalhante.

A primeira gargalhada, Macunaíma dá diante do Currupira, após contar as maldades que fez com a mãe e os irmãos; empós, ouve do monstrengo que ele, o herói, não é mais curumi, porque quem prega esse tipo de peça é gente grande. Um pouco à frente, dispara nova gargalhada, agora, diante da cotia, que resmungava semelhantemente ao gênio da floresta; nesse instante, ela toma de uma gamela com caldo de aipim e joga no piá, que, mesmo livrando a cabeça, dá um espirro e bota corpo de adulto. Depois, contorcendo-se de cócegas, cotucado pela Mãe do Mato, dá nova gargalhada. Uma quarta gargalhada, quando troca uirapuru por lacraia. Em seguida à conclusão de que “Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (ANDRADE, 2008, p. 54), esbalda-se em nova gargalhada. A sexta e a sétima gargalhadas,

Macunaíma dá na macumba: durante a pajelança, após experimentar o cachiri e estalar a língua e, ainda, comendo do bode consagrado, depois de beber muita cana. Mais outra gargalhada, com a proposta da alemãzinha de enfiar uma margarida no puito dele. A oitava gargalha explode do herói ao perguntar à uma cunhã portuguesa, “como chama este lugar?” e ouvir a resposta: “- Aqui é o buraco de Maria Pereira”. Quando ouve de Zé Prequeté um insulto a sua falecida mãe, em vez de fazer caso, emite novamente a marca registrada de sua gargalhada. Outra gargalhada quando pergunta a um pau que servia de ponte por sobre um córrego se vira alguma coisa de uma criadinha de vestido amarelo que acabara de passar por sobre o seu dorso, ao ouvir a resposta: “Vi a graça dela”. Na undécima gargalhada, ao ouvir do francês Hércules Florence “Je viens d’inventer la photographie”: “Chi! Isso já inventaram que anos, siô!”, que ele responde. Outra gargalhada rebenta do *herói sem nenhum recalque* após enganar Oibê, que queria pegá-lo; ao agarrá-lo na perna, diz que pegou uma raiz: “- Pois era perna mesmo, bocó-de-mola!”. Gargalha outra vez quando conta para os irmãos que fora caçar “viado”, agachou-se e, andando assim, bateu com a cabeça numa coisa mole: era a bunda do catingueiro; matou-o e comeu-o inteirinho. No derradeiro capítulo, Macunaíma sozinho, no silêncio do Uraricoera, conta para o aruaí falador os casos sucedidos desde a infância, e o papagaio repete-os, nas mesmas palavras do herói: “- Pouca saúde e muita saúva, / Os males do Brasil são!...” E Macunaíma, estendido numa rede, que armara entre dois cajueiros, faz ecoar a sua última gargalhada!³²

Que significado podemos – enfim – abstrair desse contínuo gargalhar do *herói sem nenhum caráter* e sem nenhum recalque?

Para encetar essa busca, podemos começar com a definição que Eça de Queiroz dá em uma de suas *farpas*. Diz o autor português:

a gargalhada nem é um raciocínio, nem um sentimento; não cria nada, destrói tudo, não responde por coisa alguma. E no entanto é o único comentário do mundo político em Portugal. Um governo decreta? gargalhada. Reprime? gargalhada. Cai? gargalhada. E sempre esta política, liberal ou opressiva, terá em redor dela, sobre ela, envolvendo-a como a palpitação de asas de uma ave monstruosa, sempre, perpetuamente, vibrante, e cruel, - a gargalhada! (2000, p. 727).

³² Esta seqüência de gargalhadas, sugere-nos a narrativa anônima do papiro alquímico, sobre a origem do mundo: “Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo”. Rinach, S. *Cultures, mythes et religions, apud* Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 21. Evidente que vistas como o outro lado da moeda, isto é, como gargalhadas que constroem, que dão origem a algo, não que destroem, que humilham, que espezinham o ser, como as de Macunaíma.

Vimos que Macunaíma não vibra a sua gargalhada contra algum governo, “liberal ou opressivo”, quanto o fazia aquele povo irmão, na pena de seu romancista maior. No entanto, vê-se que, embora seja sentimento negativo, nascido, em geral, da ironia e do escárnio, na rapsódia será por prazer do riso e da diversão, originados da malandragem do herói. Mas há que sublinhar ainda o papel desse substantivo no entrecho, de modo a alimentar o humor: picante, facecioso, imoral, mesmo. E, por tudo isto, cruel, na maioria das situações.

Dois outros grandes poetas cantam a gargalhada: um que indica o que se chama a gargalhada do sábio, do cético, do santo, do ímpio, da história, de Deus, no poema *Gargalhadas* (QUENTAL, 1948, pp. 160-165) ; o outro, uma poetisa, que se propõe a ensinar “ao homem de coração mesquinho” “a arte sublime de rir” (MEIRELES, 1972, pp. 91-92), no poema *Gargalhada*. São eles, respectivamente, Antero de Quental e Cecília Meireles.

O nosso rapsodo nada define e tampouco ministra ensino. Macunaíma ri, prazerosamente ri, primeiro porque é um herói, que não se admite herói triste; segundo porque é sem caráter, que o “sem caráter” ri de tudo e de todos.

- Meus pecados, e para o anti-herói, há tristezas?

- Não, nos motivos da gargalhada identificamos a ausência de algumas virtudes qualificadoras do herói, portanto, ela está mais para o mau-caratismo do anti-herói do que para as qualidades morais do herói. E aqui podemos pensar com Bakhtin, no seu estudo sobre “a atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso”: o herói encarna o sério, as realizações positivas e necessárias para o homem; o anti-herói, o negativo, o ridículo, o prescindível para o homem; ou, nas palavras do autor russo:

o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos (BAKHTIN, 1993, pp. 57-58).

Lidas atentamente as passagens em que o herói (um sátiro?) gargalha, concluímos que, na maioria das vezes, a gargalhada nasce da ironia, e não de um

contentamento pessoal. *Muito riso é sinal de pouco siso*, lemos no *Adagiário*, de Leonardo Mota (1982, p. 148). Mas, se é sinal de pouco siso, será sinal também de espírito pouco inteligente e depravado, conforme Baudelaire discorre em seu ensaio sobre a *essência do riso*³³:

O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso senão tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso assim como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém à beira do riso assim como à beira da tentação (1998, p. 11).

Seguindo este conceito, somos levados a concordar ainda com outra afirmativa do poeta das *Fleurs du Mal*, que “o riso é satânico, e é, portanto, profundamente humano” (Ibidem, p. 16). Asserção que podemos utilizar na seguinte forma: Macunaíma é satânico, por isto, é profundamente humano. Baudelaire vê nascer o riso de uma idéia de superioridade do indivíduo que, mesmo inferior, é estimulado pelo orgulho e a loucura, que podem ser tidos por sinais satânicos no homem. Em Macunaíma, entretanto, não identificamos essa inferioridade, detectada no ridente; mas podemos afirmar que é saliente o seu satanismo: ri das maldades que faz; ri da cotia, do uirapuru; ri após beber cana; ri ao ouvir o equívoco que a alemã comete no uso da palavra puito; ri quando mata o veado e come-o inteirinho, deixando os irmãos na mão.

Chora não, o satanismo de Macunaíma não é maldade, não, é espírito de brasileiro, de não fazer nada sem alegria... que, lógico, haveria de dar no sensualismo, erotismo, no querer sempre brincar e “brincar imodestamente com mulheres” (BLUTEAU, p. 193). E assim, damos de cara com mais esse traço psicológico do *herói de nossa gente*.

Herói é sempre herói, não como toda gente: é como “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta” (ANDRADE, 2008, p. 13). Assim é que, passados os quarenta dias exigidos para uma criança começar a sorrir (MINOIS, op. cit., p. 72), o heroizinho já sorria e punha a mão nas graças das cunhatãs que se aproximavam para fazer mimo ao piá. Rei Nagô sabia que o herói era inteligente, disse bem em seu discurso, vira as manhas e artemanhas dele; agora era esperar a confirmação. E Sofará não tarda a comprovar, quando torna-se a primeira filha do Uraricoera a brincar com Macunaíma,

³³ É preceito bíblico, que está assim no livro do *Eclesiastes*, 7,5: “O coração dos sábios está onde se encontra a tristeza e o coração dos insensatos onde se encontra a alegria” (1985, p. 714).

para desespero de Jiguê. A partir de então, o espinho vai mostrar que foi gerado para pinicar.

Macunaíma é *inspirado*: se põe os olhos numa cunhatã, *danda* para brincar com ela; e, feliz de Sofará que tem a primazia na *brincadeira*; a linda Iriqui é a segunda, também propriedade de seu irmão Jiguê. Entretanto, é somente com a terceira, Ci, Mãe do Mato, que o herói recebe a *coroa da glória*. Então, agora, Imperador do Mato-Virgem, pensando em alargar os seus domínios, tem desejos de brincar com a Máquina, a fim de ser “imperador dos filhos da mandioca”. Ledo equívoco, com máquina não se brinca, avisam-lhe três cunhãs; frustrado, resta-lhe somente curar-se dos sapinhos na boca, resultado da primeira noite de amor paulistano. A fama do herói está por todos os lugares, até na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Pois, é aí que recebe proposta de Vei, a Sol, de casar com uma de suas filhas, na condição de deixar de brincar com as cunhãs que encontra pela frente. Macunaíma promete, mas... promessa de herói volta atrás, desde que apareça uma ex-varina, com cheirinho ainda de peixe!

- É, mas meus cuidados se deu mal. Vei, a Sol, não lhe perdoou a safadesa!

De volta para a taba do igarapé Tietê, o herói, por um instante, aproveita para pedir dinheiro às súditas icamiabas, e, dentre outras coisas, descreve, das hábeis paulistanas, que não brincam por brincar, mas a peso de vil metal. Assim, vai pescar no igarapé e é pescado pela caapora Ceiuci. Em casa desta, faz da filha a próxima *vítima* de suas *brincadeiras*. O herói volta zangado, porque fora enganado pelo tequeteque; na pensão, para se consolar, brinca com a patroa. Após sonhar com o piróscrafo Conte Verde, provável veículo que o levaria ao Venceslau Pietro Pietra, na Europa, brinca com Suzi, a terceira *obrigação* de Jiguê. Despede-se, enfim, Macunaíma da cidade macota de São Paulo, com a muiraquitã pendurada no beíço. No mato, seu império, sob uma lua *rechonchuda*, recorda-se das cunhãs paulistanas, com quem tanto brincara, mas olhando para cima, lembra-se de Ci, a dona da muiraquitã, e tem ciúmes de pensar que ela poderia estar brincando com outro. Por esta cisma, o herói reza ao Pai do Amor, pedindo-lhe que não deixe Ci esquecer-lo³⁴. Mas olha novamente para cima e não vê Ci, só vê Capei, a Lua, por isto, tranqüiliza-se e dorme, para, dia seguinte, brincar com

³⁴ O herói poderia ter rezado também aquela oração contra dor-de-cotovelo que rezara antes para Jiguê : “Os donos da Água enxotem a dor-de-corno! / Aracu, Mecumecuri, Paí que venham nesta água, / E enxotem a dor-de-corno si o doente beber esta água, / Em que estão encantados os Donos da Água” (ANDRADE, 2008, p. 154).

Iriqui. Resolve procurar um rancho sem formiga e dá de cara com o monstro Oibê minhocão temível, que o persegue. Na fuga, depara-se com uma “princesa muito chique” com quem brinca, depois de correr léguas do minhocão. Quando chega janeiro, Macunaíma, solitário, tem vontade de brincar com linda cunhã que vê no fundo do lago: é a Uiara; brinca, mas sai derrotado, sem seus tesouros. Com ódio de tudo, decide-se ir *banzar* no vasto campo do céu.

Brincar por fazer sexo é fazer sexo por brincadeira, e Macunaíma fá-lo-à heroicamente, com ou sem a tembetá. Heroicamente... Na verdade, “heroicamente” é força de expressão, pois, em nenhum momento o herói *brinca* com heroísmo. Esta qualidade, reserva-a Macunaíma para a luta contra “os males do Brasil”: um destes, o gigante Piaimã, comedor de gente, subtraidor da Muiraquitã, o rico talismã deixado por Ci, Mãe do Mato, após subir ao céu por um cipó.

- Meus cuidados, finalmente, onde está o heroísmo do herói?

Vejamos em que situações o índio tapanhumas, filho do Uraricoera, mostra coragem, destemor, heroísmo.

Depois de escutar a história de Naipi, a filha do tuxaua Mexô-Mexoitiqui, transformada em cascata pela boiúna Capei, Macunaíma fala, tremendo a voz: “Si... si... si a boboiúna aparecesse eu... eu matava ela!” (ANDRADE, 2008, p. 42).

Ora, quem gagueja, não demonstra coragem! Mas façamos uma ressalva, para este caso, por tratar-se de enfrentamento de um monstro. Afinal, o heroísmo pode estar no resultado da luta: o vencedor é sempre tido por herói. Examinemos o que acontece:

Capei sai de dentro d’água e Macunaíma avança ao seu encontro. Numa luta rápida, o herói aproveita-se de um erro do adversário e, *juque!* decepa a cabeça do monstro. O corpo é levado pela corrente do rio, enquanto a cabeça fica escrava de Macunaíma. Noutro momento, quando morre Macunaíma pela primeira vez, com uma flechada de Piaimã no coração, Maanape ressuscita-o, mas, no dia seguinte, acorda com febre, pensando em adquirir um garrucha para matar Venceslau Pietro Pietra. Aborrecido por não haver ainda recuperado a sua muiraquitã, o herói decide matar Piaimã; mas, para este feito, havia de fazer uso de muita força. Assim, testa seu poder tentando arrancar, baldadamente, a raiz de uma peroba. Triste, conclui que não estava pronto para façanha de tamanha monta. A próxima demonstração de virilidade de Macunaíma dá-se debaixo da promessa de fidelidade às filhas de Vei, a Sol: jura pela

memória da falecida mãe que não brinca com nenhuma outra cunhã. Entretanto, a libido está torrando-o, e ele, num ato de coragem, arrebenta: “que fogo devore tudo! Não sou frouxo agora pra mulher me fazer mal!” (ANDRADE, 2008, 91), e vai brincar com uma varina. Dias depois, o herói, querendo enganar os irmãos, inventa que tinha rasto de tapir em frente da Bolsa de Mercadorias; vão procurar, e junta muita gente procurando também. Súbito, Macunaíma revela a fraude: não disse que tem rasto, mas que tinha, e há um a revolta geral contra os três; vira-se o herói para o povo e ameaça: “O que vocês estão pensando, heim! Não tenho medo não! nem de um nem de dois nem de dez mil e daqui a pouco eu arraso tudo isto aqui!” (Idem, *op. cit.*, pp. 127-128). A coragem do herói não fica somente nisto, pois, ao ouvir alguém gritar “Pau nele!”, responde com: “Pois venham cafajestes!”, e avança para a multidão dando bordoadas em todo mundo. Noutro dia, os jornais anunciam a volta de Venceslau Pietro Pietra; Macunaíma decide que desta vez mata o gigante. Vai outra vez ao mato testar a sua força e arranca a sapopemba da peroba, de um só *juque*. Assim, convece-se de que pode matar Piaimã. Na casa do gigante, o herói engana Venceslau Pietro Pietra, que cai na panela de macarrão quente, falecendo, após reclamar que faltava queijo.

Macunaíma, que para muitos é “o grande mau”, nasceu preto retinto, ficou branco e louro de olhos azuis; as primeiras palavras que pronunciou foi “Ai! que preguiça!”; aprendeu cedo a brincar e a gargalhar e, a partir da fala mansa do uruaí, perpetuou-se, desde o mato virgem do Uraricoera até a taba do igarapé Tietê, com o título honroso de herói. Herói que meteu-se numa grande aventura, para recuperar um precioso amuleto, a muiiraquitã. Nem sempre foi herói, até porque sentia o quanto é difícil para um “grande mau” fazer um grande bem. Como os grandes heróis da literatura universal, enfrentou seres fabulosos: a boiúna Capei, o gigante Piaimã, o bicho Pondê, os monstros Currupira, Mapinguari e Oibê. Entretanto, Macunaíma encarna personagem, por muitos motivos, oposta aos modelos descritos nos velhos romances cavaleirescos. Tomemos, como exemplo, as qualidades do herói cavaleiresco, comentadas por Gilda de Mello e Souza: Nobreza, coragem, lealdade, verdade, justiça, desprendimento e impecável conduta amorosa. Conclui a autora que, “se comparássemos este quadro abreviado de qualidades com as características do herói brasileiro, veríamos que Macunaíma é, ponto por ponto, o seu avesso” (SOUZA, 2003, pp. 73-75). Da nossa parte, olhando para o título da obra, concluímos: daí o chamar-se “o herói sem nenhum caráter”.

No entanto, procurando dar curso ao que se inferiu acima, nossa conclusão proclama que “herói sem nenhum caráter” é herói sem nenhum recalque! Sim, porque aquelas qualidades, à primeira vista recalçadas, ressurgem, na espontaneidade da vida do brasileiro, desrecalçadas, acompanhadas dessas outras que fazem o perfil do anti-herói. Vistas assim por este ângulo, seriam mesmo anti-qualidades? Ou podemos construir o herói a partir delas mesmas³⁵? Buscamos responder com as próprias palavras do Mário, em artigo sobre *Os Heróis Inconseqüentes*, publicado no *Diário de Notícias*, de 9 de julho de 1939. O autor de *Macunaíma*, referindo-se às biografias de Beethoven e Arthur Rimbaud, declara que estes são “heróis perfeitamente inconseqüentes, cujas vidas seriam inaceitáveis diante da lógica e da psicologia normal” (ANDRADE, 1993, p. 75). Mas logo à frente faz sua asserção mais contundente, na qual podemos encaixar, com exatidão, o herói objeto de nosso estudo: “Os heróis verdadeiros são pesadamente incômodos em sua desumanidade, perniciosos ou impossíveis de imitar” (Idem, ibidem, p. 76).

Esta afirmativa de Mário tranquiliza-nos quando vislumbramos os traços do perfil do brasileiro em Macunaíma; somos levados, portanto, a inferir que suas virtudes e defeitos, seus recalques e sua autoconfiança podem somar-se para a prevalência do caráter de herói.

Definitivamente, o herói é o somatório do grande... do muito mau com o muito bom!

Agora, jacaré acreditou!

³⁵ Ainda sobre o herói e o anti-herói, escreve Massaud Moisés: “o herói clássico identifica-se por atos de superior grandeza no bem ou no mal, enquanto o anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo, seja negativo: ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, como se movido por uma força sobre-humana, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. Enquanto o herói é ativo, na direção do Bem ou do Mal, o anti-herói tende à passividade, e esta anda de mãos dadas com o anonimato” (MOISÉS, 2004, p. 28).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O verbo *recalcar*, de uso tão individual, vemo-lo, de repente, aplicado a todo um povo³⁶. Entretanto, para todos quantos estudaram a História do Brasil, essa aplicação não soa aos nossos ouvidos como impropriedade, a levarmos em conta a definição que está no dicionário, bem como o conhecimento do quanto o lado oposto já se considerava, desde sempre, sobereanamente sem recalque.

Ora, dizer que o recalque do brasileiro é devido, simplesmente, a ser “país novo, tropical e largamente mestiçado”, ainda é dizer pouco, e é fazer vistas grossas ao etnocentrismo europeu que sempre olhou os *mestiços* que vivem deste lado do Atlântico com desconfiança. Este entendimento abriu espaço a que, paulatinamente, a nação brasileira assistisse ao surgimento do espírito do desrecalque, do *desrecalque localista*, em alguns momentos, nascido no próprio seio do nacionalismo, como ferramenta, ou arma, de autodefesa e de afirmação de nossa cultura.

Mas como abriu os brasileiros os olhos para neutralizar o recalque, sorvido sutilmente pelo trato com os forasteiros aqui aportados ou pelo contato com essas culturas tidas por mais avançadas?

O processo foi lento, tanto quanto pudéssemos dizer que os nossos intelectuais foram abrindo os olhos lentamente, até abri-los de modo a enxergar em volta de si.

Antonio Candido esquadrinhou a marcha dos acontecimentos através da sociocrítica, e, por intermédio dele, isto é, de sua obra, de sua lógica, de seu embasamento teórico, escancarou-se uma porta por onde vislumbramos, como no palco de um teatro, todos os lances da peça, em dois atos, “Recalque” (Ato 1º), “Desrecalque localista” (Ato 2º), de autoria das velhas e novas gerações de brasileiros. O nosso trabalho apresenta e explora os quadros dessa “peça”.

Desta feita, descrevemos, num desses quadros, o processo do *Recalque*, que veio à tona a partir mesmo de antes da *Carta de Caminha*, como no caso do pensamento de Aristóteles, Plínio e Cícero, que criam essa parte do globo inabitável, e acompanhamos, noutros momentos, a evolução até à involução do velho recalque no século das duas Grandes Guerras.

Mostramos, ainda nesse quadro, que o brasileiro habituara-se à condição de inferior, e via como natural a posição de mando do colonizador, que para a América

³⁶ De acordo com o Lello: “Tornar a calcar. Calcar muitas vezes. Insistir em, repisar: *recalcar o assunto*. Concentrar, comprimir: *recalcar ódios*. Conter, reprimir: *recalcar as lágrimas*” (1976, vol. 2, p. 710).

vinha atraído pela febre de exploração das riquezas da terra. Entretanto, começam aos poucos o surgimento de movimentos culturais, e, com eles, a entrada de ideologias pró sentimento nativista, reivindicatórias de um homem novo, o homem brasileiro. Dentro desse panorama, já de um princípio de agitação, vemos surgir a idéia de revolução, que abre perspectivas de mudanças agora exigidas pela sociedade.

Em fins do século XIX, apesar de contarmos com um número de bons escritores, de poesias, de romances, de crônicas, Machado de Assis, o fundador da Academia Brasileira de Letras, e seu primeiro presidente, fazia um prognóstico sobre o futuro da literatura de seu país em que previa um desrecalque, obra de várias gerações à frente. O *bruxo do Cosme Velho* antecipava, para os intelectuais do seu tempo, o que daria, várias décadas após, assunto para o estudo do professor Antonio Candido.

No outro quadro, vamos conhecer o momento em que a geração dos novos enxergou a antecedente com desconfiança, dando começo ao *motim*, a partir do qual explodia a primeira bomba, o livro *Paulicéia Desvairada*, que, apesar das investidas de todos os flancos, dava ao seu autor a liderança do movimento modernista.

Examinamos, nessa ocasião, as idéias em efervescência, divulgadas no que seria o embrião da poética de Mário, a partir do *Prefácio Interessantíssimo*, no *Clã do Jaboti*, em *Macunaíma* e em algumas cartas, e pudemos constatar o vivo interesse com que Mário realizou a sua obra, trabalhando com o folclore, a música popular, a linguagem oral, a religiosidade, os costumes, no contato com os diversos segmentos da população.

Verificamos, num último quadro, no *Prefácio Interessantíssimo*, obra polêmica, composta com intenção de escândalo, que nem tudo é blague, onde Mário explica alguns conceitos que serão desenvolvidos n' *A escrava que não é Isaura*, e que fundamentarão a poética do primeiro momento do movimento modernista; no *Clã do Jaboti*, o poeta Mário de Andrade mergulha na pesquisa folclórica, fazendo versos sobre lendas, dentro de seu projeto de *desgeografização* da cultura brasileira; em *Macunaíma*, repete-se o método de trabalho do *Clã*, com a vantagem de encontrar um escritor mais afinado com seu ofício, e mais empenhado na busca da brasilidade; na correspondência, trocada com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, familiarizamo-nos com o pensamento do autor de *Amar, verbo intransitivo* e com suas idéias sobre a língua nacional.

Por fim, no fechar do pano, flagramos Mário de Andrade em sua célebre conferência sobre *O Movimento Modernista* e ouvimos o grito do guerreiro conclamando os brasileiros para marcharem com as multidões.

Um último parágrafo faz-se necessário para dizer que, diante do escasso número de trabalhos versando a temática de nossa escolha, contamos estar contribuindo para o enriquecimento da bibliografia mariodeandradiana, e, simultaneamente, do universo acadêmico.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, J. Capistrano. *Ensaio e Estudos, 3ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

ALENCAR, José. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1981.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura, in Obra Imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a.

_____. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982a.

_____. *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1944.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 2000a.

_____. *Cartaz*, in *O Mês Modernista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Correspondente Contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925-1944/Mário de Andrade; edição preparada por Fernando da Rocha Peres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.

_____. *Curemos Peri (Carta aberta a Menotti Del Picchia)*, in *Novos Estudos n.º. 57*. São Paulo: CEBRAP, 2000b.

- _____. *Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972a.
- _____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- _____. *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: CNPq, 1988.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- _____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- _____. *Na Pancada do Ganzá, in Arte em Revista, Ano 2, Número 3*. São Paulo: Kairós, 1980b.
- _____. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972b.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1977.
- _____. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972c.
- _____. *Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- _____. *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ASSIS, Machado de. *Crítica*, in *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1962.

AUTOS DE DEVISSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. 7 volumes, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1936/1938, p. 213. Apud Carlos Guilherme Mota. *Idéia de Revolução no Brasil 1789-1801*. Petrópolis, Vozes, 1979.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa, volume II*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1958.

BASTOS, A. C. Tavares. *Cartas do Solitário*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, INL, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.

BEAUREPAIRE-ROHAN. *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, fac-símile da 1ª edição, 1889.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. Eclesiastes. Tradução do Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728. 8 v. Disponível em < <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1> > . Acesso em: 16 maio 2010.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Galileu Galilei. Tradução de Roberto Schwarz*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Física, 1970.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

CABRAL, Tomé. *Dicionário de Termos e Expressões Populares*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

CAMINHA, Pero Vaz. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L & PM, 1985.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1993.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Modernismo, História e Antologia*. 15ª.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. Resenha sem título publicada em *Clima*, São Paulo, jan. 1942, n° 8, pp. 72-78, apud LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

_____. "Uma palavra instável". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

COLLINGWOOD, R. G. *A Idéia de História*. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1972.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões, vol. II*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966.

DIAS, Carlos Malheiro. *A Mulata*, 1º edição. Lisboa: Arcádia, 1975.

DIAS, Maria Odila da Silva. *O Fardo do Homem Branco, prefácio de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FERNANDES, Florestan. *Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro*. In *Revista do Arquivo Municipal, volume 198 – Edição Fac-similar do nº 106 de 1946*- S. Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1990.

FERNANDEZ, Sonia Inez Gonçalves. *El lugar del romancero ibérico en la poesía modernista de Mario de Andrade*, in *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, número 30, 2005. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mandrade.html>> Acesso em: 3 jun 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s/data.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Sobrados e Mucambros. Intérpretes do Brasil, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

GAMA, Padre Lopes. *O Carapuceiro*, nº 3, 28 de abril de 1832, edição fac-similar. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil. Edição fac-similada*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

HELENA, Lúcia. *Mário e Oswald de Andrade: primeiras proposições modernistas*. In *Revista Colóquio / Letras*. Ensaio, nº 22, nov. 1974.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio ao livro *O Fardo do Homem Branco*, de Maria Odila da Silva Dias, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

HOUAISS, Antonio. In *João Ribeiro Redivivo*, palavras de apresentação desta edição de RIBEIRO, João. *A Língua Nacional e Outros Estudos Lingüísticos*. Petrópolis: Vozes, 1979.

IVO, Ledo. *Apresentação - Berço Florido*, in VARNHAGEN, V. A. *Florilégio da Poesia Brasileira, Tomo I*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987

JACOBS, Arthur. *Dicionário de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JORDÃO, Marina Pacheco. *Macunaíma Gingando Entre Contradições*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.

LELLO, José e Edgar. *Lello Universal – Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 volumes*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1976.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos Literário, vol. 1*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1966.

LINS, Álvaro. *Na primeira linha de vanguarda*, in *Poesia moderna do Brasil*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1967, p. 53. Apud LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

_____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MACEDO, Joaquim Manuel. *A Moreninha*. Fortaleza: ABC, 1999, p. 19.

MALHEIRO, Perdigão. *A Escravidão no Brasil: ensaio histórico, jurídico, social*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MEIRELES, Cecília. *Viagem, in Obra Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da literatura brasileira: Modernismo (1922 - atualidade), Volume 5*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOTA, Leonardo. *Adagiário Brasileiro*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os sertões*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2001.

O CONCILIADOR LUSITANO, OU, O AMIGO DA PAZ E UNIÃO. Lisboa: Typogr. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1822. Consultada a edição fac-similar, disponível em: < <http://books.google.com.br>. > Acesso em: 10 maio 2009.

PEREIRA, Armando S. *O Brasil que nós somos: do império aos governos militares, o retrato do povo brasileiro, na análise dos maiores escritores do país*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIMENTEL, Figueiredo. *Os Meus Brinquedos*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1959.

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Intérpretes do Brasil, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

PRADO, Antonio Arnoni. *Uma leitura do povo para o povo, in LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Triste fim de Policarpo Quaresma*. Madri: Coleção Archivos/Scipione Cultural, 1997.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. *A Poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

QUEIROZ, Eça de. *As Farpas, in Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 2000.

QUENTAL, Antero. *Raios de Extinta Luz e Outras Poesias*. Lisboa: Couto Martins, 1948.

RIBEIRO, Darcy. *Liminar: Macunaíma, in ANDRADE, Mário. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica / Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dès Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988.

RIBEIRO, João. *A Língua Nacional e Outros Estudos Lingüísticos*. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Claudio Manuel da Costa. Carta ao Sr. José Veríssimo sobre a Vida e as Obras do Poeta*. In *A Poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1996.

RODRIGUES, José Honório. *Aspirações Nacionais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira vol. 1*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondônia*. Brasília: INL, 1975.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras: 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Dérive Poética e Objeção Cultural: da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*. In *Literatua e Sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 1996.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1976.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jaboti, uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

THEVET, André. *Les Singularitez de la France Antarctique*. Paris, Maisonneuve & Cie, Libraires-Éditeurs, 1878, p. 408. Edição faccimilar da Biblioteca Nacional da France. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/> > Acesso em: 10 mar 2009.

_____. *Les Singularites de la France Antarctique*. Apud Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro, vol.1*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

VARNHAGEN, V. A. *Florilégio da Poesia Brasileira, Tomo I. Apresentação - Berço Florido, Ledo Ivo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

_____. *História Geral do Brasil*. Edição fac-similar, disponível em: < <http://books.google.com.br/books> > Acesso em: 22 abr 2009.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de. *Elucidário das Palavras, Termos e Frases, vol. II*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1984.