



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

NAHYARA ESTEVAM MARINHO

***MACUNAÍMA* NAS VOLUTAS DO BARROCO: CONTRIBUIÇÕES PARA A
COMPREENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA**

FORTALEZA

2009

NAHYARA ESTEVAM MARINHO

MACUNAÍMA NAS VOLUTAS DO BARROCO: CONTRIBUIÇÕES PARA A
COMPREENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes.

FORTALEZA

2009

NAHYARA ESTEVAM MARINHO

MACUNAÍMA NAS VOLUTAS DO BARROCO: CONTRIBUIÇÕES PARA A
COMPREENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Defendida em 16 de setembro de 2009.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes – Orientador
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Peregrina Fátima Capelo Cavalcante (Examinadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Idilva Maria Pires Germano (Examinadora)
Universidade Federal do Ceará

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus familiares pelo apoio incondicional. À minha mãe Maria Estevão e ao meu pai Nataniel Marinho por terem me proporcionado um ambiente tranquilo, propício aos estudos. À minha irmã Nathercia por ter sempre acreditado em mim desde os meus primeiros passos na carreira acadêmica e por ser um modelo de pessoa estudiosa. Ao meu irmão Jonathan-Jota pelas discussões empolgantes pela internet ou durante nossos momentos juntos em São Paulo, além de ser um exemplo de coragem na busca pela realização dos sonhos.

Ao meu querido Professor Orientador Eduardo Diatahy, a quem eu tanto admiro, por ter acreditado em mim, por ter me guiado nas dúvidas acadêmicas, pela atenção e cuidado. Às professoras da banca pelas observações e críticas enriquecedoras: Idilva Germano, Peregrina Capelo e Maria Celeste M. Cordeiro.

À Universidade Federal do Ceará, aos demais professores da instituição que foram responsáveis por minha formação, à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP – e a todos os funcionários da UFC, especialmente Aimberê e Socorro pelo apoio na Secretaria de Pós-Graduação do Departamento.

Às minhas grandes amigas “lulus” que também sempre me apoiaram no trabalho. À Fillipa Silveira, por tantas coisas que não cabem aqui, mas principalmente pela confiança, pelo apoio nos momentos de desespero e pelas alegrias, mesmo que a distância. À Rosalette Pontes Lima pela amizade e pelo exemplo de acadêmica e pesquisadora incansável. À Patrícia Calvet, por ser uma amiga que, por mais que se passe um tempo distante, tenho a certeza que posso contar com ela. À Wladiana Matos pela estadia em São Carlos, pela amizade e pelo companheirismo nos eventos culturais. Ao amigo Thiago Mota, de quem me aproximei pelo intermédio das “lulus”. Ao Daniel Mota pelos momentos de descontração no cotidiano. Às queridas amigas do além-mar que acompanharam minha trajetória na universidade e, principalmente, meu desespero nos últimos meses, pelo carinho, pela cumplicidade e amizade: Lea Beyer, que se tornou minha irmãzinha e Steffani Enssle com sua mega-doçura.

Aos colegas de mestrado, companheiros de jornada e de discussões nem sempre acadêmicas: Juliana Justa, Juliano Gadelha, Mário Benevides, Mateus Perdigão, Gilva Xavier de Freitas, Natália Xavier, Éden Jenklins, Fco Herbert Pimentel, Tiago Coutinho, Thiago Rocha, Fco Secundo Neto, Robson Augusto, Silvério Soares, Jandson Ferreira, Rubens Venâncio.

A certo Frade que indo pregar a hum convento de Freyras, e estando com hum na grade, lhe deo tal dor de barriga, que se cagou por si.

*Ficaram neste intervalo
pagos a Freira, e o Frade,
ela a ele deu-lhe a grade, que a vós não
convém correr
com homem tão despejado,
ele a ela deu-lhe o ralo:
fê-lo ir com tanto abalo
o seu sujo proceder,
que se andar tão desatado,
logo vos há de feder.*

*Estas novas enxurradas
fizeram com novo estilo
na casa da grade um Nilo,
catadupa nas escadas:
não foram mal suportadas
dos vizinhos do lugar,
se chegaram a alcançar
(como ouvimos referir)
que os índios perdem o ouvir,
cá perdessem o cheirar.*

*Ao Frade, que assim vos trata,
porque outra vez não se entorne,
mandai, que à grade não torne,
até soldar a culatra:
que escopeta, que não mata,
quando tão junto atirou,
bem mostra, que se errou,
e toda a munição troca,
não rebentou pela boca,
pela escorva rebentou.*

*Neste hediondo tropel
cem mil causas achareis,
que não são para papéis,
posto que as ponha em papel:
o passo foi tão cruel,
que a dizê-lo me tentou:*

*se bem lastimado estou,
do que este Frade ouvi,
torne ele mesmo por si,
já que por si se entornou.*

*Do monte Olimpo se conta,
que quando há maior tromento
deixa sua altura isenta,
porque das mais se remonta:
não sei, se vós nessa conta
entrastes, Senhora, então
naquela suja ocasião;
só sei, que o Frade seria,
pelo que dele corria,
monte, mais o limpo não.*

*Deste Frade ouvi dizer,
e é cousa digna de riso,
que tendo-se por Narciso,
fez fonte para se ver:
e deve-se reprender,
Dama bela, se vos praz
o que este Narciso faz,
pois ofende o fino amante,
deixando claro adiante,
ver-se no escuro de trás.*

*Foi o Padre aqui mandado
para pregar: grande error!
Não pode ser pregador
um Frade tão despregado:
seja do officio privado,
e de entre a gente falar,
pois todos vêem alcançar
o seu salvo presumir,
que sendo mau para ouvir,
é pior para cheirar.*

Gregório de Mattos e Guerra.

RESUMO

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter é uma obra literária fruto da pesquisa de Mário de Andrade sobre a cultura popular brasileira. Basicamente, a obra conta a história de um índio negro que se tornou branco em fontes mágicas e, após ter perdido sua muiraquitã, viaja para São Paulo com seus irmãos com o objetivo de reavê-la. Aí, Macunaíma se surpreende com o avanço tecnológico da vida moderna, além de viver várias peripécias, quando ora se utiliza de astúcia, ora é vítima de sua inocência. Na obra andradiana, está presente uma forte tensão entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional. A busca da muiraquitã seria a busca por uma brasilidade, ação que se apresenta em quase toda a obra. Mas a aspiração pelo progresso, pelo modo de vida europeu, seria o desejo secreto do herói que, mesmo após a reparação do amuleto, tem um fim triste. *Macunaíma* constitui uma fonte relevante para a pesquisa sobre a cultura brasileira e um marco na literatura moderna. O Movimento Modernista, por sua vez, criticou as formas tradicionais do fazer artístico e buscou uma espécie de independência cultural por meio da valorização dos elementos nacionais. Foi preciso olhar para um passado distante na busca de raízes culturais: a fase colonial no Brasil e o estilo artístico que predominou nesse momento serviram como fontes inspiradoras. Como características do barroco, posso destacar a unificação de elementos distintos, sagrados e profanos, a ligação com a terra pela valorização dos sentidos e pela alusão ao baixo ventre. Na América Latina é relevante ressaltar as variadas matrizes culturais marcadas também pela tensão, em um movimento de ruptura e reunificação. Essas são algumas das características desse estilo que posso observar também em *Macunaíma*, ou seja, como o estilo barroco permeia nossa cultura, que foi objeto de pesquisa de Mário de Andrade e trabalhada esteticamente em uma obra literária.

Palavras-chave: Macunaíma – Modernismo – Barroco – Cultura Brasileira.

RÉSUMÉ

Macunaíma : le héros sans aucun caractère est une œuvre littéraire issue de la recherche de Mário de Andrade sur la culture populaire brésilienne. En termes généraux, l'œuvre raconte l'histoire d'un Indien noir qui s'est rendu blanc dans des sources magiques et, après avoir perdue sa muiraquitã, voyage à São Paulo avec leurs frères avec l'objectif de la récupérer. Là, Macunaíma est étonné par l'avance technologique de la vie moderne, vit plusieurs aventures dans lesquelles, parfois, il s'utilise d'astuce et, parfois, il est victime de son propre innocence. Dans l'œuvre de Andrade, il est présent une forte tension entre l'adoption du modèle européen et la valorisation de la différence nationale. La recherche de la muiraquitã serait la recherche d'une « brasilité », ce qui est présent dans presque toute l'œuvre. Mais l'aspiration au progrès, à la manière de vie européenne, serait le désir secret de l'héros qui, même après la réparation de l'amulette, a une triste fin. *Macunaíma* constitue une source importante pour la recherche sur la culture brésilienne et une borne dans la littérature moderne. Le Mouvement Moderniste, à son tour, a critiqué les formes traditionnelles du geste artistique et a cherché une espèce d'indépendance culturelle vis-à-vis la valorisation des éléments nationaux. Il a fallu regarder un passé éloigné dans la recherche de racines culturelles: la phase coloniale au Brésil et le style artistique qui a prédominé à ce moment ont servi comme des sources inspirantes. En tant que caractéristiques du Baroque, je pourrais détacher l'unification des éléments distincts, sacrés et profanes, la liaison avec la terre par la valorisation des sens et par l'allusion au basse ventre. Dans l'Amérique Latine, c'est important de souligner la jonction des matrices culturelles variées, marquées aussi par la tension, dans un mouvement de rupture et de réunification. Celles-là sont assurément des caractéristiques de ce style que je peux observer aussi dans *Macunaíma*, c'est-à-dire, le style baroque, tellement présent dans notre culture, qui a été objet de recherche de Mário de Andrade et travaillée esthétiquement dans une œuvre littéraire.

Mots-clés : *Macunaíma* - Modernisme - Baroque - Culture Brésilienne.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 BARROCO E MODERNISMO: CARACTERÍSTICAS GERAIS E SUAS MANIFESTAÇÕES NO BRASIL	14
2.1 Sobre o Barroco.....	14
2.2 O modernismo no Brasil.....	27
2.3 O barroco por Mário de Andrade.....	36
3 DECIFRAÇÕES DE MACUNAÍMA.....	43
4 INTERPRETAÇÕES DE MACUNAÍMA	68
5 CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA	94

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é tecer paralelos entre a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade e o barroco como visão de mundo, refletido na expressão artística e na produção de conhecimento, principalmente aquele que influenciou o Brasil a partir da época colonial.

Ao desenvolver a pesquisa tanto da obra modernista como desse modo de produção artística ligado principalmente à Contra-Reforma, percebi vários pontos em comum e pretendo, portanto, esclarecê-los. Em outras palavras, *Macunaíma* traria elementos barrocos em sua trama.

Para defender essa idéia, organizei meus estudos em três linhas: uma sobre o barroco e suas principais características, assim como sua influência no Brasil; outra sobre o Movimento Modernista neste país, do qual Mário de Andrade fez parte; e uma sobre a obra andradiana citada.

O barroco, como arte colonial, foi o estilo fundador das artes no Brasil na época em que o país nascia influenciado por diversas raízes culturais: negras, européias e indígenas. E foi na tentativa de buscar um passado histórico que o grupo modernista brasileiro redescobriu os elementos barrocos ainda vivos na nossa memória e na nossa cultura.

Macunaíma, por sua vez, foi o resultado de intensa pesquisa da cultura popular brasileira. Ele foi escrito, segundo Mário de Andrade, em seis dias do ano de 1926 em uma rede na fazenda de seu tio em Araraquara. Os elementos e os símbolos são tantos e tão variados que o próprio autor ficava surpreso ao reler a obra e tentava explicá-los por meio das cartas enviadas aos seus amigos.

O capítulo intitulado “Decifrações de *Macunaíma*” foi dedicado ao estudo dos elementos que constituem essa obra modernista, baseado principalmente em Cavalcanti Proença. Ele tem, sobretudo, caráter ilustrativo, e é, acima de tudo, constituído pelo que Afrânio Coutinho (1964) chama de elementos intrínsecos ou

interiores da obra, que seriam o enredo, o tipo da narrativa, a temática, ou a métrica e o ritmo no caso da poesia. Já os extrínsecos seriam a cultura do autor, seu momento histórico, social e econômico, que estão presentes no primeiro capítulo, sobre o Movimento Modernista e Mário de Andrade, bem como naquele intitulado “Interpretações de *Macunaíma*”.

Sobre o estudo da literatura, posso afirmar que no final do século XIX e durante o seguinte, houve uma crítica ao método historicista no estudo da literatura, principalmente como reação a certos abusos cometidos por alguns que o seguiram. Ao método histórico, opôs-se o método estético ou crítico. Os exageros cometidos foram, por exemplo, a importância demasiada dada à influência do meio histórico e social sobre a obra, assim como aos detalhes biográficos do autor, deixando num lugar de menor destaque a questão da criação artística. Para Coutinho, o fato literário é um fato histórico, mas a história deve ser utilizada como ferramenta, tomando a obra como a principal fonte de crítica (esta seria a finalidade última dos estudos literários).

No Brasil, segundo Coutinho, com a herança lusitana e sua valorização da história, a literatura estava vinculada ao periodismo da história geral e a historiografia literária consistia em exposições descritivas e superficiais.

É com Sívio Romero¹ que a historiografia literária no Brasil passa a ser encarada em bases científicas, com preocupação conceitual e metodológica, o que o situa como o sistematizador da disciplina, entre nós, quaisquer que sejam as restrições que se lhe possam fazer. (...) influenciado pelo determinismo positivista, investigou os fatores materiais e ambientais, “os elementos de uma história natural de nossas letras” buscando-os na etnologia, na geologia, na biologia, nos fatores sociais e econômicos. Para ele, *literatura* “tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: política economia, arte; criações populares, ciências (...) e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal cifravam-se quase exclusivamente à poesia” (COUTINHO, 1964: 29).

A valorização da análise das características exteriores à obra torna a crítica muito mais histórica que literária, mas isso não implica que os estudos oriundos de outras disciplinas devam ser descartados. Essa nova abordagem, porém, não constitui

1 *História da Literatura Brasileira* de Sívio Romero.

crítica literária, da mesma forma que este trabalho não se propõe a isso.

Ao longo deste, busquei analisar tanto os elementos referentes à própria obra, os chamados elementos intrínsecos, como aqueles históricos e culturais da época de sua escrita, o que leva a um entendimento menos superficial. Porém, como se trata de uma pesquisa sociológica, ela visa contribuir para o entendimento da cultura brasileira (ou das culturas brasileiras) por meio dos diferentes aspectos de uma obra literária, imbricados e contorcidos como as colunas do barroco.

Sobre a periodização literária, Afrânio Coutinho a critica quando é feita a partir de uma cronologia temporal (séculos XVII, XIX, Quinhentismo, etc.) ou por meio de termos originados da história geral, como Idade Média, Tempos Modernos. O ideal seria uma periodização a partir de critérios literários, refletindo a ascensão e decadência de um sistema de normas. Dessa forma, a história literária deixa de seguir períodos cronológicos, separados em blocos fechados, e assim os diferentes momentos entrecruzam-se, interpenetram-se.

A denominação dos sistemas em estilos constitui um método que realça a riqueza de detalhes imbricados: além das características puramente literárias, são revelados os demais setores de atividade humana, como a arte em geral, a filosofia, a economia, a política. A periodização estilística também permite que se compreenda a concomitância de dois estilos em um mesmo período histórico e evita a crença em uma fronteira clara entre os fenômenos estilísticos. Existe, dessa forma, não um único e isolado estilo, mas a predominância de um deles em uma época, em outras palavras, dificilmente é possível afirmar que uma obra pertence somente a um estilo, mas que há uma proximidade maior a ele.

Dessa forma, utilizo principalmente os termos “Barroco” e “Modernismo”, e penso na possibilidade de fazer relações entre os dois, apesar da diferença histórica. É possível notar também que muitas características persistem entre estilos de épocas anteriores ou posteriores, indicando essa dificuldade em delimitar claramente as fronteiras entre eles.

Um aspecto marcante da literatura produzida no Brasil é a herança da língua européia e a tentativa de construção de uma nova tradição nativa. Como exemplo, as

primeiras expressões da Colônia com os jesuítas, principalmente com Anchieta, e o estudo das culturas e das línguas indígenas com o intuito de uma conquista espiritual e religiosa por meio da poesia e do teatro. Também foi desenvolvida uma corrente de exaltação da terra, de fartura, do nobre selvagem.

Foram formadas duas concepções de literatura no país: uma que ela seria produto de inspiração espontânea e outra que seria resultado de uma elaboração consciente, fruto de um acúmulo de conhecimento. Os inspirados buscariam seus motivos na terra, na natureza, no inconsciente e os requintados nas reminiscências das culturas européias. Os escritores acabaram por escrever de forma ora contemplativa e entusiasta, ora pessimista.

O conflito entre essas duas tendências – a que arrasta para a Europa e a que busca estabelecer uma tradição local, nova – constitui os pólos de nossa consciência literária, gerador de um drama em meio do qual ainda agora vive o país. Drama que se reflete não apenas na imaginação criadora, mas também na crítica e compreensão da literatura, pois ele envolve a própria concepção da natureza e função da literatura no Brasil. Essa a nossa maior tradição, e que ainda governa a vida literária: cultural e literariamente somos uma nação em curso. A longa marcha no sentido desse autodomínio teve dois pontos altos: a fase romântico-realista do século XIX e o período modernista contemporâneo. (COUTINHO, 1964: 36).

O Romantismo e o Modernismo coincidiram com uma discussão sobre a nacionalidade, mas durante esse último, é possível notar uma independência social e econômica em relação à Europa. Porém, a consciência literária não se deu somente nesse momento, mas desde a chegada do colono europeu, sua necessidade de adaptação ao novo local e o encontro com outras culturas locais e sua conseqüente mistura.

Coutinho procura enumerar algumas características da literatura brasileira ao longo de sua história, ou seja, que perpassa diferentes estilos: a primeira delas seria o predomínio do lirismo, como herança de Portugal; em seguida a exaltação da natureza e também da vida do homem nativo; a ausência de tradição, já que, com a busca de construção de uma tradição local, um grupo procura sempre criar algo novo e não constituir uma seqüência com o grupo anterior; a alienação do escritor, que, sem ter uma tradição em que se apoiar, permanece isolado e ignora a produção de outros

escritores; a distância entre o escritor e o povo, que normalmente não tem acesso à literatura; a vida intelectual e artística desvinculada do sistema educacional, tendo muitas vezes como característica o autodidatismo; culto à improvisação, à arte espontânea, dando pouco valor à formação técnica; a literatura e a política andam lado a lado, sendo difícil encontrar um escritor que não esteja vinculado a lutas políticas; ambivalência entre imitação e originalidade, mais uma vez como resultado do esforço de construção de algo nacional e da submissão da tradição europeia; e, finalmente, os motivos da metrópole e da província, esta como uma busca pelas raízes, pela proximidade do povo, marca do regionalismo.

Essa exposição das características gerais da literatura brasileira baseada em Afrânio Coutinho compõe esta introdução como um ponto de partida para a análise de alguns aspectos dessa manifestação nos estilos barroco e modernista que serão brevemente apresentados ao longo deste texto.

No primeiro capítulo, será exposto o barroco e suas características na Europa, principalmente nos séculos XVII e XVIII, bem como sua influência no Brasil. Ainda no mesmo capítulo, serão apresentados elementos do modernismo brasileiro e a participação de Mário de Andrade no movimento paulista. Seguem, então, dois capítulos sobre o *Macunaíma*: um com uma descrição dos elementos internos do texto e o outro com um apanhado das principais teorias que abordaram esta obra andradiana. Por fim, um capítulo de caráter conclusivo com o entrelaçamento dos dados anteriormente expostos a fim de defender minha hipótese da presença de elementos barrocos em *Macunaíma* e de sua função como momento da construção de nosso povo, bem como produtor e produto de sua significação da cultura popular.

2 BARROCO E MODERNISMO: CARACTERÍSTICAS GERAIS E SUAS MANIFESTAÇÕES NO BRASIL

2.1 Sobre o Barroco.

Segundo Afonso Ávila em sua obra *Iniciação ao Barroco Mineiro*, foi a partir de Heinrich Wöfflin, com o livro *Renascença e Barroco*, datado de 1888, que a palavra adquiriu *status* crítico-estético e passou a figurar nos estudos e manuais especializados:

O novo estilo, caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da Igreja e de impacto persuasório sobre uma mentalidade social que se debatia entre os valores da tradição católica e a filosofia renascentista que liberava suas novas verdades. Por seu turno, a descoberta de outros continentes (...) representaria tanto a conquista de maior campo geográfico para o trabalho contra-reformista dos países católicos, especialmente a missão de catequese confiada aos jesuítas, como também a abertura de um espaço potencial para o desenvolvimento criativo das formas do novo estilo, que triunfariam por dois séculos em toda a América ibérica (ÁVILA, 1984: 3-4).

O termo “barroco” nasceu como uma expressão para indicar e desacreditar as obras artísticas que não seguiam as características da Antiguidade clássica. Foi a partir do século XIX que o termo foi perdendo o sentido pejorativo e passando a atribuir um rico momento de produção artística, tanto na arquitetura como na música, na literatura e artes plásticas.

Para Otto Maria Carpeaux, em sua obra *História da Literatura Ocidental*, o surgimento da estética aristotélica é a história das origens do barroco. No Renascimento, a *Poética* de Aristóteles era praticamente desconhecida (a primeira edição foi em 1536 e o primeiro comentário em 1548). Na Universidade de Pádua, começa a surgir um aristotelismo leigo, muitas vezes mal visto pela Igreja, e ali Sperone Speroni (1500-1588) interpretou a catarse na tragédia grega como purificação moral. Posteriormente, o aristotelismo adquiriu feições eclesiásticas com outros estudiosos e com a intervenção dos Jesuítas, Aristóteles era interpretado a partir da moral cristã. Para as questões da filosofia profana, ele era utilizado como fonte interpretativa e era

reconhecido como autoridade dogmática:

Segundo Aristóteles, a poesia inventa “fábulas” e “imita” caracteres e ações reais. Mas uma fábula inventada, por definição não é verdade; e os homens, não sendo anjos, cometem muitas vezes atos imorais, “imitados” também nos enredos das epopéias e do teatro. Esses fatos literários são incompatíveis com o espírito da Contra-Reforma, que só admite a verdade dogmática e a moral cristã. Uma resposta a essas dúvidas encontrou-se na *Poética* (1561) do humanista Julius Caesar Scaliger: Aristóteles não ensina a ‘imitare fabulam’ mas ‘docere fabulam’; não são os atos instintivos dos homens que a arte imita, mas as suas resoluções e decisões morais. Na ‘fábula’, as personagens não agem impulsionadas pelos instintos, mas segundo a razão. É uma poética racionalista. (CARPEAUX, 1960: 695 e 696).

Essa visão racional da literatura, em que ela seria utilizada para doutrinar a moral cristã, não foi imediatamente aceita, já que havia uma herança do conceito de que a arte deveria ser inútil e ter como objetivo somente a contemplação e a fruição estética. Horácio havia instituído uma espécie de norma para a produção e o juízo estéticos: “*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*”², a aristocracia considerava somente o “delectare” na produção artística, o “hedonismo poético”. *Delectare* remete ao deleite, aos desejos, às atividades do corpo e *prodesse*, à instrução, ao ensino.

Alessandro Piccolomini em *Annotazioni Allá Poetica d’Aristotele* (1575) substitui, então, o “aut-aut” (ou-ou) por “et-et” (e-e). Era possível aos artistas, a partir desse momento, unir essas duas funções em sua produção, com o intuito de ensinar e deleitar ao mesmo tempo.

As invenções poéticas justificam-se pela interpretação moral de que são susceptíveis. (...) Finalmente a teoria serviu para justificar uma vez mais o hedonismo (...), a realidade autônoma das obras de arte é interpretada como se a arte e a literatura fossem meros jogos da imaginação, em nada sérios; então não há perigo de sedução dos sentidos pela arte, e até as invenções lascivas são inofensivas, enquanto o poeta não pensar em excitar intencionalmente a voluptuosidade. Agora é possível defender não apenas o jardim de Armida, mas também o erotismo do *Pastor fido*, a ‘poesia do beijo’, e coisas piores. (...) É o triunfo da hipocrisia dos poetas e escritores, sempre ameaçados pelo moralismo da Inquisição. (*idem, ibidem*: 698 e 699).

As obras de arte ganham certa liberdade por conta dessa interpretação, já que podem ser fontes de puro deleite ou de instrução, e seu objetivo é decidido pelo

2 “Os poetas querem (desejam) ou se aprofundar (instruir) ou se deleitar”.

artista. Ambos os tipos de arte são valorizados – tanto os hedonistas como aqueles interessados em divulgar a moral cristã – o que possibilitou a manifestação de todos, inclusive daqueles que antes sofriam a censura da Igreja.

Otto Maria Carpeaux faz um estudo sobre o barroco com um viés mais estético, expondo o surgimento do estilo e os diferentes juízos estéticos literários. Segundo ele, o século XVII, entre os anos de 1580 a 1680, é o mais rico da história da literatura. Como os artistas no século XIX costumavam concentrar suas atividades na corte, em torno de um rei, a historiografia literária dessa época considerou que os escritores das épocas anteriores assim o faziam e escolheu arbitrariamente como centro a corte do rei Luis XIV na França, desvalorizando a literatura não-francesa.

Mas um centro assim não existe no século XVII. A riqueza é abundante demais, e os caracteres nacionais das literaturas – da italiana, espanhola, francesa, inglesa, holandesa – já estão de tal modo marcados que é impossível encontrar um centro comum de gravitação (*idem, ibidem*: 683).

A partir do final do século XIX e principalmente no século XX, a crítica literária procurou uma revalorização do barroco, com intenso trabalho de retificação e reabilitação, especialmente na Alemanha. Não se trata de definir o barroco, ou tentar resumir fenômenos complexos em um só estilo em toda a atividade literária do século XVII. Segundo Carpeaux, esse trabalho não havia acontecido por parte da historiografia literária, que ainda desprezava, na sua época, o barroco considerando-o como uma fase temporária de mau gosto.

O critério da historiografia das artes plásticas foi o de analisar a capacidade dos artistas em produzir uma obra com características específicas, em outras palavras, a crítica era feita a partir do olhar de determinado cânone, principalmente o do classicismo. Segundo Carpeaux, a crítica contrária à essa idéia foi iniciada por Alois Riegl³, com o conceito de “vontade estilística”. Para Riegl, a obra de arte não está resumida à capacidade do artista e à qualidade do material plástico, lingüístico ou

3 RIEGEL, Alois. *Stilfragen: Grundlage zur einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893. *Apud* CARPEUX, 1960.

acústico. Além disso, deve ser avaliada a pretensão do artista na realização da obra e qual seria sua “vontade”. Dessa forma, o barroco passaria a ser não uma “arte menor”, mas uma expressão válida da vontade estilística do artista.

A capacidade, o material e a finalidade da obra (imposta pelo meio social) são meras condições da realização, fatores, por assim dizer, negativos, que modificam o projeto mental do artista sem o determinar completamente. ‘A capacidade é uma consequência secundária da vontade.’ (...) É preciso admitir que aqueles artistas pretendiam fazer coisas diferentes, porque sua atitude em face da natureza e da vida era diferente. Não há ‘épocas primitivas’ nem ‘épocas decadentes’; só há épocas que compreendemos bem porque a nossa própria atitude é parecida, e outras que compreendemos menos ou só com dificuldade porque diferem muito da nossa (*idem, ibidem*: 691 e 692).

A fim de suprir as exigências da aristocracia por divertimento e excitação dos sentidos, os artistas utilizavam metáforas e outros ornamentos sempre novos para recobrir a realidade. É o primeiro momento em que se considera o artista como “gênio”, o talento passa por uma “inteligência engenhosa” e a capacidade de usar as palavras e outros instrumentos na produção.

Esses elementos explicam os característicos, sempre antitéticos, da literatura barroca: heroísmo exaltado e estoicismo melancólico, religiosidade mística ou hipócrita e sensualidade brutal ou dissimulada, representação solene e crueldade sádica, linguagem extremamente figurativa e naturalismo grosseiro (*idem, ibidem*: 700).

Por essas características, é possível notar uma retomada da mentalidade medieval, sendo a Renascença negada. Existe um retorno da obsessão pela imagem da morte, da sensualidade (às vezes brutal e sádica), o uso de alegorias e metáforas complicadas: elementos presentes na cultura popular da Idade Média.

Walter Benjamin possui um trabalho sobre o Drama barroco e de como, por muito tempo, ele foi menosprezado ao ser comparado com a tragédia grega.

O drama barroco alemão passou a ser visto como reflexo deformado da tragédia antiga. Esse esquema permitiria explicar o que para o gosto refinado da época parecia, naquelas obras, estranho e mesmo bárbaro. (...) O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos (Rouanet *in* BENJAMIN, 1984: 72).

A causa da comparação feita por alguns críticos anteriores a Walter Benjamin entre o drama barroco e a tragédia grega pode ter sido a presença do rei, porém ele estaria mais próximo da história; enquanto que na tragédia grega, do mito. No drama barroco está presente a desproporção do poder ilimitado do monarca investido por Deus, sua dignidade hierárquica e sua condição humana. Havia o drama do tirano (onde o terror era marcante) e o drama do mártir (onde estavam presentes a piedade e o martírio). Eles podem ser entendidos como faces do monarca e condição do príncipe.

A figura do mártir é comum na literatura barroca e ele não tem relação com uma concepção religiosa. Sua provação dá-se no momento de conflito com o poder da coroa e tem como destino a tortura e a morte. A figura feminina aparece freqüentemente nesses papéis.

O barroco traria a antecipação da catástrofe traçada pelo destino, que pode destruir o homem e o mundo. Daí a legitimação do poder ilimitado do monarca, com o objetivo de impedir as guerras civis ou outras rebeliões. A política seria uma forma de estabilização profana da história. Desta forma, a religião católica procurou sua consolidação por meio do abandono da transcendência da história, passando a vida do homem e sua salvação a serem considerados em termos profanos.

Essa fundamentação foi também concebida pela pintura, quando o céu era representado por meio de nuvens sombrias ou luminosas que se moviam em direção à Terra. Já na Renascença, esse mesmo lugar era pintado em uma altura inacessível, revelando que esse estilo não poderia ser caracterizado pelo paganismo, mas por uma liberdade religiosa. Já o barroco teria como objetivo uma liberdade artística amparada pela Igreja. “Enquanto a Idade Média mostra a fragilidade da história e a precibilidade da criatura como etapas no caminho da redenção, o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena” (BENJAMIN, 1984: 105).

A história compreendida como destino, é ordenada em torno da morte: é por meio da morte que o homem reconhece sua condição de criatura. A morte está presente também em uma das principais características do barroco: a alegoria. Falar por meio de alegoria significa dizer uma coisa, por meio de uma linguagem acessível a todos, com o objetivo de falar sobre outra. A morte pode ser um tema da alegoria, mas

é também seu princípio: o alegorista mata o significado primeiro de algo para que ele possa ganhar outro significado. Aquele que escreve a alegoria pode ser comparado, portanto, ao monarca: ambos têm o poder de estabilizar a história por meio da violência e do arbítrio. “Em suma, assim como o Príncipe subjuga a criatura para salvá-la da história através do poder, o alegorista subjuga a criatura para salvá-la da história através da significação” (Rouanet *in* BENJAMIN, 1984: 41).

A explicação feita por Walter Benjamin sobre alguns elementos do barroco estabelece uma relação com o momento histórico desse estilo. Daí sua relação com a Igreja e o poder monárquico. E foi nessas condições que os europeus chegaram à América: de transição entre o poder da Igreja e a crescente força da burguesia, tendo como consequência a centralização do poder aristocrático.

Em contraponto ao estilo clássico com características da linearidade, claridade, delimitação das formas e planos, está o barroco com a obscuridade, a visão de profundidade e do pictórico, o desprezo das linhas e o movimento das massas visando sempre uma unidade. Esse jogo de claro e escuro reflete a dualidade essencial do barroco: a capacidade do artista de produzir o lúdico, de criar, mesmo marcado pela repressão da consciência, pela Inquisição, pelo poder absolutista dos reis, em um jogo intenso com as paixões humanas.

Em seu ensaio intitulado “O barroco como cosmovisão matricial do *êthos* cultural brasileiro”, o professor Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes afirma que Werner Weisbach foi um dos maiores responsáveis pela tese da ligação do barroco como arte da Contra-Reforma. A arte seria utilizada como forma de propagação religiosa e estímulo das ordens missionárias como ação da Igreja nos territórios invadidos pela expansão náutica de Portugal e Espanha. Outros autores criticam, porém, essa interligação estável feita por Weisbach, já que houve também uma divulgação do estilo barroco em países protestantes, além disso, existem também fortes características do Maneirismo na Contra-Reforma (MENEZES, 2008: 54-55).

O mesmo autor cearense declara também, baseado em Eugenio D’Ors, que a Contra-Reforma, o luteranismo e o franciscanismo possuem expressões artísticas barrocas. A coincidência entre esses movimentos seria uma atitude de aproximação

com a natureza:

franciscanismo e luteranismo adotam ao mesmo tempo, com inevitáveis diferenças, uma atitude de reconciliação, espécie de absolvição da natureza pelo homem, (...) chegando ao ponto em que o escritor sente quase inevitavelmente o direito e mesmo o dever de escrever “Natureza” com maiúscula. (*idem, ibidem: 55-56*).

Além disso, existe também uma aproximação com o panteísmo.

Numa palavra, a sensibilidade da Contra-Reforma traz em si uma espécie de crença na *naturalidade do sobrenatural*, na identificação entre natureza e espírito, crença oposta até certo ponto ao dualismo intelectualista pauliniano e agostiniano, por exemplo... Não temos, porém, necessidade de sair do domínio da sensibilidade para declarar que essa identificação, essa naturalidade não podem ser produzidas sem certa imersão no panteísmo (*idem, ibidem: 57*).

A persuasão também constitui uma das características do barroco. Por meio de imagens (esculturas e pinturas), a Igreja poderia conquistar novos fiéis, ou mesmo por meio do discurso. A arte pode ser entendida como meio para a docência. Nas igrejas barrocas, por exemplo, o púlpito (de onde eram proferidos os sermões) possui um lugar mais central se comparado ao altar. A arte pode ser entendida como meio para docência.

Diatáhy Bezerra de Menezes, apoiado nas teorias de Leo Balet, reforça a relação entre a arte barroca e o poder, principalmente aquele das monarquias absolutistas. Isso pode ser comprovado pelo exagero e pela pompa presente na arquitetura barroca, nas igrejas recheadas de detalhes, nos jardins a perder de vista, nas formas que se contorcem e não revelam seu começo nem fim. “o ilimitado exibicionismo do poder, traço do absolutismo, determina o caráter geral da arte barroca, cuja tônica dominante é a contínua aspiração do infinito [Leo Balet]” (*idem, ibidem: 58*).

Outro ponto que deve ser destacado é a questão da ostentação do barroco, do excesso, da capacidade de sedução por meio da ilusão. Os sentidos recebem atenção especial, principalmente a visão. O teatro, como meio de formação política e religiosa ganha importância.

Carpeaux também afirma que, apesar de sedutora, a hipótese de o barroco ser um estilo próprio da Contra-Reforma não é aceitável, já que houve uma influência

barroca além das fronteiras católicas e uma produção desse estilo em países e regiões protestantes. Após os trabalhos de F. Schmidt-Degener, fala-se em “estilo barroco de Rembrandt” e da literatura holandesa, além dos trabalhos na Inglaterra e nas regiões protestantes da Alemanha.

O autor elabora uma extensa lista de escritores e obras francesas do século XVII que tiveram influência direta, em traduções ou versões, de obras espanholas. O barroco espanhol seria uma reação ao humanismo internacional e conquistou toda a Europa. Essa influência exercida pela Espanha mostra o domínio da literatura desse país na Europa e revela duas fases de invasão espanhola, por volta de 1635 e por volta de 1670.

A trilha da literatura inglesa do século XVII estende-se do assunto de importação espanhola até a formação de personagens barrocos, como no caso do ‘villain’. O caminho da literatura francesa da mesma época vai dos enredos espanhóis até a formação de uma maneira íntima de ver o mundo, que é barroca. É uma literatura psicológica; e a psicologia sempre ameaça destruir o equilíbrio. Não se trata de um século classicista, interrompido por duas fases de invasão barroca; o classicismo constitui a interrupção antitética que atenua o barroco, sem eliminá-lo de todo. O barroco atenuado do fim do século XVII é o rococó⁴. (*idem, ibidem*: 715)

Segundo esse trecho, o barroco aparece como estilo que perdura ao longo dos séculos, mas é atenuado ou transformado a partir de outros estilos, como Classicismo.

Toda a Europa adotou o barroco, mas não mais por imposição Espanhola. Esse estilo foi adotado por conta da situação de crise econômica e social vivida em todo aquele continente, demonstrando-se um estilo capaz de expressar os momentos tensão. Os senhores feudais não tinham mais poder, assim como os burgueses ainda não eram capazes de desempenhar o poder político, dessa forma, o poder absolutista regia nesse intervalo. As Igrejas, tanto católica quanto protestante, investiam o Estado de sanções divinas. Na Espanha do século XVII, o poder monárquico estava limitado pelas autonomias regionais, reduzidas pelos Bourbons no século seguinte.

4 F. Schuerr: *Barock, Klassizismus und Rokoko in der franzoesischen Literatur*. Leipzig, 1928. Apud O. M. Capeaux.

No século XVII, a oposição entre burguesia e aristocracia cresceu, e isso é refletido na literatura, dividida em sua estrutura em duas “classes literárias”. A literatura aristocrática correspondia a uma classe ociosa, cheia de pompa e exibicionismo, mas que já havia perdido sua função social. As cerimônias eclesiásticas, inclusive, adotavam meios ostensórios nunca utilizados antes. Seguindo as doutrinas aristotélicas do hedonismo inofensivo, a arte foi tomada como produção gratuita, sem responsabilidade perante a realidade.

Os motivos principais da literatura barroca são a tensão entre vida e morte, tempo e eternidade; a tensão entre o sensualismo do drama pastoril e a melancolia de uma vasta literatura funerária; gosto de experiências extáticas que se aproximam da embriaguez, e gosto da mortificação ascética; disciplina aristocrática do cortesão e preferência pela caricatura burlesca; naturalismo cruel e retirada para o sonho. Os gêneros internacionais em que se exprimem esses motivos são a epopéia heróica ou sacra e a epopéia-herói-cômica, o romance de galantaria heróica e o romance picaresco, os ‘guias de príncipes’ que justificam a sanção eclesiástica do Estado, e a introspecção, na autobiografia e no romance psicológico; e, sobretudo, a projeção de todos esses motivos para fora: o teatro (*idem, ibidem: 721*).

Sobre a poesia barroca, é possível apontar as correntes poéticas do marinismo, gongorismo, preciosismo e semelhantes são designados pelo termo “culteranismo”, indicando tudo que é culto, mas em um sentido pejorativo, com o uso de palavras raras, metáforas difíceis e inéditas, expressões pouco compreensíveis, como se só algumas pessoas “iluminadas” tivessem acesso. No século XVII a expressão foi utilizada como forma de crítica a esse estilo, mas hoje em dia, Góngora e Donne estão entre os maiores poetas do mundo. A poesia barroca pode ser considerada como uma conseqüência da Renascença, como uma imitação da seriedade nas metrificações na poesia e leis de cadência musical na prosa, além de leis de simetria e de uso de metáforas.

Mas as explicações de cunho negativo sobre o culteranismo traz algo de verdade, já que os autores queriam trazer algo de novo, mesmo ao preço de se tornarem incompreensíveis. No século XVII, parte do público burguês erudito já se interessava pelo folclore, mas a sociedade aristocrática começava a exigir também obras mais profundas, que fugissem da “simplicidade” do classicismo (uma beleza

harmoniosa e, por vezes, cansativa).

Os poetas barrocos são poetas do inefável, e a sua ânsia de dizer algo de inédito é ânsia de dizer algo que não são capazes de dizer ou não devem dizer. Aquela tensão é resultado do esforço de se aproximar cada vez mais do inacessível, do qual a fraqueza da 'condition humaine' os afasta. O hermetismo e o caráter simbólico das metáforas são conseqüências de ambigüidades íntimas. (...) as metáforas não são enfeites artificialmente apostos, mas têm função na estrutura do poema, revelam as ambigüidades emocionais. O que antigamente parecia artifício gratuito, parece hoje – ou pelo menos, pode ser – expressão da angústia. (*idem, ibidem: 725 e 726*)

A origem psicológica da metáfora, segundo Carpeaux, é comparável a um tabu, ela exprime veladamente ou alude a coisas que não são possíveis de serem expressas abertamente, muitas vezes por uma censura íntima, psicológica, do poeta.

Na Inglaterra, a literatura poética (Donne, Herbert) é acessível aos intelectuais, enquanto que o teatro é voltado para o povo (às vezes mal considerado como literatura) com Shakespeare e Ben Johson. O teatro popular correspondente na Espanha é de Lope de Vega (dramaturgo da Contra-Reforma) que luta contra o gongorismo.

O teatro da Contra-Reforma está imbuído de tendências moralistas, pedagógicas; chega a ser, nos autos sacramentais, teatro de catequese religiosa. Antes dos espanhóis, os jesuítas já tinham compreendido as possibilidades pedagógicas do palco; o teatro jesuítico, prolongamento dramático da *Ratio studiorum*, constitui o prelúdio do teatro espanhol. Mas entre os países da Contra-Reforma, a Espanha é o único em que o teatro jesuítico não alcançou grande importância: porque o teatro nacional já estava desempenhando a função. O motivo dessa identificação é a correspondência exata entre o Barroco e os caracteres permanentes da literatura espanhola. (*idem, ibidem: 729*)

Foram também os jesuítas os principais responsáveis pela implantação e desenvolvimento do barroco na América Latina. A Igreja era a principal financiadora dos artistas, oferecendo-os serviços ao mesmo tempo em que adotavam elementos da cultura local, seus sistemas simbólicos a fim de conquistar os povos nas novas regiões. É possível observar o caráter sincrético desse estilo nesse sentido, reunindo elementos populares e eruditos, sagrados e profanos, europeus e latino-americanos, a fim de viabilizar a comunicação e, posteriormente o ensino da religião cristã. Para Severo

Sarduy⁵, o barroco tem grandes afinidades com a América Latina, por conta de seu caráter polifônico, que reflete a fusão de diferentes culturas (negras, indígenas e europeias).

Irlemar Champi, em sua obra *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*, traz a idéia de alguns estudiosos latino-americanos sobre o barroco nessa região, como Ruben Darío, Severo Sarduy, Lezama Lima, Alejo Carpentier. Para ela, o barroco era reacionário no seu nascimento, já que a razão surgia como revolucionária numa época em que o conhecimento ainda passava pelo crivo da Igreja Católica. Já os modernistas viram no barroco uma forma de contravenção pela forte presença da subjetividade contra o uso maciço da razão na construção do saber.

Lezama Lima⁶ busca detectar duas categorias estéticas diferenciais em relação ao barroco europeu na encruzilhada da colonização (CHAMPI, 1998: 8-9):

- tensão: “espécie de marca formal que em vez de acumular, como no barroco europeu, combina elementos díspares para alcançar a 'forma unitiva'” (“impulso para a unificação do teológico autóctone com o hispano”);
- plutonismo: metáfora do plutônio, magma formador da crosta terrestre e Plutão, senhor dos infernos. Sentido crítico. “O fazer barroco se torna 'o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica'. Isto é, o barroco promove a ruptura e a unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural”: *poíesis* diabólica, separar, romper.

Sobre o barroco no Brasil, Afonso Ávila afirma:

Inseparável da ideologia que forjou a nossa primeira sociedade e os nossos primeiros valores – o religiosismo contra-reformista dos jesuítas –, o barroco não ficou limitado, porém, às formas exteriores de um estilo arquitetônico ou do revestimento ornamental do rito católico. Ele sintetizava, como já vimos, as forças de interioridade bastante características do homem do período e delas impregnou por isso todas as manifestações da nossa incipiente vida cultural e

5 SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. *Apud* CHAMPI, 1998.

6 LIMA, José Lezama. *A Expressão Americana*. São Paulo: 1998:82. *Apud* CHAMPI, 1998.

social. (ÁVILA, 1984: 7)

Nesse trecho, o autor destaca a presença marcante do barroco na formação da sociedade brasileira, tanto na questão da religiosidade jesuítica como na impregnação das características culturais locais, em uma tensão que propicia a unificação dos elementos até então contraditórios: um magma formador, utilizando as palavras de Lezama Lima.

Analisando historicamente o período colonial no Brasil, é possível afirmar que ele foi marcado – assim como em toda América Latina – pela exploração por parte dos colonos europeus. Numa busca de expansão da burguesia crescente, os exploradores invadiram o território americano e destruíram a grande maioria das aldeias indígenas, principalmente aquelas localizadas próximas ao litoral. A economia implantada era voltada para a Europa e para o tráfico de escravos africanos, impossibilitando o desenvolvimento de um capitalismo interno. A força de trabalho era constituída basicamente de escravos e a política local era comandada pelos proprietários rurais, mas limitada pelo controle da Coroa Portuguesa. O clero vivia sob o comando ora dos senhores de terra, ora do Reino, adquirindo relativa autonomia com o declínio do poder de Portugal sobre o Brasil. Os jesuítas, que tinham o papel de evangelizar os índios no início do período colonial, foram perdendo espaço diante da pressão dos exploradores, bandeirantes e do Exército, concentrando suas atividades na educação humanística dos jovens da classe abastada. A divisão social era bastante clara e dificilmente havia mobilidade, com exceção de raros casos. O povo não tinha acesso à participação política e à educação, sendo a maioria analfabeta. A expressão da cultura popular se deu principalmente na fronteira com a arte europeia erudita, na música, nas festas, na imaginária sacra.

Alfredo Bosi, na sua obra *A Dialética da Colonização* faz uma abordagem crítica sobre esse momento histórico brasileiro. Ele comenta, inclusive, a criação feita por parte de alguns estudiosos modernos da idéia de bandeirantismo como movimento de colonizadores em figuras heróicas, que tinham o intuito de explorar e adentrar as matas para enriquecer o país, esquecendo-se de seu aspecto violento.

Nos textos eruditíssimos de Sérgio Buarque uma sutil sublimação do bandeirismo, visto em feliz continuidade com os processos de aclimação do português à terra, relativiza o contexto de agressão e de defesa que definiu objetivamente as incursões dos paulistas e as reações que os indígenas e os missionários lhes opuseram (BOSI, 1998: 29).

A condição de exploração e violência não estava restringida aos povos indígenas, mas também envolvia a escravidão dos negros e as condições de trabalho e de vida dos trabalhadores livres. Baseado em Marx, Alfredo Bosi relaciona a vida religiosa de um povo à sua condição de exploração:

... assim o labor simbólico de uma sociedade pode revelar o negativo do trabalho forçado e a procura de formas novas e mais livres de existência. Os ritos populares, a música e a imaginária sacra produzidas nos tempos coloniais nos dão signos ou acenos dessa condição anelada. Em algumas de suas manifestações é possível não só reconhecer o lastro do passado como entrever as esperanças do futuro que agem por entre os anéis de uma cadeia cerrada (*idem, ibidem*: 30).

Sobre a expressão do imaginário, a produção literária – não só religiosa, mas também profana, nos aspectos artísticos, históricos, etnológicos, filológicos – reflete o momento sócio-histórico de uma sociedade. Na época colonial, são distinguíveis duas linhas literárias: uma humanista, ligada à religião cristã e outra produzida pelos representantes da classe abastada. Apesar dos humanistas acusarem de certa forma a violência dos dominantes, principalmente agressões contra os indígenas, eles não exerceram nenhuma crítica mais contundente sobre a condição de exploração. Mesmo assim, está registrado que muitos deles sofreram represálias.

Duas retóricas correram paralelas, mas às vezes tangenciaram-se nas letras coloniais, a retórica humanista-cristã e a dos intelectuais porta-vozes do sistema agro-mercantil. Se a primeira aproxima cultura e culto, utopia e tradição, a segunda amarra firmemente a escrita à eficiência da máquina econômica articulando cultura e *colo*. Postas em rígido confronto, a linguagem humanista e a linguagem dos interesses acordam sentimentos de contradição; mas examinadas de perto, no desenho de cada contexto, deixam entrever mais de uma linha cruzada (*idem, ibidem*: 37).

Afrânio Coutinho também elabora uma apreciação da literatura na época colonial brasileira. Segundo ele, as primeiras manifestações literárias da colônia pertencem ao ciclo dos descobrimentos da literatura portuguesa do século XVI e são constituídas pela combinação de elementos medievais, clássicos e nacionais.

Os elementos medievais são: a velha métrica, as origens e a estrutura do teatro vicentino, a história por crônicas de reis e a novela de cavalaria. Os elementos clássicos, de importação, principalmente italiana: o teatro clássico, comédia e tragédia, o romance e a écloga pastorais, a nova métrica com suas variedades de forma, e a epopéia; os elementos nacionais: o movimento interno do teatro vicentino, ou o mundo que nele se agita; a historiografia, ou a narração dos grandes feitos coloniais e crônica da expansão; a epopéia, transformada por Camões de gênero clássico em instrumento da idéia nacional, os gêneros novos, ligados às narrativas das descobertas, como as relações de naufrágios e os roteiros de viajantes” (COUTINHO, 1964: 77).

A literatura produzida no Brasil nos primeiros séculos mostra a vida nas terras do novo mundo e recobre pelo menos um dos elementos acima descritos. Uma das primeiras manifestações mostra a tendência à exaltação da terra, expressa por meio do lirismo, em que se destacam Pero Vaz de Caminha, Anchieta, Nóbrega, Vicente do Salvador, dentre outros. Elas não pertencem, na sua maioria, à literatura no seu sentido estrito, mas possuem valor historiográfico e trazem elementos artísticos por conta da exaltação do descobrimento.

Dentro da tradição ocidental, a literatura brasileira teria nascido na época do barroco e possui, portanto, características desse estilo. Dentre os gêneros literários mais cultivados na época estão:

o diálogo, a poesia lírica, a epopéia, ao lado da historiografia e da meditação pedagógica, das quais o Barroco retira o máximo partido, misturando o mitológico ao descritivo, o alegórico ao realista, o narrativo ao psicológico, o guerreiro ao pastoral, o solene ao burlesco, o patético ao satírico, o idílico ao dramático, sem falar no mestiçamento da linguagem, já iniciada como imposição da própria evangelização e da nova sensibilidade lingüística, de que decorrerá a diferenciação de um estilo brasileiro (*idem, ibidem*: 80).

O reconhecimento do estilo barroco das obras literárias da época vai de encontro à classificação tradicional da literatura portuguesa, que definia essas obras como clássicas (escritores quinhentistas, seiscentistas e setecentistas). Chamar todo o período que vai da Idade Média ao Romantismo de clássico seria impróprio por rotular obras tão díspares em um mesmo estilo. A própria manifestação do Classicismo variou entre os países europeus e seu conceito parece não estar muito claro. Coutinho indica, então, três estilos: o clássico, o barroco e o romântico, cabendo à crítica a identificação de seus sistemas de normas. Na colônia brasileira, (como não houve Renascimento) os

estilos do barroco, o neoclássico e o arcádico estão presentes na literatura da época. O barroco nasce com as primeiras manifestações jesuíticas, passando pelas obras ufanistas de prosa e poesia, por Gregório de Mattos, Pe. Antonio Vieira, inclusive com manifestações ainda no século XIX. No século XVIII, o Arcadismo e o Neoclassicismo misturam-se com o rococó. A literatura barroca, porém, não se destacou tanto como as artes plásticas do mesmo estilo.

Segundo Coutinho, um conceito estético presente no barroco confundiu muitos críticos modernos: a imitação. Por conta da valorização do indivíduo, a originalidade artística foi considerada como criatividade e inspiração interior. No Barroco e Renascimento, porém, a norma de criação passava pela imitação: era imprescindível intercalar originalidade com tradição. A imitação nesse sentido não deve ser confundida com o plágio e nem tomada como um processo inferior, como podem pretender críticos modernos, já que isso seria tomar como padrão para a crítica, os parâmetros atuais de produção artística.

A tradição retórica dominou a época como uma sólida corrente de interpretação e crítica, quanto de formação intelectual e literária, cujo objetivo precípuo era ensinar a falar a escrever com persuasão. Havia mesmo uma identificação ou confusão entre a retórica, a lógica e a poética (...). Por influência dessa tradição, a regra da imitação constitui o denominador comum da literatura então produzida. A imitação era regra retórica e pedagógica por excelência, e não se confundia com plágio (*idem, ibidem*: 85).

Transcrever muitas vezes literalmente os autores da Antiguidade era um motivo de superioridade – e não inferioridade. Gregório de Mattos foi, inclusive, acusado de copista de Gôngora e Quevedo, e mesmo esses dois autores “imitaram” escritores clássicos. Sobre a fundação da literatura no Brasil, como alguns autores defendem, Anchieta está à frente pela produção de uma obra rica em elementos nacionais e voltada para os brasileiros, diferente de muitos escritos voltados para a curiosidade de europeus.

2.2 O modernismo no Brasil.

No Brasil, até o final do século XIX, a Europa era símbolo de modernidade e

de produção artística. As pessoas com maior nível financeiro utilizavam produtos – tecidos, instrumentos tecnológicos, comidas e bebidas – importados. Os filhos da classe abastada iam estudar no Velho Mundo; nos teatros, as peças eram na maioria francesas, assim como muitos livros eram de autores ingleses, alemães, portugueses; além da arquitetura e da moda almejadas.

As cidades eram pequenas e a maioria da população morava no campo. Com a produção de café e a mão-de-obra negra e escrava sendo substituída pela dos imigrantes, as cidades cresceram, recebendo tanto os ex-escravos quanto pessoas vindas de outros países. Alguns produtores de café iniciaram timidamente uma indústria, como de tecidos de baixa qualidade, mas que tinham como objetivo, principalmente, atingir a população sem condições financeiras de adquirir produtos importados.

Porém, o século XX foi marcado pela época industrial, da técnica, da máquina, do capitalismo, da idéia de progresso econômico e tecnológico. A ciência e a filosofia do mundo ocidental passavam por processos de questionamento e mudança na construção do conhecimento, já que a crença na racionalidade fora abalada. Já no final do século XIX, esse movimento foi iniciado com a crítica de Nietzsche, posteriormente houve as descobertas de Freud, novas teorias filosóficas, e os horrores das Guerras Mundiais, revelando que o progresso científico não trouxe somente benefícios à sociedade. Nas artes, surgiram estilos como o dadaísmo, o supra-realismo, o futurismo e o expressionismo na Europa. Diferente do impressionismo que revela as impressões do artista a partir do mundo exterior, o expressionismo parte das emoções internas, das visões, das intuições, em um movimento de dentro pra fora.

A época moderna se preocuparia mais com a mudança de valores em relação à época anterior, opondo o progresso à tradição, refletindo na renovação das artes, na desconfiança em relação à racionalidade e à ciência. Afrânio Coutinho indica alguns elementos constituintes ao conceito de moderno:

Em vez da universalidade e do absoluto, o que lhe importa é o particular, o local, a circunstância, o pessoal, o subjetivo, o relativo, o detalhe, a multiplicidade; em lugar da permanência, é a mudança, a diversidade, a variedade; ao absoluto, prefere o relativo, à Verdade, muitas verdades; às

normas absolutas, o relativismo e a diversidade da experiência artística e dos casos individuais; à estabilidade, o movimento; à Natureza, a natureza humana (depois de o século XIX haver enquadrado o homem na natureza voltou-se ao homem propriamente); à descrição e revelação do mundo exterior, o sentimento da existência subjetiva; fugindo à tradição de nobreza, dignidade e decoro, incorporou os assuntos baixos e sujos, a realidade cotidiana, o terra-a-terra, o circunstancial e particular (COUTINHO, 1964: 244).

Como característica da literatura moderna, é possível ressaltar a ausência do autor na narrativa, diferente da ficção do século XIX; a valorização de emoções e reações das personagens em relação às suas ações, tornando a literatura mais subjetiva; as temáticas passaram a ser particulares, específicas e não universais.

No Brasil, o século XX foi o contexto de afirmações nacionalistas: *Os Sertões* de Euclides da Cunha; as invenções de Santos Dummont; saneamento público com Oswaldo Cruz e urbanização com Pereira Passos. Houve o ingresso do país no ciclo da técnica: construção de portos, cais, edifícios, iluminação, radiotelegrafia, estrada de ferro, fábricas, usinas (café, cacau, açúcar). Época também da emancipação cubana e do literato nicaraguense Rubén Darío (1896). Ao Brasil chegaram italianos, alemães, orientais e eslavos para compor a multiplicidade cultural brasileira (formada pelas várias culturas indígenas, africanas, portuguesa e outras européias).

Para a literatura brasileira, o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX constituíram também um período de mudança. Após o Realismo e o Naturalismo, o Parnasianismo surgiu e permaneceu como arte oficial. O Simbolismo e o Impressionismo, porém, permaneceram despercebidos na sua época, sendo reconhecidos posteriormente. Estes estilos constituíram, contudo, influência para o movimento Modernista, já que procuravam fugir da expressão típica do Realismo, de uma reconstituição da realidade. Eles procuravam revelar as impressões que se tinha do mundo, revelando muito mais os aspectos interiores, as emoções, os sentidos, que as exteriores.

Foi também nesse período em que o país passou a criar uma fronteira definitiva diante de Portugal. Mesmo após a independência política, o Brasil ainda tinha fortes ligações com o país ibérico por meio do comércio, da imprensa, da cultura (influência intelectual européia). A partir da República foi possível clarear a definição de

uma nação brasileira após um século de debates sobre as características nacionais, refletidos pela busca de uma singularidade na literatura. E foram os românticos os principais representantes dessa primeira fase de discussão nacionalista.

Para Afrânio Coutinho:

Foi mister chegarmos ao século XX e à capacidade da República de 'fazer Brasil dentro do Brasil', para que ela vingasse definitivamente e forçasse o 'retorno' intelectual dos exilados que, posto aqui residissem, existiam espiritualmente fora. Em consequência, espalhou-se a convicção de que o Brasil pode ser 'vivido' intelectualmente, e, com a matéria-prima que oferece, recriado artisticamente. É o que tem feito artistas do porte de Vila-Lobos, Portinari, Pancetti, Monteiro Lobato, Jorge Amado, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, ou, no passado, Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves, Machado de Assis, Cruz e Sousa, Alberto de Oliveira (COUTINHO, 1964: 236).

O movimento modernista também teve uma preocupação com a discussão nacionalista e, em todos os períodos, não foi defendido o abandono da cultura ocidental européia, mas sim uma adaptação ou um diálogo dessas culturas com as manifestações locais.

Mário da Silva Brito, em *História do modernismo brasileiro* faz um rico apanhado sobre os momentos que antecederam a Semana de Arte Moderna. Segundo sua obra, após a abolição da escravatura (pós Machado de Assis), houve um marasmo na literatura. O Parnasianismo teve seu momento de autenticidade, mas depois caiu em clichês e imitações. O Novismo ou Simbolismo passou quase despercebido num momento de crise, os componentes dessa escola foram incompreendidos pela elite literária de sua época e tiveram como figura central, Alfonsus de Guimarães e Cruz e Souza.

Em 1912, Oswald de Andrade regressou da Europa trazendo idéias das vanguardas modernistas, como o *Manifesto do Futurismo*, de Marinetti, pregando o combate ao academicismo e o "compromisso da literatura brasileira com a nova civilização técnica" (BRITO, 1971: 29).

A renovação da literatura brasileira não significava uma renegação do sentimento brasileiro, apesar das novas idéias serem importadas, mas aspirava-se a "aplicação de novos processos artísticos".

O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado. Estava preso aos mitos⁷ do bem dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais (*idem, ibidem*: 32).

Apesar de pregar uma inovação, modernização dos cânones acadêmicos, Oswald de Andrade não queria que as raízes nacionais fossem perdidas; a natureza e paisagem tropical, virgem (que exprime luta e força) em relação à paisagem cultivada, ajardinada, fruto do trabalho do homem europeu. Após a aprendizagem da técnica européia, os novos pintores deveriam buscar nos recursos nacionais uma arte que afirmasse a nacionalidade.

Em 1920, Mário de Andrade já escrevera os versos da *Paulicéia Desvairada* e mereceu, de seus companheiros, toda a admiração, sendo considerado “uma das mais sólidas e equilibradas mentalidades da nova geração paulista”. Mas não é só poeta. Era também, consoante retrato que dele traça Menotti del Picchia, “*conteur* delicioso e fino”, “músico, crítico arguto e sincero, franco sem ser ríspido – numa palavra – esteta, profundamente esteta. Mário é modesto como Pedro II e estudioso como o Padre Vieira” (Menotti del Picchia *apud* BRITO, 1971: 172).

A Semana de Arte Moderna foi provavelmente planejada com antecedência de dois anos com o objetivo de coincidir com o centenário da independência do Brasil. O objetivo do grupo seria aproveitar a época comemorativa para realizar um evento que

⁷ Nas tradições culturais do Ocidente, há o costume de apontar a noção de mito naquilo que ele não é: em oposição ao *real* em que o mito é tido como ficção ou por outro lado, ao ser confrontado com o *racional*, como absurdo. O professor Dr. Eduardo Diatahy B. de Menezes em seu ensaio intitulado *Prometeu e pandora entre o espelho e a máscara, ou fantasia, ordem e mistério no moinho do sentido* publicado na *Revista de História* da USP (MENEZES, 1985: pp. 97-159) fala dos discursos chamados de criação (polissêmicos), como o ficcional, o poético, o onírico e o mítico e sua relação com os conceituais (univocidade de significação), como a filosofia e a ciência. Dentre os primeiros, foi ressaltado o mito, que persiste na cultura contemporânea e são também de grande importância na interpretação das culturas. Muito já foi escrito sobre ele, mas apesar de ter sido analisado de formas diferentes, ele não foi devidamente esclarecido. A partir do racionalismo cartesiano, escreve-se sobre o mito de forma negativa, mas ele foi objeto de estudo de diversas áreas (como na etnologia, sociologia, arqueologia, filologia, filosofia, lingüística, psicanálise). Dentre essas interpretações, o autor identifica duas teses principais: uma que diz que “o sentido das práticas e dos discursos depende de regimes heterogêneos de verdade” (p. 11) e outra que acredita que a criação dos mitos são construções lógicas, já que eles explicariam algo por meio de distinções, oposições e agrupamentos de semelhantes.

divulgasse a nova forma de expressão artística, preocupada com a construção de algo brasileiro, ou seja, em um movimento de independência política e cultural em relação à Europa por meio da produção artística regionalista. O esquema proposto por Menotti del Picchia num artigo em janeiro de 1921 seria a base da Semana de '22:

a) rompimento com o passado (repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) reação ao *status quo*, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma (BRITO, 1971: 191).

Numa alusão à libertação das terras brasileiras pelos bandeirantes (parecendo esquecer as atrocidades cometidas por esses grupos) e ao centenário da independência política do Brasil no Ipiranga, os modernistas – ou futuristas, como eram denominados na época – tomaram pra si o papel de libertação intelectual frente à Europa e de liderança cultural em relação ao Rio de Janeiro.

“São Paulo, que um Deus amável destinara a fomentar no país todas as liberdades – a libertação das terras pelas bandeiras e a libertação política pelo gesto de 1822 ditado pelo Patriarca – São Paulo devia, *par droit de conquête et naissance*, ser também, no Brasil, o berço da libertação intelectual”, afirmaria Guilherme de Almeida (*idem, ibidem*: 178).

É importante notar que o grupo dos modernistas em São Paulo fez realmente um trabalho importante de renovação das artes no Brasil e de discussão sobre a nação, mas comparar-se aos bandeirantes como desbravadores capazes de levar a “civilização” a terras desconhecidas é uma atitude um tanto quanto bairrista. Cito a passagem de Brito com o intuito de ilustrar a posição do movimento em geral. Cada um de seus integrantes, contudo, não eram forçosamente de acordo com tal pensamento. Segundo Cavalcanti Proença, Mário de Andrade acreditava que:

O homem de cultura critica os defeitos de São Paulo, como os do Brasil. Às vezes mais violentamente os de São Paulo, porque, o bairrismo culto, no conceito de um homem, é pior que o patriotismo exagerado. É preciso dizer a verdade, não permitir a tiririca do porque-me-ufanismo ignorante; e isso, (Mário) fez como ninguém. (PROENÇA, 1974:31 e 32).

Inicialmente, foi utilizado o termo “futurista” para designar os modernistas (inclusive por alguns componentes do grupo como Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade), porém posteriormente passou a ser desprezado por aqueles que não queriam ver o movimento vinculado somente à corrente de Marinetti. O termo, que já era utilizado como chacota pelos críticos tradicionais, foi criticado por Mário de Andrade, Tristão de Ataíde, Cassiano Ricardo. Em artigo intitulado “Marinetti” publicado em *Estudos* em 1927, Tristão de Ataíde fala que o uso de “futurismo” poderia designar o sentido de inovação, de olhar para o futuro, mas iria de encontro aos ideais do movimento de construção de algo nacional. No jornal *A Noite*, houve um protesto de Mário contra o título “O Mês Futurista”, em que colaborariam os integrantes do movimento. Após a intervenção de Mário, o título passou a ser “O Mês Modernista”, fixando definitivamente a utilização dos termos “modernismo” e “modernista”.

Não se pode pensar que o movimento modernista surgiu somente em 1922. Ele foi sendo desenvolvido ao longo das duas primeiras décadas do século XX, ou mesmo já possuía sinais nas inquietações do Simbolismo. Na Semana de 1922, o modernismo já estava maduro, se não para o público em geral, para os intelectuais que compunham o grupo. “Com efeito, a Semana de Arte Moderna (...) é não só um ponto de partida, como geralmente se pensa, mas também um coroamento”, como afirma Wilson Martins no artigo intitulado “Antes do Modernismo” no *Estado de São Paulo* (*apud* COUTINHO, 1964: 252 e 253).

No movimento modernista, a influência internacional não é muito marcante com exceção das artes plásticas. A contribuição estrangeira foi nessa época contrabalanceada pela tentativa de produção de um diferencial brasileiro. A mudança ocorrida na forma de produção artística se deu menos pela influência estética da Europa que pela necessidade no Brasil de transformação na literatura e nas demais artes, já que as antigas formas de expressão artística não eram capazes de refletir a forma de vida moderna.

Tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro havia grupos de renovação artística, inclusive saíram muitos da então capital brasileira para participar da Semana

de Arte Moderna. Dentre os cariocas (ou pessoas que moravam no Rio) estavam Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Álvaro Moreira, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Ribeiro Couto e Graça Aranha, este após voltar da Europa. O impulso de mudança estava por toda a parte, mas a organização partiu da capital paulista. Iniciaram também em São Paulo, desde 1920, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia uma campanha na imprensa divulgando, de certa forma, as mudanças nas artes brasileiras.

Mário de Andrade enumerou, após vinte anos, os rumos iniciais do movimento que parecem ter sido alcançados:

1. Ruptura das subordinações acadêmicas; 2. Destruição do espírito conservador e conformista; 3. Demolição de tabus e preconceitos; 4. Perseguição permanente de três princípios fundamentais: a) direito à pesquisa estética, b) atualização da inteligência artística brasileira, c) estabilização de uma consciência criadora nacional (*apud* COUTINHO, 1964: 269)⁸.

O grupo organizador da Semana de Arte Moderna, depois do evento, começou a se desagregar e formar outros subgrupos principalmente depois de 1925. Dentre esses novos grupos⁹, podem ser destacados o “dinamista” no Rio de Janeiro com Graça Aranha, Ronald de Carvalho e outros, que valorizavam o movimento e a velocidade, além do progresso material; o “primitivista” que contava principalmente com Oswald de Andrade e Raul Bopp, com a inspiração de motivos primitivos da terra e do povo brasileiro, cujas publicações principais eram o Manifesto Pau-Brasil e a Revista *Antropofagia*; o “Nacionalismo” em São Paulo com os movimentos *verde-amarelo*, *anta* e da *bandeira* com Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, que buscava a elaboração de uma epopéia brasileira dentro dos debates sobre a nacionalidade a partir dos motivos indígenas, folclóricos, nativos; “espiritualista” no Rio de Janeiro com Tasso da Silveira, Andrade Murici, Cecília Meireles, Francisco Karam, inspirados pelo espiritualismo simbolista; “desvairista”, inaugurado por Mário de Andrade e defendia a liberdade de pesquisa estética, a renovação da poesia e a

⁸ Andrade, Mário de. Rio de Janeiro: s/Edit., 1942. *Apud* COUTINHO.

⁹ COUTINHO, 1964: 270 e 271.

criação de uma língua nacional; além dos grupos do “sentimentalismo intimista e esteticista” com Ribeiro Couto e os mineiros e dos “independentes” com Manuel Bandeira, Tristão de Ataíde e outros. Todos esses grupos partilhavam de pontos em comum, principalmente em relação às questões nacionais e, inclusive, tendo uma relação com o regionalismo, no sentido da valorização da terra, do folclore, da história e da língua brasileira.

Sobre os movimentos regionalistas, se destacam aqueles do Nordeste e do Rio Grande do Sul. Espalhados em todo o Brasil, é possível destacar alguns como o grupo *Verde* em Minas Gerais, o da *Revista* em Belo Horizonte, *Revista Arco e Flecha* com representantes da Bahia e do Rio de Janeiro, no Ceará, com a revista *Maracajá* em 1929, o grupo *Flaminaçu* no Pará e o grupo *Madrugada* no Rio Grande do Sul.

Coutinho, baseado em Tristão de Ataíde, divide o Modernismo em três fases: O Modernismo de 1922 a 1930, o Pós-modernismo de 1930 a 1945 e o Neomodernismo de 1945 em diante. Ele afirma, porém, que não parece haver tanta diferença entre uma fase e outra, mas que cada uma traz uma característica específica de sua geração. A primeira é a fase da ruptura, cuja função foi lutar contra o tradicionalismo na arte e na política, contra a importação acrítica dos elementos estrangeiros:

É uma geração que acredita no progresso, nas maravilhas da técnica, nas possibilidades de constante transformação do mundo. É uma geração crítica e anarquista, uma geração de combate, cujas armas foram a piada, o ridículo, o escândalo, a agitação, o cabotinismo, e não é de espantar que haja despertado a reação da injúria, vaia, apupo, descompostura. (...) Ela abriu caminho, pela sua ânsia de pesquisa estética e de liberdade criadora, para o esplendor do movimento, na segunda. (COUTINHO, 1964: 278).

A segunda fase foi uma época construtiva, após a “destruição” do primeiro período modernista. A poesia segue seu processo de mudança e a prosa inicia uma fase de “romance modernista”, principalmente após *Macunaíma* de Mário de Andrade, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida. Na terceira fase, há um apuramento e um esforço de recuperação disciplinar e severidade na linguagem. A grande revelação fica por conta de J. Guimarães Rosa, com suas novas experiências de linguagem. É também uma fase estética, em que são desenvolvidas discussões a esse respeito,

refletidas em revistas em todo o Brasil como a *Clã* em Fortaleza, *Edifício* em Belo Horizonte, *Joaquim* de Curitiba, *Orfeu* e *Revista Branca* no Rio de Janeiro, *Sul* em Florianópolis e *Planalto* em São Paulo.

No Modernismo, não somente a literatura e as artes sofreram modificações, mas houve uma inquietação intelectual nos diversos âmbitos diante das mudanças culturais, econômicas, sociais e políticas. Houve também a contribuição de estudiosos da cultura brasileira, como Paulo Prado, Sérgio Buarque e Gilberto Freyre. A Educação sofreu reformas, bem como os estudos históricos, sociológicos, econômicos, urbanísticos e políticos: surgia uma nova mentalidade acadêmica e científica.

Afrânio Coutinho descreve algumas mudanças na literatura brasileira após o Modernismo no país, dentre elas: a atualização do Brasil em relação aos acontecimentos intelectuais no mundo; autonomia intelectual do país, que não significa isolamento, mas a capacidade de dialogar com as idéias estrangeiras e produzir algo próprio; produção literária voltada para os motivos nacionais, como o folclore, a música, as culturas brasileiras, que também se tornaram objetos de estudo e pesquisa especializada; descentralização da vida intelectual, influenciada pela valorização do regionalismo; preocupação com o caráter estético da obra de arte e com a formação profissional do artista, acompanhada pela consolidação de faculdades e universidades; legitimidade da língua “brasileira”, cada vez mais distante dos padrões lusos do português; reafirmação dos valores espirituais em contraponto ao materialismo e positivismo; transformação na poesia e na prosa, passando por um processo revolucionário de regras no Modernismo e retomando alguns aspectos formais no Pós-Modernismo; além do enriquecimento temático pelo uso de motivos regionalistas, houve também uma maior variação das estruturas textuais na prosa; valorização da crônica¹⁰ como gênero diferenciador da literatura brasileira; produção da literatura dramática promovida por uma série de experimentações; renovação da crítica literária.

10 “... pequenas produções em prosa, de natureza livre, em estilo coloquial, provocadas pela observação dos sucessos cotidianos ou semanais, refletidos através de um temperamento artístico” (COUTINHO, 1964: 306).

Por conta de seu caráter revolucionário, o movimento modernista cometeu certos exageros na construção de uma nova forma de produção e crítica artística, que foi e ainda está sendo revisada. Contudo, essas mudanças beneficiaram a vida intelectual brasileira como um todo, por tê-la legitimado e tornado-a autônoma, capaz de expressar as mudanças na implantação do modo de vida moderno.

Os participantes do Movimento Modernista eram, sobretudo, experimentalistas. Assim como as fases de transição de caráter revolucionário que trazem elementos díspares em relação à fase anterior, o modernismo no Brasil não foi diferente. Suas primeiras manifestações eram experimentais, buscando sempre uma forma bem diferente (e muitas vezes chocante para a época) de expressão artística. O que se nota nos períodos posteriores é uma harmonia maior, adotando os novos elementos inaugurados na nova fase, assim como reutilizando certas características das fases anteriores (na forma do texto ou nas estruturas das frases).

2.3 O barroco por Mário de Andrade.

As obras modernistas foram resultado de intenso trabalho estilístico e de pesquisa para que chegassem às suas formas completamente novas. Mário de Andrade, por exemplo, foi grande pesquisador, não somente sobre estética, mas também sobre o folclore, a música, a cultura popular e o patrimônio nacional. Suas pesquisas estéticas aliadas ao seu espírito crítico favoreceram o autor a, além de analisar as obras alheias, examinar e criticar seu próprio trabalho. Para ele, a produção artística andava lado a lado com a pesquisa.

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em 1893 em São Paulo e, além de pesquisador e escritor de prosa e verso, foi também músico, sendo catedrático do conservatório na mesma cidade. Foi diretor do Departamento de Cultura do Município e do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, na época cidade do Rio de Janeiro, onde se tornou catedrático de Filosofia e História da Arte. Colaborou também na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Sua primeira obra foi *Há uma gota de sangue em cada poema*, de estilo

predominantemente parnasiano, escrito sob o pseudônimo de Mário Sobral. Mas os poemas já traziam elementos diferenciadores, mudando para o estilo moderno com a *Paulicéia desvairada*, escrita em 1920 e publicada em 1922. O livro seguinte é *A escrava que não é Isaura*, em que discute algumas tendências da poesia modernista e defende o uso da pesquisa, da observação e da crítica na elaboração literária. Além disso, defende também os versos livres e as livres associações sob influência surrealista. Escreve *Losango cáqui* em 1922 e publica somente em 1926, sobre a experiência de exercícios militares, em que as sensações são destacadas. Segue *Clã do Jabuti* em 1927 e *Remate de males* em 1930 e *Poesias* de 1941. Em 1947 são publicados os livros póstumos em volume único: *Lira paulistana* e *O carro da miséria*, de maior preocupação política.

Longe de ser uma pura invenção de Mário de Andrade, *Macunaíma* foi resultado de uma rica pesquisa sobre a fala do brasileiro em diversas regiões do país. O livro é, além de uma obra literária, um catálogo da língua brasileira, diferente do português lusitano. Manuel Bandeira reconhece e afirma a necessidade do trabalho do autor modernista:

Foi preciso que aparecesse um homem corajoso, apaixonado, sacrificado e da força de Mário de Andrade, para acabar com as meias medidas e empreender em literatura a adoção integral da boa fala brasileira. Não cabe aqui discutir os erros, os excessos, as afetações da solução pessoal a que ele chegou. (...) Aqueles mesmos excessos, aquelas mesmas afetações contribuíram para ferir as atenções, para promover reações e discussões, para focalizar o problema em suma¹¹.

Não vou me deter longamente em *Macunaíma* neste momento porque os dois próximos capítulos são dedicados ao tema. As observações detalhadas sobre a obra serão tratadas, portanto, posteriormente. Logo após, faço um retorno ao barroco sob o olhar de Mário de Andrade, como uma reutilização desse estilo pelos modernistas. Isso revela que essa aproximação já foi defendida por outros autores, inclusive pelo escritor de *Macunaíma*.

11 BANDEIRA, Manuel. "Fala brasileira" em *Crônica da Província do Brasil, poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. PP. 134-5. (*apud* COUTINHO, 1986: 294).

José Augusto Avancini produziu um ensaio intitulado *Mário e o Barroco* para a Revista do IEB a partir de quatro crônicas publicadas por Mário de Andrade em 1920 na *Revista do Brasil* intituladas *A Arte Religiosa no Brasil*, números 49, 50 e 54 e *A Arte Religiosa no Rio*, n. 52. O autor modernista associa nacionalismo, cultura alemã e barroco, este último, para ele, fundamental na formação cultural brasileira. O folclore e o barroco conteriam elementos populares e eruditos que formariam as principais características nacionais.

Durante a pesquisa que culminaria nessas crônicas, Mário de Andrade voltou-se para o período colonial, particularmente para os séculos XVII e XVIII, momento em que se estabeleciam os elementos de nossa cultura, com o intuito de resgatar a história da época colonial, olhando para um passado distante na tentativa de entender a cultura brasileira. Desde o século XIX, já havia uma efervescência concernente à discussão sobre o Brasil como nação, numa afirmação da nacionalidade e no resgate do passado.

Dentre suas observações ao longo das crônicas, estão as descrições de festas religiosas no Brasil colonial, atribuindo importância social à Igreja católica e sua perda de influência no começo do século XX. As procissões pomposas, as quermesses, os triunfos eucarísticos eram eventos sociais em que estavam reunidas a religião e a política, momento em que a arte estava expressa em diversas formas, como música, dança, vestuário, pintura, escultura, arquitetura, teatro, manifestações eruditas e populares.

Em 1919, o autor fez uma viagem a Minas Gerais, com o intuito de visitar o poeta Alphonsus de Guimarães e as cidades históricas. Tarsila do Amaral em depoimento sobre a viagem àquele estado afirma:

Íamos num grupo à descoberta do Brasil, Dona Olívia Guedes Penteadó à frente, com sua sensibilidade, o seu encanto, o seu prestígio social, o seu apoio aos artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho e eu. (...) Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Seguí o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de

cânones convencionais... (Tarsila do Amaral *apud* KHOURI, 2005: 252).

Tarsila e suas pinturas, Oswald e Mário de Andrade com seus poemas e este último com seus estudos sobre o barroco no Brasil, tendo como resultado as crônicas de 1920 intituladas *A arte religiosa no Brasil* e sobre Aleijadinho em 1928, foram também responsáveis pela valorização do estilo barroco.

A arte brasileira colonial, para Mário, necessitaria ser ainda estudada, pesquisada detalhadamente, e havia nela grande possibilidade de aproveitamento para a produção plástica moderna. Esta, por sua vez, poderia ser desvirtuada por modelos culturais “estrangeirizantes”:

(A arte colonial) é um fóssil, necessitando ainda de classificação, de que pouca gente ouviu falar e ninguém se incomoda. No entanto ela existe – ou melhor, existiu. A mim tomei a tarefa, e apenas essa, de mostrar-vos que se a nossa arte cristã não tem a importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida; com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas. (*apud* AVANCINI, 1994: 49).

Para o autor, existe uma diferença entre classificar e inventariar um legado com o objetivo de conservá-lo, e – por outro lado – emitir um juízo crítico, para que se perceba a importância desse legado. Durante certo tempo, o barroco foi mal julgado e interpretado, sendo considerado uma arte menor, hoje, porém, já existe um consenso sobre sua importância, principalmente na América Latina. O barroco trazido das metrópoles, manifestado e adaptado aqui já é considerado como “estilo da época colonial”. Esse estilo foi desenvolvido principalmente nas regiões de Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, havendo também manifestação nas demais cidades brasileiras, como naquelas dos estados de Sergipe, Paraíba, Maranhão, São Paulo.

No início do século XIX chega ao Brasil o neoclassicismo com a vinda da família real portuguesa e a Missão Artística Francesa. Tal estilo foi preponderante ao longo desse século, cujas características são, dentre outras, a clareza e a simplicidade, manifestadas principalmente na arquitetura e na pintura, já na literatura, foi expresso por meio do Arcadismo.

Seguiram o Romantismo e o Realismo, cada um com suas distinções e peculiaridades, porém seguem, basicamente, o mesmo estilo neoclássico da linearidade, da exatidão dos contornos, da sujeição às regras.

As transformações econômicas e sociais passadas em algumas regiões do Brasil, com os avanços técnicos – refletidos na arte pela fotografia, por exemplo – e as vanguardas européias, além do esgotamento das bases do neoclássico, marcaram o período do Movimento Modernista nacional.

Nosso modernismo, preocupado num primeiro momento com a atualização das Artes no Brasil, vai voltar-se, a seguir, para a descoberta de um país quase desconhecido, e isso significava voltar-se para outras áreas e olhar para o passado: não o passado próximo, mas aquele distante, que produziu coisas antes da chegada do neoclassicismo, o que vale dizer “olhar para a herança barroca” (KHOURI, 2005: 252).

Mário considera o barroco como estilo fundante das artes nacionais no período colonial, assim como Ricardo Severo, autor em quem se inspirou. A visão corrente considerava toda a produção plástica do século XVI até quase toda do século XVIII como estilo barroco. No Brasil,

onde “os tipos portugueses traduzidos para nossa terra, ainda pobre e sem facilidades de operários e de material, simplificaram-se”. E é dessa adaptação ao ambiente e seus materiais que surgiu, segundo Mário, uma variante artística da matriz portuguesa e européia que nos distingue e realça no conjunto da cultura ocidental (AVANCINI, 1994: 51).

O barroco assumiu no Brasil em cada região determinadas características diferenciadoras, ligadas, inclusive às diferenças econômicas das regiões, o que se pode notar pela pobreza paulista e sulista em relação aos lugares onde primeiro foi desenvolvido como colônia.

Em São Paulo, por exemplo, o barroco é pobre se comparado à sua expressão na Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Nas suas crônicas, Mário de Andrade caracteriza a repercussão do estilo nessas últimas regiões citadas e analisa criticamente, concluindo que, na Bahia, o barroco é mais erudito e menos original, porém possui bastante riqueza; no Rio de Janeiro, a ornamentação exterior perde a importância em relação à interior, dando destaque ao entalhe; em Minas, a originalidade atinge seu ápice. Os escultores destacados por Mário de Andrade em

cada região são: Chagas, o Cabra, mestre Valentim e Antônio Francisco Lisboa, respectivamente, e acrescento mestre Athayde em Minas.

Diz Mário de Andrade sobre a Bahia:

Para uma só praça de touros contava a capital nos fins do século XVI 63 igrejas, capelas e ermidas. (...) Mas na cidade baixa entre a maruja, os vendeiros, os escravos, os mestiços, mapeava um sensualismo infrene, animalizando a gente ignara num perpétuo des pudor. Os ricos, os senhores de engenho, a flor da fidalguia encobertava com a hipocrisia das boas maneiras o seu não menor desejo de amor. (...) era de uma *kermesse* de amores livres. (...) O próprio clero, enfraquecido na pompa exaustiva dos festivais, apresentava máculas deploráveis, ainda que produzisse florões magníficos de ascetismo e fé. (...) Nesse meio irregular, gastador e sinceramente religioso, a Igreja abrigou e fez florir uma planta de arte que tem para nós o vago odor duma saudade e o alto benefício de ser nossa. (*apud* AVANCINI, 1994: 53).

Nas avaliações do crítico sobre o barroco expresso na Bahia, assim como nas demais regiões, há um otimismo que corrobora a valorização da herança colonial como componente da cultura nacional, num passar de tempo histórico. Para ele, a arte baiana era mais próxima dos ideais da metrópole, diferente daquela produzida no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, esta a mais distante e mais próxima de uma expressão original nacional.

No Rio de Janeiro, a produção plástica barroca já traz inovações com a preocupação de uma decoração interna e o refinamento na imaginação ornamental, apesar de que aí não havia tanta riqueza de materiais utilizados quanto na Bahia, por conta da relativa pobreza da região. A arquitetura carioca era pobre, mesmo com a chegada do rei à cidade: nem tão exuberante quanto a baiana, nem tão original como a mineira.

Artistas como José de Oliveira, Leandro Joaquim, João de Souza, Manuel da Cunha, dentre outros, tinham como campo de trabalho as igrejas, já que mesmo as casas das pessoas ricas não possuíam tal ornamentação. Mas foi com a escultura e a talha que a arte no Rio destacou-se no período colonial nos trabalhos de Gaspar Ribeiro, Simão da Cunha e Mestre Valentim. Sobre este último, Mário comenta:

De toda sua obra de escultura, quase que unicamente decorativa, a parte religiosa sobreleva de muito a profana. Se em Chagas a figura da imagem é especialidade do seu talento, se no Aleijadinho une-se ao gênio do escultor o

gênio do arquiteto, para o Mestre Valentim é a obra de talha que o entenece. (...) Note-se todavia, na concepção artística do célebre mulato, uma certa propensão para a ordem e uma orientação mais educada que o levam a produzir obras mais pensadas e mais nobres sem a exaltação dos obreiros de São Francisco na Bahia, e de São Bento no Rio (M. de Andrade *apud* AVANCINI, 1994: 56).

Mário considera a arte mais madura do país no período colonial aquela produzida em Minas Gerais, o Barroco Mineiro. Foi nessa região que o estilo barroco estilizou-se, com características próprias, mais original, distante da influência portuguesa no litoral, sob a proteção da Igreja e a riqueza proveniente do ouro. Ele seria diferente de sua matriz europeia e teria o mesmo “defeito” de estilo dos romanos, que construíam os monumentos que não eram considerados belos e depois lhe cobriam com abundante e rica decoração. “O barroco também procede assim, com a circunstância pejorativa de ser nele a própria decoração que determina o estilo”. (AVANCINI, 1994: 59).

Na arquitetura religiosa mineira, os elementos barrocos emergiam da própria estrutura dos edifícios, como a linha curva, os objetos contorcidos intermináveis, as fachadas, as colunas contorcidas (volutas), o formato das naves das igrejas.

Para Mário de Andrade, Aleijadinho é genial, um solitário que tinha como companhia o escravo Maurício e, apesar de toda a limitação por falta de instrução, foi capaz de produzir obras originais. Para o autor, toda arte rudimentar ou tende para uma reprodução fiel da natureza ou para a idealização do que não se pôde produzir. Aleijadinho seria de um realismo “incorreto”.

Para Mário de Andrade, a figura do Aleijadinho desde 1919-20 é a figura do herói fundador da nacionalidade, tema que nunca abandonou e que burilou ao longo do tempo, em particular com o ensaio de 1928 e de posteriores referências à obra e à personalidade do gênio mineiro. O Aleijadinho (...) foi para o crítico o primitivo de uma nova era e civilização. Primitivo com o significado de primeiro, de inaugural, fundador da nacionalidade, com todos os méritos e limites de quem inicia. (*idem, ibidem*: 61)

O conceito de beleza teve de ser repensado diante das novas manifestações artísticas, já que isso poderia prejudicar a avaliação das obras. Na arte colonial brasileira, muitas esculturas eram consideradas feias, já que não retratariam e embelezariam a realidade, houve, inclusive, tentativas de “correção da feiúra” das

obras. Na história da arte é possível, contudo, identificar diversos santos que podem ser considerados feios, se for tomada como base a beleza tradicional, ou mesmo defeitos. Apesar disso, os trabalhos não podem ser desconsiderados como manifestação artística.

O Aleijadinho reuniria para Mário as qualidades do gênio: a invenção de formas e soluções dentro do estilo que recebeu, a realização do conceito de beleza dentro de uma expressão peculiar e inovadora para a época, integrando o erudito e o popular numa mesma obra e, por fim, mas não por último, a criação de obras modelares, as obras-primas como a São Francisco de Assis de Ouro Preto, o conjunto escultório de Congonhas do Campo e de pequenas peças de madeira como o bellissimo *Cristo atado à Coluna*. Para nosso crítico, essas razões eram suficientes para justificar a eleição de Aleijadinho como paradigma cultural. (*idem, ibidem*: 63).

Mário de Andrade critica a busca de outros estilos e aponta para a linha artística nacional que foi desenvolvida principalmente no período colonial, na tentativa de se produzir de forma original a partir de elementos nacionais. A utilização do barroco nos tempos modernos seria uma forma de ligar o passado ao momento presente, sendo capaz de falar à alma do povo. Para esses argumentos, ele encontra base em Ricardo Severo, pela utilização desse estilo atualizado como forma de renovação da arte brasileira. Esse pensamento estava inserido em intenso debate sobre o nacionalismo, sobre as características da cultura nacional e os rumos da produção artística brasileira.

A falta de persistência das tradições é uma característica marcante de nossa cultura (...) Voltando sempre ao referencial europeu, (Mário) observava: “Na Europa cada país esforça-se por conservar suas tradições artísticas, ao passo que entre nós, também aquinhoados com uma tradição, embora parca, o que impera é o desejo de *épater le bourgeois* com formas exóticas”, continuando sua crítica à atitude submissa de cópia de modelos importados, reveladores de desejos de atualização a qualquer custo, afirmava em tom provocativo: “Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho, é possível que ainda aceitemos como templo uma imitação de Karnak...” (*idem, ibidem*: 64)

Enquanto artista, a inovação de Mário foi tentar criar uma obra moderna a partir de uma interpretação do barroco brasileiro, que ele acreditava ser original. Ele desenvolveu uma abordagem do fato artístico que contemplava aspectos sociológicos e psicológicos, fundamentada na história da arte. Foi uma tentativa de resgate do passado e um esforço pela preservação da memória cultural brasileira.

3 DECIFRAÇÕES DE *MACUNAÍMA*

Apresentadas as principais características do Barroco e do Modernismo, a partir de agora farei uma análise da obra de Mário de Andrade *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

Como declarei na “Introdução”, este capítulo tem uma função ilustrativa, já que expõe algumas das inúmeras simbologias que constituem a obra e julgo necessário para apoiar minha idéia de aproximação dessa obra modernista e o estilo barroco. A abordagem dos elementos intrínsecos, como foram chamados por Afrânio Coutinho aqueles constituintes da própria obra, como enredo e temática, auxiliam em uma análise mais rica de uma obra literária. A fonte de pesquisa foi basicamente a obra de Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*.

Neste capítulo, é possível observar a riqueza de elementos presentes na obra supracitada e a capacidade do autor de aglutiná-los em uma só história, assim como o barroco que reúne diferentes temas e os apresenta em uma unidade.

Entre as obras de prosa de Mário de Andrade está *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, escrita em poucos dias do mês de dezembro de 1926, sendo trabalhada ao longo de dois anos e editada somente em 1928. Foi fruto de uma longa pesquisa feita pelo autor do folclore brasileiro, dos mitos indígenas, das danças, das lendas, do cotidiano e das frases feitas utilizadas no dia-a-dia.

Segundo Cavalcanti Proença,

É preciso, entretanto, que se conheça o método de trabalho de Mário de Andrade, para compreender como foi possível em tão pouco tempo redigir um livro no qual se acumula um despropósito de lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem, tudo sistematizado e intencionalmente entretecido, feito um quadro de triângulos coloridos em que os pedaços, aparentemente juntados ao acaso, delineiam em conjunto a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum. (PROENÇA, 1974: 5)

Antes de qualquer escrita, Mário de Andrade elaborava pesquisa e documentação trabalhosa. Depois, em um momento de criação, redigia tudo que viesse

à cabeça, numa integração de todo o material documentado, para, posteriormente, iniciar o processo de construção artística por meio de polimento e do corte sem piedade, retirando do texto as passagens que ele julgava desnecessárias. Da primeira edição para a segunda de *Macunaíma*, também foram feitas várias alterações: a primeira possui dezoito capítulos e 1.301 parágrafos, enquanto que as demais são formadas por dezessete capítulos e 1.261 parágrafos.

O primeiro prefácio de *Macunaíma* é duro, ainda marcado pela decepção do autor em relação à figura do brasileiro e suas desvirtudes retratadas no herói da rapsódia. Alceu Amoroso Lima, no artigo “Macunaíma: vida literária”¹² que registra a edição do livro, indica que, para Mário, o primeiro prefácio escrito antes do livro ainda é insuficiente, já o segundo é suficiente demais, indicando a obra como um “sintoma da cultura nacional”. Esse autor fez uma espécie de divulgação de *Macunaíma* e análise dos dois prefácios, esclarecendo aos leitores que pensassem em plágio. O livro:

não é um romance, nem um poema, nem uma epopéia. Eu diria antes, um coquetel. Um sacolejado de quanta coisa há por aí de elementos básicos da nossa *psychê*, como dizem os sociólogos. É um desses retratos médios em que se superpõem várias fotografias diferentes e que acaba não se parecendo com ninguém (A. Amoroso Lima *apud* PROENÇA, 1974: 7).

Macunaíma foi elaborado por meio da síntese de uma infinidade de provérbios, frases feitas, cantos, credices e expressões populares, lendas, mitos indígenas, além de personagens reais da história brasileira. O livro não se baseia na *mimese*, numa busca pela legibilidade do mundo real, mas colhe os elementos em sistemas já fechados de significação, alterando detalhes, em um processo criativo.

Para Gilda de Mello e Souza, todo esse processo pode ser tomado como *bricolage*, tal como descreve Lévi-Strauss, e não “composição em mosaico” como foi adotada por Florestan Fernandes e Haroldo de Campos. O *bricoleur* procura nos destroços dos antigos sistemas sua matéria-prima e é guiado por um objetivo lúdico e, para isso, segue uma triagem rigorosa e não se encaixa na idéia de criação ao acaso. (1979: 10)

12 ATAÍDE, Tristão de. “Macunaíma. Vida Literária” in *O Jornal*. 1928.

Mário também ficou em dúvida em relação à classificação de seu livro: história, romance, poema. Então se lembrou de rapsódia.

De fato o *Macunaíma* apresenta, como as rapsódias musicais, uma variedade de motivos populares, que Mário de Andrade reuniu, de acordo com as afinidades existentes entre eles, ligando-os, para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria, para tornar insensível a transição de um motivo para outro. Aliás, rapsódia não é a maneira de cantar dos velhos rapsodos gregos? Usando letras e solfas populares, fundindo-as, reunindo a obra de vários autores que versam temas afins, pertencentes ao mesmo ciclo? Assim também foram os velhos romances versificados e musicados em melodias simples, as canções de gesta de *Rolando*, *Guilherme de Orange*, o *Conde Carlos*, a *Encantada*, a *Branca Flor*, e, em nossos dias, as gestas de cangaceiros e de animais, entoadas pelas feiras do Nordeste, na voz dos cegos e dos vendedores de folhetos: o *Romance do Rio Preto*, o *Boi Surubi*, etc. (PROENÇA, 1974: 7)

Os nomes de Macunaíma e seus irmãos foram retirados do livro de Koch-Grünberg e que, segundo Amoroso Lima no mesmo ensaio citado, já apareciam em 1868 na obra de W.H. Brett sobre silvícolas da Guiana. Os missionários utilizavam o nome de Macunaima para traduzir o de Deus, como afirmam Capistrano de Abreu, Herbert Baldus e o próprio Amoroso Lima, constituindo um equívoco na comparação ao Deus da religião cristã.

Outra interpretação suspeita, segundo Proença, seria a decomposição do nome da personagem em seus radicais, o que resulta no significado de “o grande mau”. O herói, porém, é múltiplo: ora bom, ora mau, por vezes ingênuo ou astucioso para fugir de seus inimigos ou conseguir seus objetivos.

O herói é o que em Zoologia, se chama hipodigma. Não tem existência real. É um tipo imaginário, no qual estão contidos todos os caracteres encontrados nos indivíduos até então conhecidos da mesma espécie. Além dos caracteres específicos próprios, ainda se encontram nele os que o aproximam das espécies vizinhas do mesmo gênero sul-americano e se aproxima das espécies boliviano, chileno, etc. E porque é do mesmo gênero, troca a própria consciência pela de um sul-americano e se dá bem da mesma forma. (*idem, ibidem*: 10)

Em J. Osório de Oliveira e Roger Bastide já havia uma aproximação de *Macunaíma* com os heróis de Rabelais, pelo aproveitamento do material folclórico e seu caráter de intensa liberdade.

Define o autor português o sentido nacional de Macunaíma com muita justeza, ao considerá-lo ‘uma figura turbulenta e sem medida, que encarna o caos psicológico de um povo em que os mais diversos elementos ráticos e culturais se reuniram, sem que estejam, por enquanto, amalgamados. (*idem, ibidem*: 8).

Macunaíma é regido por intensa contradição, o que se faz em um capítulo, desconstrói-se no posterior, dessa forma, ele não pode ser analisado por meio da lógica. Proença identifica algumas “incharacterísticas da personagem”: espírito de aventura em contraponto ao trabalho; individualismo, sem preocupações sociais; necessidade de espectadores; fisicamente, ele tem uma cara rombuda e infantil, além da ossificação imperfeita como uma má formação causada pela subnutrição; importante papel do acaso na sua vida; quanto à espiritualidade, segue as conveniências e, ao mesmo tempo, associa-se a diferentes religiões; seu ideal é a muiraquitã, presente do único amor puro de sua vida e que lhe deu um filho.

Macunaíma não é imoral nem amoral. Pertence, antes, à categoria de ‘seres nem culpados nem inocentes nem alegres nem tristes mas dotados daquela soberba indiferença que Platão ligava à sabedoria’. Mário não concordava com a imoralidade, porém Macunaíma teria que concordar com o brasileiro. Aliás, é corrente na literatura dos cronistas conceituar a luxúria como traço nacional, tema que teve sistematizado das mais brilhantes no *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. (*idem, ibidem*:15).

Não existe em *Macunaíma* o intuito de excitar o leitor, mas uma sátira à imoralidade, trazendo inclusive dados documentados. A obra em questão não se destaca pela imoralidade, mas pelo artesanato: a arte de Mário é pragmática, intencional. A seleção dos mitos e temas não foi feita ao acaso, mas escolhidas pelo autor, e têm origem negra, ameríndia e européia, já que Macunaíma nasceu índio-negro e transformou-se em branco, mas sua *alma* não se transforma, continua uma mistura.

Trechos e nomes que aparecem em *Macunaíma* são extraídos também de cantigas e personagens reais, que demonstram a vasta documentação feita pelo autor. Na rapsódia aparecem condensados elementos presentes de forma dispersa em outras obras suas, num aproveitamento de mitos, histórias, contos e versos populares.

Nos *Aspectos da Literatura* (M. de Andrade) falava dos ‘seres nem culpados nem inocentes nem alegres nem tristes, mas dotados daquela soberba indiferença que Platão ligava à sabedoria’ (*Aspectos*: 63) e sua opinião sobre o herói folclórico do tipo de Macunaíma está no *Empalhador de Passarinho*: ‘O folclore é muito mais humano que a restrita idéia moral do Bem; e por isso guarda exemplos de tudo quanto, grandezas como misérias, move a nossa

fragílissima humanidade' p. 164). (*idem, ibidem*: 26).

Os dois movimentos literários que evocam a discussão da nação – Romantismo e Modernismo – têm como importantes obras *Iracema* e *Macunaíma*, ambas possuem como personagem central a figura indígena. Segundo Mário,

no movimento modernista havia a 'procura das tradições que obumbra Marajó e favorece o Aleijadinho, ignora o indianismo e revitaliza o ameríndio, desdenha o 'porque me ufano' e busca fixar a ressonância histórica da nossa tristeza' (*Aspectos*, p. 69) (*apud* PROENÇA, 1974: 35).

Ao longo das duas obras, a de José de Alencar e a de Mário de Andrade, podem ser percebidas diversas aproximações de frases e estruturas. Ambas são iniciadas pelo nascimento dos heróis: “Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte nasceu Iracema” (J.A.) e “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma” (M. A.). As palavras de origem indígena têm que ser “traduzidas”: “Iracema, a virgem dos lábios de mel” e “Macunaíma, herói da nossa gente”. Ambos utilizam uma linguagem nacional, com a adoção de expressões indígenas ou outras distantes do português lusitano. “Em *Iracema* é o civilizado vivendo entre os índios; em *Macunaíma*, o índio entre civilizados; um e outro voltando à terra de origem. Em ambos, o mesmo desajustamento entre a mentalidade primitiva e a civilizada.” (PROENÇA, 1974: 38).

Em *Macunaíma* estão presentes, além do vocabulário regional de vários lugares do Brasil, provérbios e frases feitas, que dão ritmo à obra. Eles são de propriedade coletiva, alteradas e ritmadas pelo povo e podem revelar também uma perpetuação da tradição. Um processo rítmico-musical compõe a linguagem do livro, como o são nas obras de outros autores de rapsódias.

Para um escritor, é necessário o conhecimento da linguagem culta para a sua expressão literária. E só a partir desse conhecimento é possível a utilização daquilo que é tradicionalmente entendido como erro, que abandona esse papel negativo de algo indesejado para ir além das convenções tornadas inúteis pela necessidade de uma nova forma de expressão.

A segunda parte do livro de Cavalcanti Proença é composta de uma longa

explicação de estruturas de linguagem e suas fontes, coletadas por Mário de Andrade e reutilizadas em *Macunaíma*. Cito alguns itens a seguir, a fim de exemplificar as fontes de pesquisa do autor.

1. O verbo **fazer**, por exemplo, foi retirado das lendas dos Kaxinauá, de Capistrano de Abreu, com uma função de repetição e confirmação da ação do verbo anterior. Ex.: "... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato, a moça fez" (cap. I, parágrafo 7); "Por isso convidou os manos pra caçar, fizeram" (XI, 1).
2. Da lenda Kaxinauá também vem a expressão **rir-se** como uma alusão à uma relação amorosa. Ex.: "Aqueles dois na mesma rede deitaram-se, rindo-se um para o outro estão" (Capistrano de Abreu, *Língua*, 328); "Agora estão se rindo um pro outro (Andrade, XI, 120), "Afinal chegou subiu no quarto encontrou mano Macunaíma com a Suzi já rindo" (XIII, 26).
3. O verbo **brincar** como ato sexual pode ser encontrado em alguns documentos antigos, mas Proença acredita que o autor modernista retirou de Sílvio Romero nos *Cantos Populares*: "Novas vos trago senhor / Novas eu vos quero dar / Eu topei a Claraninha / Com D. Carlos a brincar. Da cintura pra riba / Muitos beijos eu vi dar / Da cintura pra baixo/ Não vos posso mais contar."
4. Tratamento de **vós** com o verbo na terceira pessoa do singular, corrente no Nordeste e presente na poesia popular portuguesa, que alterna *tu* e *vós*. "Agora vossa mãe vai embora. *Tu* ficas perdido no coberto e *podes* crescer mais não" (II, 25).
5. O uso de verbos de movimento no Brasil com a preposição **em** são freqüentes. Tal estrutura também é encontrada em Portugal, como, por exemplo, em *Lusíadas* de Camões: "Um dia vi, co'as filhas de Nereu sair nua *na* praia" (V-52). José de Alencar sofreu críticas por isso: "Muita gente ainda faz um cavalo de batalha em torno do fato de a preposição *em* reger verbos de movimento... Quem abrir à p. 76 do 2º volume do *Gênio da Língua Portuguesa*, de Leoni, terá ocasião de ler que – 'A preposição portuguesa *em*... provém da latina *in*, que denota tendência a um ponto interior, etc.' (*apud* A. B. Hollanda)" *apud* Proença.

Em Macunaíma: “A princesa *foi no* roçado, Maanape *foi no* mato e Jiguê *foi no* rio” (XVI, 12)

6. O emprego do verbo **ter** em substituindo o haver é comum em todo o Brasil. “Quando a velha abriu os olhos estava tudo lá e *tinha* caça, peixe, bananeiras dando, *tinha* comida por demais” (II, 18).
7. No Brasil o **gerúndio** é utilizado de forma majoritária em relação à estrutura formada pelo uso do infinitivo regido pela preposição *a* corrente em Portugal. Segundo Proença, o gerúndio era, porém, de largo curso nos quinhentistas e seiscentistas. “Depois afastou os mosquitos e *principiou contando* um caso” (XIV, 23).
8. O gerúndio também é usado com valor de participio presente, com função adjetiva (*água fervendo* ao invés de *água fervente*). “Enxugou a lágrima, consertou o beicinho *tremendo* (XV, 4); “De repente no peito *doendo* do homem caiu uma voz da ramaria” (Ep., 4)
9. Em *Macunaíma* é utilizada a **duplicação** dos verbos com o intuito de reforçar a idéia da ação, dando intensidade, como *andou que andou*. As formas de *cantacantando* ou *falafalando* que eram atribuídas à influência tupi, são, na verdade, formas portuguesas de lei. “Isso Macunaíma ficava que ficava um leão querendo” (III, 29). Mário de Andrade utilizou também o reforço do advérbio *mais*: “Chegou perto da viada *olhou que mais olhou* e deu um grito desmaiando” (II, 72). E também a forma positiva-negativa do verbo de uso popular com a idéia de iminência. “Piaimã se debateu muito e já estava *morre-não-morre*” (XVII, 51).
10. **Diminutivo** aplicado largamente nos adjetivos e até mesmo em advérbios: “O outro secundou que sim e que viesse *agorinha já*” (VI, 27).
11. Emprego de **adjetivos em funções adverbiais** sem o emprego do sufixo *mente*. “Esta escapuliu *fácil* mas o herói pode pegar o filhinho dela que nem não andava quase” (II,72); “... a velha Ceuici tinha saído com as duas filhas e podiam negociar mais *folgado*” (VI, 27).
12. É abundante o emprego de **expressões adverbiais** correntes na linguagem popular, mas pouco empregada na literária: *de já-hoje, daí a pouco, senão*

quando, não demorou muito, de certo, na certa, de deveras, por demais, de primeiro (significado de antigamente, forma portuguesa), *mui e muito, aí e daí* (equivalente a então), *vai* (=então), *feita* (uma *feita*, dessa *feita* aparece em lugar de vez), *um isto* (~insignificância), *isso* (valor enfático).

13. **Locuções prepositivas e adverbiais** *a modo que, após de, de primeiro, em antes de* são formas arcaicas, segundo Amadeu Amaral¹³. “Lá *por debaixo* das árvores passavam muitas cunhãs *cunhe cunhe* se mexemexendo com talento e formosura” (VIII, 35); “Então todos viram *por detrás* do cavalo de estibordo o navio chegando” (XIII, 7). **Por amor de**, na linguagem falada, possui diversas variações: *pramóde, pramor de, pru móde e móde*; porém, Mário de Andrade decidiu utilizar a forma clássica, já que, segundo Proença, “era de seu intuito estilizar a linguagem falada e não aceitar, sem exame, as corruptelas e solecismos populares” (PROENÇA, 1974: 94). “Uma feita o cunhado de Camã-Pabique que entrou no mato *por amor de caçar* um bocado” (X, 30).
14. Na **negativa**, Mário utiliza a forma corrente no Brasil com o *mais* ao invés do *já* mais usado em Portugal: *Já não se move e não se move mais*: “Iriqui ficou logo enciumada porque o herói *não* queria saber *mais* dela e só brincava com a princesa” (XV, 87). A negativa dupla é corrente na literatura quinhentista e falada até hoje no Brasil: “Então Macunaíma percebeu que não era assombração nada, era mas o monstro Oibê minhocão temível” (XV, 58), “Nunca viu não?” (V, 9). Assim como a negação dupla, é comum entre os Kaxinauá a posposição da partícula negativa “Faz isso *não*, oferecida!” (III, 15) e de uso freqüente na fala popular brasileira, sendo – provavelmente – uma influência indígena no português do Brasil.
15. O uso do **que** é excessivo na linguagem popular e tem a função de enfatizar, dando origem a inúmeras expressões utilizadas em *Macunaíma*: *muito que bem* (“si vocês venham comigo, *muito que bem*”: IV, 62); *jamais que* (“Macunaíma

13 AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920. P. 34. Apud PROENÇA, 1974.

queria erguer papiri pros três morarem porém *jamais que* papiri se acabava”: VI, 1); *por isso que; assim que; agora que; é que e é porque* (“Com esses cobres *é que* Macunaíma viveu”: V, 17; “*Era porque* tinha comido cobra e estava moribundo” (XIV, 91); *não vê que* (variável e enfática); *bem que; que* expletivo (“Sai azar! *Que* Taina-Cã falou”: XVII, 38) e *que* enfático (“Então chegou a Cobra Preta e tanto *que* chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio” (III, 34).

- 16. Mas** sem valor adversativo, porém com sentido de *sim, isso sim*: “O Curupira estava querendo *mas* era comer o herói, ensinou falso” (II, 36); **mas porém** é corrente em Minas Gerais e nos *Lusíadas* são encontrados também exemplos desse pleonasma. “Até vinha trazendo um naco pra vocês *mas porém* escorreguei na esquina, caí derrubei o embrulho e cachorro comeu tudo” (XI, 6).
- 17. Agora** pode ter o valor de uma conjunção conclusiva para introduzir uma oração de sentido adversativo. Em *Macunaíma*, ela é utilizada com a função de *ora*: “Não sou frouxo *agora* pra mulher me fazer mal” (VIII, 36), “Pra quê tanta gentama no meu quarto, *agora?*” (XI, 10).
- 18. Nem bem** já foi mais freqüente na literatura, depois foi perdendo o uso e é mais facilmente encontrada na linguagem popular, relativo a *apenas, logo que*. “*Nem bem* teve seis anos deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos” (I, 7).
- 19.** Expressões como *direito, feito, que nem, é ver, tal e qual, dê por visto, o mesmo que* são de uso popular e expressam **comparação**, com o objetivo de esclarecimento. “A moça batia com os pés n’água e era *feito* um repuxo roubado da Luna espirrando jeitoso, cegando o rapaz” (XIV, 18), “E a cova era *que nem* a marca dum pé gigante” (V, 2).
- 20.** O uso do pronome possessivo **seu** ou **sua** referente a terceira pessoa é recente, na linguagem popular e no português antigo prevalecem **dele** ou **dela**. Em *Macunaíma*: “Então pra agradecer ela enfiou três lambarizinhos na boca *dele* e rindo muito fastou o joelho depressa” (XIV, 18).
- 21.** Existem em *Macunaíma* diversos exemplos de **supressão do artigo**, tanto em

- casos de sujeito indeterminado como determinados. “Mas *cabeça* parou por debaixo do pau e pediu bacuparis” (IV, 28), “Resolve agir logo porque *primeira* pancada é que mata cobra” (V, 26), “Porém *jacaré* fastou? Nem *tachol*!” (XIV, 95)
22. Apesar de a norma culta não aceitar o uso do **pronome átono** no início do período, é corrente na linguagem popular: “*Se lembrou* da muiraquitã” (V, 26), “*Me diga* uma coisa: você conhece a língua do lim-pim-gua-pa?” (XI, 90).
23. O prefixo **des** utilizado para negar a idéia do verbo, é utilizado também em uma negativa dupla, com *des* e *in* como “Macunaíma sentiu-se *desinfeliz* porque perdeu a muiraquitã na praia” (IV, 58), “Então Chuvisco *desapeou* e disse pra Macunaíma” (XI, 86).
24. As palavras que possuem **variações regionais** são apresentadas nas suas diversas formas em *Macunaíma*, como o som do *e* aberto ou fechado: *igarapé* e *igarapê*. “*Culumi* faz isso não, meu neto, *culumi* faz isso não...” (II, 63), “Tu não é mais *curumi*, rapaz, tu não é mais *curumi* não...” (II, 35), “E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o *curumim* sem ama chupou o peito da mãe no outro dia...” (III, 34).
25. Pela norma culta também são considerados como errôneos os usos de alguns verbos como *carecer* no sentido de necessitar. Proença considera, porém, um **falso solecismo**, sendo corrente na linguagem popular e utilizados em *Macunaíma*: “Maanape e Jiguê resolveram ir com ele, mesmo porque o herói *carecia* de proteção” (IV, 63). *Pasmo*, mais utilizado no Brasil, ao invés de *pasmado* também é considerado erro: “Constatou *pasmo* que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina” (V, 23). *Emprestar* com regência diferente da portuguesa: “Então Macunaíma *emprestou da patroa* da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge...” (V, 28). *Enxergar* (substituindo *ver*), *espiar* (ao invés de *olhar*), *presenciar* (não só no sentido de perceber, mas também sentir, pressentir).
26. Em *Macunaíma* podem-se encontrar facilmente **provérbios e frases feitas**, resultado de intensa pesquisa e documentação. Proença indica diversas delas e suas fontes: “Cafundó do Judas”, “Quebrar a mão esquerda” em Manuel Viotti

em *Dicionário da Gíria Brasileira*, “Falar de venta inchada”, “fazer e acontecer” com Leonardo Mota em *Viroleiros*, “Não tem inferno pra quem já navegou no Cachoeira” com Koch-Grünberg e Gastão Cruis em *Amazônia Misteriosa*, além de tantas outras com Lindolpho Gomes, Basílio de Magalhães, João Ribeiro e Pereira da Costa, Gustavo Barroso.

Esses exemplos reforçam a riqueza de detalhes coletados por Mário de Andrade na linguagem popular, na diversidade regional, na herança indígena, bem como de um passado distante da língua portuguesa.

Cavalcanti Proença, após um meticoloso apanhado dessas expressões escritas em *Macunaíma*, cujo resumo foi apresentado anteriormente, elabora comentários para cada capítulo do livro, e que também descrevo a seguir. Acho necessária essa apresentação para revisar os principais pontos da história, fazendo o paralelo com a origem de cada tema.

No primeiro capítulo, fala que Macunaíma, como os grandes heróis, nasce de uma mãe sem a presença do pai. Além disso, é preto retinto, da tribo Tapanhuma (significa negro), referida em Von den Steinen¹⁴ e que habita a região próxima aos rios Tapajós e Arinos. Os nomes de seus irmãos, Maanape e Jiguê são retirados da obra de Koch-Grünberg¹⁵. Deste autor alemão também foi retirada a lenda de que o menino Macunaíma se transforma em homem e *brinca* com a cunhada, e o irmão, ao descobrir a infidelidade, bate no herói. O açoite como forma de excitação sexual está também documentado por autores como Von den Steinen e Koch-Grünberg. Já a crença no ato de beber água do chocalho para falar é nordestina.

14

STEINEN, Karl Von den. “Entre os Aborígenes do Brasil Central”. Separata da *Revista do Arquivo Nacional* nº 34-58-15, 1940. *Apud* PROENÇA, 1974.

15

GRÜNBERG, Theodor Koch. *Von Roraima zum Orinoco: II Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná – Indianer*, Berlim, 1916. *Apud* PROENÇA, 1974.

O nome de Iriqui, a segunda esposa de Jiguê, significa *foi também*, da mitologia dos Kaxinauá, retirado do trabalho de Capistrano de Abreu, *A Língua dos Kaxianuá*. No livro, ela *foi também* amante de Macunaíma. A cena em que ele leva os irmãos para colher timbó em um lugar onde ele sabe não haver foi retirada da saga de número 50 de Koch-Grünberg, em que o mentiroso é Kalawunseg. Da saga número 6 do mesmo autor também é retirado o episódio em que Macunaíma leva a mãe para um lugar de muita fartura, mas depois a leva de volta por ela ter pena dos irmãos que ficaram para trás. De Koch-Grünberg também são retiradas as transformações de Macunaíma para a sedução da cunhada: na obra do autor alemão, o herói se transforma em bicho do pé para fazê-la rir e em um homem cheio de feridas; já em *Macunaíma*, ele se transforma em formiga e urucum. O peixe candiru, que pode entrar pelo reto das pessoas que estão na água e matá-las por não conseguir mais voltar por conta de suas barbatanas, está documentado no livro *Os Aborígenes* de Von den Steinen. O encontro com o Currupira está em *Poranduba Amazonense* de Barbosa Rodrigues e é aproveitado por Mário de Andrade quase que literalmente. No conto, dois meninos são enganados por Currupira, mas conseguem fugir e encontram a cutia que os ajuda. A crença em que sonhar com dente é um sinal da morte de um parente é registrada por Pereira da Costa¹⁶. Segundo Von den Steinen, a morte da mãe é freqüente nas lendas americanas e o episódio da veada com cria está mais próximo do registro de Couto de Magalhães em *O Selvagem*¹⁷.

A tribo das mulheres sozinhas, de que faz parte Ci, está registrada em alguns autores como Barbosa de Freitas no *Muiraquitã* e *Poranduba*, e Afonso Arinos em *Lendas e Tradições Brasileiras*¹⁸. Além disso, a lenda de uma moça que conhece um

16

COSTA, Pereira da. "O Folclore Pernambucano" in *Revista Inst. Histórico e Geográfico* Tomo LXX, 1908.

17

COUTO DE MAGALHÃES, General. *O Selvagem*. São Paulo: Comp. Edit. Nac., 1940.

18

homem ao estar dormindo sozinha no mato e com quem se casa está presente naquele primeiro autor e em Koch-Grünberg. Ci pertence, também, ao grupo das mulheres originárias, como Sofará e Iriqui, e seu nome está presente em outros como Jaci (a lua) e Coaraci (o sol). A rede onde o herói dorme, Ci tece com os próprios fios de cabelo: os fios de cabelo feminino em muitas lendas dão origem a cordas fortíssimas. As várias cenas com atos sexuais foram tidas como imorais neste capítulo, mas são copiadas de registros bem semelhantes como do Padre Anchieta¹⁹ e Gabriel Soares²⁰, em que os índios utilizavam, no lugar de urtiga, animais como tatorana (lagarta peluda) e outros bichos, como centopéias, como excitantes sexuais. O resguardo por parte do pai após o nascimento do filho está assinalado por H. Baldus²¹ e Frei Vicente do Salvador²². Provém da crença popular a superstição de colocar uma tesoura aberta embaixo do travesseiro do recém-nascido para evitar que o Saci chupe o umbigo da criança; em *Macunaíma*, isso é feito para o filho do herói com Ci e Tutu Marambá chupa o olho da tesoura por engano. Quanto aos nomes de pessoas que dão presentes por conta do nascimento do bebê, todos são reais: Ana Francisca de Almeida Leite de Moraes, que fez sapatinhos de tricô, é tia de Mário de Andrade e as Irmãs Louro Vieira fabricavam doces em forma de flores e animais. Sobre a cobra preta que chupa o peito de Ci, é

ARINOS, Afonso. *Lendas e Tradições Brasileiras*. Rio de Janeiro: Briguiet Edit., 1937.

19

ANCHIETA, Joseph de. *Cartas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. *Apud* PROENÇA, 1974.

20

SOARES DE SOUZA, Gabriel. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Comp. Edit. Nacional, 1938. *Apud* PROENÇA, 1974.

21

BALDUS, Herbert. "Os índios Chamacocos" in *Revista Museu Paulista*. Tomo XV, 1927; *Lendas dos Índios*. São Paulo: Edit. Brasiliense, 1946. *Apud* PROENÇA, 1974.

22

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1918. Edição revisada por Capistrano de Abreu. *Apud* PROENÇA, 1974.

relacionada à crendice popular que a jacurutu anda sobre os telhados à noite e podem sugar o leite das mulheres que estão amamentando (Soares de Souza, Vital Brasil²³ e Frei Vicente do Salvador). A descrição do funeral em que o filho de *Macunaíma* é colocado em uma urna também aparece em várias obras. “Se morre algum menino, filho de principal, o metem em um pote, posto de cócoras, atados os joelhos com a barriga” (Frei Vicente do Salvador, *apud* PROENÇA, p. 140). Cavalcanti Proença, após uma busca sobre o formato de jabuti da urna que Mário de Andrade descreve, encontrou a descrição de uma urna funerária do mesmo formato onde estavam os ossos de uma criança, dando a idéia de uma preocupação por parte do autor de certa veracidade em relação à história do herói, já que os restos mortais de seu filho foram encontrados.

Cavalcanti Proença não encontrou em outros livros menção ao episódio de *Macunaíma* em que o herói encontra uma moça que foi transformada em cachoeira por Capei, um monstro que queria possuí-la, mas outro índio casara com ela às escondidas. Ele acredita, portanto, ser uma criação de Mário de Andrade, apesar de haver freqüentemente tais motivos no folclore brasileiro. Os nomes do pai da moça e seu noivo são encontrados em Capistrano de Abreu, *Língua dos Kaxinauá*, Mexô-Mexoitiqui e Titçatê, respectivamente, presentes nas histórias dos Kaxianuá. Assim como o Rio Zangado, que é o mar, e a referência do pajé que guarda a noite em um buraco. Após ser vencido, o monstro torna-se escravo de *Macunaíma*, lembrando as histórias do Saci (quando lhe tomam o barrete), em contos portugueses (Câmara Cascudo²⁴) e na cavalaria andante. A cena seguinte, em que a cabeça decepada corre no encalço de Macunaíma e seus irmãos, é semelhante à lenda da Lua dos Kaxinauá,

23

BRASIL, Vital. *La defense contre l'ophidisme*. São Paulo: Poci-Weiss e Cia., 1914. *Apud* PROENÇA, 1974.

24

CASCUDO, Câmara. *Os melhores contos populares de Portugal*. Rio de Janeiro: Editora Dois Mundos, 1944.

registrada por Capistrano de Abreu. Von den Steinen escreveu sobre as aranhas que tecem os fios subindo na época da chuva, dando meios fantásticos à subida da cabeça Capei ao céu para virar lua.

Deixar a consciência na ilha de Marapatá, na foz do Rio Negro, era a crença das pessoas antes de entrar nos seringais, assim elas poderiam conseguir as riquezas sem a interrupção de alguma regra moral ou ética (Osvaldo Orico²⁵). Macunaíma tem verrugas nos dedos porque apontou muito para Ci, que agora virou estrela, assim fala a crença popular de que as verrugas nos dedos são causadas quando se apontam as estrelas. O episódio em que os três irmãos encontram uma fonte é bem semelhante a uma lenda colhida por Lindolfo Gomes²⁶. O herói muda de cor completamente, o segundo só um pouco – já que a água já está alterada – e o terceiro, por haver pouca água, consegue clarear somente as plantas dos pés e as palmas das mãos. O relato pode fazer uma alusão às diferentes etnias e, apesar de eles serem de cores de pele diferentes, são irmãos. Capistrano de Abreu registra uma lenda em que a filha de um chefe indígena engravida misteriosamente e dá a luz a uma criança muito bonita e branca, que foi chamada de Mani e da sua sepultura nasceu a planta da mandioca. Por isso, Macunaíma chama de Mani as moças brancas de São Paulo. O episódio seguinte está relacionado às sagas nº 11 e 29 de Koch-Grünberg, quando Macunaíma e seu irmão Maanape encontram uma árvore que dá todos os frutos e, depois, apesar do irmão aconselhá-lo a não responder a nenhum animal, o herói o faz e é descoberto pelo gigante comedor de gente, que mata Macunaíma. Então ele é levado para ser cozido e comido pelo gigante e sua mulher, mas Maanape o segue e com a ajuda de uma formiga e um carrapato (na lenda são uma vespa e uma lagartixa), consegue resgatá-lo

25

ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de Crençices Amazônicas*. São Paulo: Comp. Edit. Nacional, 1937. *Apud* PROENÇA, 1974.

26

GOMES, Lindolfo. *Contos Populares Brasileiros*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. *Apud* PROENÇA, 1974.

e ressuscitá-lo. Do mesmo autor alemão, no episódio seis de *Kalawunseg, o Mentiroso*, é retirada a cena em que Macunaíma vai até os ingleses em busca de espingarda e pólvora que são tiradas de uma árvore.

É retirada da saga nº 7 de Koch-Grünberg a história que relata que Macunaíma, com raiva porque seus dois irmãos não o ajudam na construção do rancho, resolve colocar uns bichos como armadilha, para picar um durante o sono e o outro ao beber café, os bichos viram, então, as pragas de café e algodão. Como vingança, os irmãos jogam uma bola de couro que fere o herói, assim é inventado o futebol. Do mesmo autor alemão é retirado o trecho *Macunaíma no laço de Piaimã*: na saga 9, o herói fica preso no laço do gigante que o apanha em um cesto. Em *Macunaíma*, este se veste de francesa e é descoberto e aprisionado por Piaimã com ajuda também de um cesto. A continuação, que Macunaíma diz que vai sair do buraco onde se escondia do gigante, é retirada de B. Magalhães em *Folclore*²⁷, na história da onça e da coelha. Macunaíma dá aos poucos suas coisas ao gigante que vai jogando tudo longe, na hora de sair, o herói mente e, fingindo colocar outro objeto pra fora do buraco, é lançado por Piaimã no meio do mato, assim, foge. Aí também existe outro elemento que se repete em *Macunaíma*: as fugas. Nelas a questão da desgeograficação é marcante, onde aparecem elementos de regiões distintas e distantes, numa superação do tempo e do espaço.

Macunaíma, para provar se já tem força para lutar novamente contra o gigante, tenta arrancar da raiz uma peroba, mas não consegue. Para dar mais coragem, faz uma incisão na pele com um dente de rato crô. Em Barbosa Rodrigues²⁸ está relatada uma lenda da tartaruga e do gavião: este, para experimentar suas forças, tenta

27

MAGALHÃES, B. *Folclore no Brasil, com uma coleção de 81 contos populares organizados pelo Dr. João da Silva Campos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. Apud PROENÇA, 1974.

28

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba Amazonense*. Rio de Janeiro: Tip. Leuzinger, 1890.

arrancar uma palmeira miriti, mas não consegue. Já o ato de incisar a pele com o objeto é comum em diversas tribos e documentada por vários autores como Frei Vicente do Salvador, Von den Steinen, Estêvão de Oliveira²⁹. A ida de Macunaíma a uma “famosa macumba” no Rio de Janeiro traz elementos da cultura negra à obra. A resposta do grupo à voz da mãe-de-santo é “Vamo sarava” (de salvar, saudar), é expressão usada pelos negros (Artur Ramos³⁰), além do derramamento de vinho na mesa indicando boa sorte e outros detalhes resgatados em A. Amaral³¹ e Câmara Cascudo³². Nesse momento, também, Mário de Andrade lança mão de imaginação e de sua própria experiência em rituais de afro-brasileiros.

A saga 13 colhida por Koch-Grünberg conta a história de Akalipizeima que, ao tocar em um sapo que estava bem no alto, o bicho o abandona em uma ilha onde os urubus defecam em cima dele. Ele pede ajuda a Kaiuanog (estrela da manhã) e Capei (a lua) que se negam a ajudá-lo, só Vei, o Sol, que o salva, já que Akalipizeima lhe dera beijos no passado. Assim, Vei o coloca em sua canoa e pensa em fazê-lo genro, casando-o com uma de suas filhas, mas ele não poderia namorar outras mulheres. Na ausência do Sol, Akalipizeima namora com as filhas do urubu e, por conta disso, ele não será mais seu genro e perde a oportunidade de ficar jovem pra sempre. A lenda, portanto, é semelhante à história descrita em *Macunaíma*. Mário de Andrade mudou o

29

OLIVEIRA, Carlos Estêvão. “Os Corijós de Águas Belas” in *Revista Mus. Paulista* Tomo XVII, 1931, PP 519-527. *Apud* PROENÇA, 1974.

30

RAMOS, Artur. *O Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935. *Apud* PROENÇA, 1974.

31

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Inst. Progresso Editorial, 1948. *Apud* PROENÇA, 1974.

32

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Liv. Martins Edit., s/d. *Apud* PROENÇA, 1974.

gênero do sol por influência da forma tupi, *Coaraci: ci* significa *mãe*. Os nomes das filhas na obra modernista, Oropa, França e Bahia, são encontrados em versos sertanejos: “Ele me dava de dote / Oropa, França e Bahia” (Pereira da Costa, obra já citada). O trecho em que Macunaíma dá pancadas na barriga de Vei, a Sol, até que dela saiu um fogaréu que aqueceu a terra, também foi retirado de Koch-Grünberg em “Como os homens receberam o fogo”. Na lenda, havia uma velha chamada Paelenosamó de cujo ânus saíam labaredas. Ao negar o pedido de fogo de uma menina, a velha foi amarrada e seu ventre foi apertado, então ela defecou labaredas que se transformaram na pedra Vató, que dão fogo quando friccionadas. A célebre frase “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são” remete ao estrago feito nas colheitas pelas formigas e à frase de Saint Hilaire: “Ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”. Já a referência à saúde vem de outra frase do prof. Miguel Pereira³³: “O Brasil é um vasto hospital”. Voltarei à análise dessas frases no próximo capítulo com o auxílio de Gilda de Mello e Souza.

Quanto a “Carta pras Icamiabas”, Mário de Andrade demonstra o seu conhecimento em relação ao português clássico, intercalando com algumas palavras da linguagem falada propositalmente, com o objetivo de transparecer que Macunaíma não conhecia tanto assim a norma culta. Como o autor afirma em carta a Manuel Bandeira, ele pretendia criticar os vários brasileiros que se tornavam pedantes ao ter um conhecimento mínimo do português de lei. O herói também escreve com o objetivo final de pedir dinheiro: “coisa que já serve de provérbio a respeito de brasileiro que mora no estrangeiro” (Andrade, *apud* PROENÇA, 1974: 174).

No dia do discurso do Cruzeiro do Sul feito pelo herói, ele chega à cidade passeando e uma mocinha coloca uma flor na botoeira dele e pede dinheiro. Esse era um hábito corrente das décadas de 1920 e 1930, quando as moças vendiam flores para

Frase pronunciada em um discurso no momento do retorno de Aluísio de Castro da Argentina e que se transformou em frase feita. PEREIRA, Miguel. *À margem da medicina*. Rio de Janeiro: 1922. *Apud* MELLO E SOUZA.

ajudar instituições de caridade. O discurso de Macunaíma é retirado também de Koch Grünberg, da obra *II Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná*, da saga de Muai-Pódole, Emoron-Pódole e Paui-Pódole. Mutum, cujo pai é o Cruzeiro do Sul, é uma ave que canta ao nascer do sol e no meio da noite, quando o Cruzeiro do Sul atinge o ponto culminante no céu (Goeldi³⁴).

Macunaíma, no capítulo XI, leva os irmãos à Bolsa de Mercadorias dizendo que havia encontrado rasto fresco de tapir ali em frente. Eles procuram o dia inteiro e são ajudados também pelas pessoas que passam por lá. Quando descobrem a mentira, procuram linchar o herói que é preso por um “grilo” com fala estrangeira, mas ele consegue fugir. Uma lenda semelhante está em Koch-Grünberg, na saga de *Kalawunseg, o Mentiroso*, que engana os irmãos dizendo ter encontrado rasto de anta. Depois Macunaíma faz uma aposta com Chuvisco para amedrontar o gigante e não consegue. No mesmo autor alemão, é encontrada uma saga intitulada *A onça e a chuva*, de onde foi colhida por Mário de Andrade: uma onça aposta com a chuva que vai assustar umas pessoas deitadas do lado de fora da casa por conta do calor. Quando a onça urra, eles falam: “Aí está o couro para minha nova bolsa de caça”. A chuva faz, então, sua tentativa. O céu escurece, o vento forte sopra e os homens dizem: “Lá vem chuva!”, desarmam a rede e correm pra dentro de casa. “É assim até hoje. Temos medo de chuva, mas não de onça” (K. G. *apud* PROENÇA: 183). Foi também retirado de Koch-Grünberg o trecho sobre o roubo do anzol do inglês. Na história original, ele vai pra Guiana Inglesa com o intuito de trabalhar para ganhar outro anzol, em *Macunaíma*, ele segue para o Uruguai. O encontro de Macunaíma com a velha Ceuici foi colhido de *O Selvagem* de Couto de Magalhães, em uma lenda da Velha Gulosa, que consegue pescar um índio após jogar maribondos e formigas. Ela o leva pra casa, mas sua filha o esconde e ajuda o jovem a fugir, dizendo que, se ouvir uma ave gritar *kankan*, é a Velha que se aproxima. Ele se esconde ajudado por macacos, depois por cobras surucucus

34

GOELDI, E. A. *As aves do Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1894. *Apud* PROENÇA, 1974: 179.

(que planejam matá-lo, mas são comidas por um gavião) e finalmente um tuiuí o conduz pelos ares até sua casa. Nesse momento, sua mãe quase não o reconhece por ter se tornado velho na fuga. Em *Macunaíma*, o herói monta diversos cavalos na fuga, à imagem da lenda de um rapaz que rouba a filha do diabo que estava presa em uma torre (em *Ao som da Viola* de Gustavo Barroso³⁵). Na perseguição, Ceuci pergunta: “Não viram meu neto passar por aqui, no seu cavalinho comendo capim?”, e as pessoas respondem: “Já passou”. Proença encontra duas ligações: uma remete ao conto *Dom Maracujá* em B. Magalhães³⁶, em que o perseguidor indaga “Você não viu por aqui um homem, uma mulher e uns meninos correndo?”; e, segundo, em uma simpatia usada em Cuiabá pra curar terçol, passando um grão de milho sobre ele e falando três vezes “Santa Luzia passou por aqui com seu cavalinho comendo capim”.

No capítulo XII, *Tequeteque, chupinzão e injustiça dos homens*, o herói tem um novo sonho com um navio, interpretado como viagem por mar, o que acontece com o gigante. Novamente o sonho e sua interpretação tornam-se reais, assim como o dente e morte de parente. Para curar o sarampo do herói, os irmãos chamaram Bento-Curandeiro, que realmente existiu (Bento dos Milagres) em meados de 1910, usando as águas do Rio Beberibe, nos subúrbios de São Paulo. Para seguir o gigante, Macunaíma pensa em conseguir uma pensão do governo como pianista, mas depois decide mudar de profissão para pintor. Segundo Proença, a mudança deu-se por conta de Mário de Andrade ser pianista e professor de conservatório e essa ironia doeu-lhe, já que também sonhava com uma bolsa de estudos no Velho Mundo. Como não consegue ir à Europa, Macunaíma fala “A civilização europeia decerto esculhamba a inteireza do nosso caráter”. Essa passagem pode ser envolvida na discussão sobre a nacionalidade e a tentativa de construir uma expressão artística que manifeste a singularidade

35

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Liv. Edit. Leite Ribeiro, 1921. *Apud* PROENÇA, 1974.

36

MAGALHÃES, B. *O Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: 1939.

brasileira, dentro do ideal do movimento modernista, de uma América jovem e em ascensão. O próprio Mário de Andrade também decidiu não sair do Brasil, mas viajar pelo território nacional, conhecendo os diferentes elementos de cada região. Macunaíma, então, vai passear na Cantareira, onde encontra um cotruco que vende um gambá a Macunaíma por todo o dinheiro que ele tem, na promessa que o bicho coloque prata pelo ânus. Esse episódio é encontrado em Koch-Grünberg, em *Kunevo*, o Mentiroso, que coloca pratas no ânus de uma micura e vende para um homem. História parecida também é encontrada nas *Aventuras de Pedro Malazarte* e outros contos populares. Como Macunaíma não conseguiu ir à Europa, parte em busca de tesouro enterrado, e, posteriormente, vai à praça pensar sobre a injustiça dos homens. Lá ele encontra uma ave – chupim grande – pedindo comida a um pequeno tico-tico (fenômeno biológico comprovado). Macunaíma, então mata o tico-tico e depois dá as fezes do gambá que havia comprado ao chupinzão que se transforma em Vira. *Vira* é referente ao vira-bosta (ou azulão, iraúna), que tem como hábito remexer nas fezes do gado em busca de grãos e sementes. O encontro com o macaco em *Macunaíma*, que o engana dizendo que está quebrando os próprios testículos para comê-los, está registrado em Koch-Grünberg sobre Kunevo que engana uma onça da mesma forma. É de Pedro Malazarte também o hábito de realizar fingidamente uma ação perigosa com o intuito de fugir daqueles que o perseguem.

No capítulo seguinte, Macunaíma tem a visão de um navio transatlântico na fonte da imagem de Carlos Gomes, que hoje é uma estrela no céu como os heróis da tradição indígena. Ele diz que a visão foi a boiúna, que na lenda amazônica, pode aparecer sob a forma de uma embarcação (R. Morais³⁷). Jiguê leva, então, uma nova mulher pra casa, Suzi, e a faz engolir três bolas de chumbo para não engravidar (crença encontrada nos trabalhos de Afrânio Peixoto³⁸) e Macunaíma passa a namorá-la às

37

MORAIS, Raimundo. *Na Planície Amazônica*. Rio de Janeiro: Comp. Edit. Nac., 1936. *Apud* PROENÇA, 1974.

38

escondidas. Quando ela vai à feira comprar mandioca, o herói lhe dá lagosta e ela coloca por debaixo das raízes e mente para Jiguê, que, ao segui-la uma vez, descobre a farsa e bate nos dois. São lendas kaxinauás as fontes para a história da infidelidade de Suzi e Macunaíma: um Kaxinauá valente se casa com uma mulher bonita, que, depois de colher macaxeira, recebe do namorado um macaco-prego caçado, que coloca embaixo das raízes. No outro dia, quando ela vai buscar água no rio, o marido a segue e descobre a infidelidade. Já em outra lenda, diz que dois irmãos moravam juntos e um deles casou-se. Como o cunhado desejava a esposa do irmão, inventou que havia rastros de caça, fazendo o irmão se ausentar. A mulher e o cunhado, então, deitam-se e, na volta, o irmão flagra os dois na rede, em seguida dá uma surra nos dois, que ficam a se lastimar em lágrimas. Proença chama a atenção para o uso de frases literalmente transpostas por Mário de Andrade, como “Acolá muita fruteira trilhada eu vi”, “rindo-se um para o outro estão”, “choremos não”. Suzi era também a piolhenta, que tirava o couro cabeludo para catar melhor os piolhos e, para que o marido não a visse careca, pedia pra ele bater na porta. Um dia, ele decidiu ver o que ela fazia até sua chegada e resolveu assustá-la. Na pressa em devolver a cabeleira ao seu lugar, colocou-a ao contrário, a parte de trás do cabelo na frente e a parte da frente, atrás. É de origem Kaxinauá a crença de que antigamente as pessoas podiam fazer isso e há uma história semelhante, com a variação de que o marido batia nas sapopembas para ela se alegrar e não na porta, como está em *Macunaíma*.

Macunaíma, então, acorda um dia feliz, vê passarinho verde, e é o dia em que ele finalmente derrota o gigante Venceslau Pietro Pietra. Ele testa suas forças e é impossibilitado de andar por estar infestado de carrapatos. O herói dirige-se aos carrapatos e ordena que eles saiam, pois não deve nada a eles, e estes lhe obedecem. Em *Folclore*, de Júlio Campina³⁹, consta a história de que o carrapato montou uma

PEIXOTO, Afrânio. *Miçangas*. São Paulo: Comp. Edit. Nacional, 1931. *Apud* PROENÇA, 1974.

venda, mas faliu por ter vendido muito fiado. Era tanta gente devendo a ele, que o bichinho não conhecia os devedores, por isso agarra até hoje em qualquer pessoa procurando-os. Ele conta depois um *causo* para a empregadinha e o chofer que trabalhavam na casa do gigante, em que uma onça parda chamada Palauá manda os olhos passearem na praia, ficando cega nesse período, depois ordena que eles retornem e ela recobra a visão. Depois, uma tigre preta obriga-a a fazer o mesmo com seus olhos, mas a onça pressentiu a presença de Aimalá-Pódole, o Pai da Traíra, o que não amedrontou a tigre. Aimalá-Pódole comeu os olhos desta, e furiosa perseguiu a onça que se transformou em automóvel. Em Koch-Grünberg existe uma história semelhante, em que um camarão (palauá-kupe que é o lago do mar) manda os olhos ao mar e uma onça exige que ele faça o mesmo com os olhos dela. Ele sente a presença do Pai do Peixe Traíra, mas ela insiste e termina por ficar cega. Amedrontado, o camarão pula na água e se esconde embaixo de uma folha de bacaba, que cola em suas costas e está lá até hoje. Já a história da morte do gigante (comedor de gente) foi resgatada de uma saga de Koch-Grünberg, em que um gigante faz os homens entrarem no buraco das orelhas, depois eles balançam num cipó e caem em um buraco, onde são mortos e comidos pelo gigante e sua mulher. Até que um dia o irmão mais novo de uma família consegue fazer com que o gigante caia no buraco e que seja morto e comido por sua mulher. Ele fala: “Não me mates, sou teu marido!” e a mulher responde: “Nunca te disse que fizesses a tolice de te deixares matar” e acaba de cozinhar o marido. A essa história, Mário de Andrade fez cruzamentos com uma lenda Kaxinauí, em que o diabo, Icó, convidava os Kaxinauí a sentarem-se no balanço feito de japecanga (trepadeira com espinhos) e depois os matava e comia (Capistrano de Abreu *apud* PROENÇA: 204).

Após reaver a muiiraquitã, Macunaíma parte de volta ao Uraricoera e leva consigo as coisas que mais gostou na civilização: um revólver Smith-Wesson, um relógio Pathek e um casal de galinha Legorne, todos importados. Durante a viagem, fazia muito sol e o herói chamou os pássaros que ficaram em bando formando uma

sombra sob a qual puderam continuar viagem. Padre Simão de Vasconcelos⁴⁰ relata uma passagem que pode ter sido colhida por Mário de Andrade: “Numa viagem de canoa, o sol estava queimando. O padre Anchieta falou a um bando de aves: - *Eropita de Boiaimorebo*, que quer dizer – fazê parar teus companheiros aqui sobre nós. – As aves formaram um toldo e protegeram os viajantes contra o sol”. No seu caminho de volta, Macunaíma desce do barco com o intuito de dormir em terra firme e encontra Mapiinguari, macaco-homem que ataca as moças. Segundo Mário Guedes⁴¹, Mapiinguari é um monstro semelhante a um homem, mas com muitos pelos que o protegem de balas, com exceção da região umbilical. É ressaltada também a frequência em que são relatadas assombrações que são inatingíveis por balas comuns, bem como histórias sobre macacos de grande porte que atacam mulheres entre os povos indígenas. Já na fuga de Oibê, o Minhocão, Macunaíma vomita farinha que se transforma num areão, atrasando Oibê; depois ele vomita feijão e água que se transformam em lamaçal. Essa característica de fugitivos transformarem objetos em obstáculos com o intuito de retardar o perseguidor é comum em diversas lendas (Barbosa Rodrigues⁴², A. Coelho⁴³). Na corrida da fuga, Macunaíma encontra também Hércules Florence, desenhista da comissão Langsdorf que realmente escreveu uma memória sobre o canto dos passarinhos, traduzida e publicada por Visconde de Taunay na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. O herói se esconde embaixo de

40

VASCONCELOS, Pe. Simão. *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes Editora, 1965. *Apud* PROENÇA: 211

41

Apud MAGALHÃES, B. *O Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

42

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba Amazonense*. Rio de Janeiro: Tip. Leuzinger, 1890.

43

COELHO, F. A. *Contos Nacionais*. Porto: Liv. Educação Nacional, s/d. *Apud* PROENÇA, 1974.

uma caramboleira e, ao quebrar um galho, ouve uma cantiga: “Jardineiro de meu pai / não me cortes meus cabelos / que o malvado me enterrou”, depois, faz uma mandinga e desencanta uma linda princesa. Essa história lembra a da madrasta que enterrou viva sua enteada por ela não ter cuidado dos figos, comidos pelos passarinhos. Quando se cortava o capim nascido em cima da sepultura, a planta cantava. Macunaíma e a princesa se escondem em um oco do pau fugindo de Oibê. Esse episódio foi retirado do conto *O Jabuti e a Onça* (Couto de Magalhães, *O Selvagem*), em que o jabuti, fugindo da onça, esconde-se em um oco de pau, mas a onça consegue segurar sua perna. Ele fala, zombando, que ali era, na verdade, um cipó, o que a faz soltar e, então, ele caçoa mais uma vez dizendo que era sua perna mesmo. A continuação da história em *Macunaíma* remete a outro conto da coelha e da onça. A coelha se esconde num buraco e a onça deixa um gavião a vigiá-la. A coelha avisa ao gavião para que este abra bem os olhos, senão ela pode fugir, o que ele faz. Ela atira terra nos olhos dele e consegue fugir. Em *Macunaíma*, Oibê deixa uma garça vigiando o herói que, depois de dar o mesmo aviso que aquele do conto, joga formigas de fogo nos olhos da ave.

Os irmãos chegam ao final da viagem ao Uraricoera e Macunaíma fica doente, com tosse. Maanape acredita ser tuberculose e lhe dá chá de broto de abacate, mas o que o herói tem é impaludismo e laringite, que todos têm em São Paulo. Várias tribos na região amazônica, como registra Pio Correia⁴⁴, utilizam o broto do abacateiro no combate à tuberculose.

O herói e seus irmãos passam pelo forte São Joaquim em ruínas, com soldados mal vestidos. Ele está, na realidade, situado na foz do Tacutu e foi levantado sob as ordens de Mendonça Furtado, governador do Pará, em 1752, com o objetivo de proteger o território contra os espanhóis. Eles reencontram o cerro em que se transformou o cadáver de sua mãe, Pai da Ticandeira, e João Ramalho, que lhes apresentou filharada e partiu pra um lugar desabitado. João Ramalho, em nota de

44

CORRÊA, Pio. *Dicionário da Plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1926. *Apud* PROENÇA, 1974.

Capistrano de Abreu no livro *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador (*apud* PROENÇA: 220), foi um colono português que teve um grande número de filhos e era respeitado pelos índios, mas não tinha uma boa relação com os jesuítas, que culpavam essa incompatibilidade pelos decênios de “vida solta”. Finalmente, João Ramalho fora viver exilado voluntariamente. Ao retornar à ilha Marapatá para resgatar sua consciência, Macunaíma não a encontra e pega a de um hispano-americano, com a qual se sente bem.

É possível pensar que essa sintonia com a consciência de um hispano-americano acentua o desgosto do autor que *Macunaíma* se tornasse um livro nacionalista, mas que – por outro lado – fosse capaz de falar também sobre as outras nações da América Latina.

Após um dia de trabalho, os irmãos não encontram Macunaíma, e Jiguê coloca o ouvido no chão para tentar ouvir seus passos. Esse hábito de escutar os ruídos é indígena e pode ser visto também nas obras de José de Alencar. Segue o episódio em que Jiguê encontra diversos objetos mágicos que o fazem encontrar muita caça, mas todos são descobertos por Macunaíma que os perde um a um. Depois o herói faz com que seu irmão se fira com um anzol, ele então fica doente e transforma-se em uma sombra que come a princesa e Maanape. No final, o irmão virado sombra torna-se a segunda cabeça do urubu-rei. Essa história foi colhida da saga de número 28 de Koch-Grünberg, “Etetó – Como Kasana-Pódole, o Urubu-Rei, recebeu a segunda cabeça”. Na obra do autor alemão, Etetó encontra vários objetos de outros bichos que o auxiliam a encontrar caça: uma cabaça para peixes, um remo encantado, flechas que atiradas para cima, deixava cair todos os pássaros, um chocalho mágico. Todos são encontrados por seu cunhado, que os perde, um a um. Etetó, furioso, diz ao cunhado que ele vai passar fome. Etetó pega, então um anzol e diz pra ele entrar na mão do cunhado se ele tentar pegá-lo, o que acontece, fazendo o cunhado apodrecer de feridas e morrer. A mãe do morto aconselha sua sombra a se transformar em fruta para Etetó comer e se transformar em Wewé (guloso). Depois da transformação, Etetó chega à aldeia e pede facho de fogo e engole, come também algumas pessoas e vira um demônio. A sombra de Etetó toma assento no ombro de um homem da aldeia e tudo

que ele ia comer, Eteté comia antes, deixando o homem faminto. Este, porém tem a idéia de jogar um peixe longe e foge quando a sombra vai buscá-lo. A sombra o persegue e é confundida pelo barulho de uma anta. Wewé persegue a anta e o homem consegue fugir. Wewé fica no ombro da anta e, como o bicho não podia mais comer, este morre de fome. Quando os urubus vêm, a sombra toma assento no ombro do urubu-rei e transforma-se em sua segunda cabeça.

Macunaíma, depois de pegar lepra da sombra do irmão transformada em banana, resolve passar a doença a sete seres para ficar curado (referência à crendice popular que os leprosos devem morder sete pessoas para ficarem curados). O herói recebe a visita da saúde, quando transmite a doença a um mosquito e fica bom. A “visita da saúde” também faz parte da crença popular de que o doente terminal tem um momento de melhora ilusória antes da morte.

O papagaio que acompanha Macunaíma é o que restou de um grupo que fora à Guiana Inglesa à procura de milho e transformaram-se em periquitos para não levar fama. Segundo um provérbio: “papagaio come milho, periquito leva a fama”. O herói amanhece sempre com o corpo coberto de teia de aranha, à imagem do herói Guarani na lenda das rendas nhanduti em que a índia apaixonada aprende a tecer com as aranhas e cobre o corpo do amado. Macunaíma conta ao papagaio a lenda da índia Imaerô que deseja casar-se com a estrela do dia (Taina-Cã), mas muda de idéia porque a estrela aparece como um homem velho. Por pena, a irmã mais nova se casa com ele, que se transforma em um belo jovem durante o dia. Imaerô, então, descobre e deseja tomá-lo como marido. Mas dessa vez, ele não quer, já que ela o desprezou. Inconformada, a irmã mais velha transfigura-se em araponga. Na lenda original, transcrita por Teschauer⁴⁵ da versão registrada por Cap. Pedro Dantas, Imaerô transforma-se em urutau, ave noturna cujo canto é tido como agourento pela crença popular.

45

TESCHAUER, Carlos. *A Avifauna e a Flora nos costumes, superstições e lendas*. Porto Alegre: Liv. Do Globo, 1924. *Apud* PROENÇA, 1974.

A lagoa em que Macunaíma avista a Uiara falsa está coberta de ouro e prata, recordando a canção infantil de “D. Sancha coberta de ouro e prata”. A Uiara tem cabelos como da Iracema de Alencar, “negros como a asa da graúna”. O monstro Ururau que come uma perna de Macunaíma e a muiraquitã é uma designação para jacaré utilizada no Mato Grosso e, também, segundo a credence registrada por Joaquim Ribeiro em *Folclore*⁴⁶, é um monstro aquático que tem a aparência de um jacaré.

Antes de subir ao céu, Macunaíma ainda pensa em ir à ilha de Marajó ou à cidade de Pedra, de Delmiro Gouveia. Sobre isso, Mário de Andrade possui um artigo intitulado “O grande cearense” (em *Os filhos da Candinha*), onde escreveu: “Delmiro Gouveia, cearense, era um gênio da disciplina. Pedra chegou a uma perfeição de mecanismo urbano como nunca houve igual em nossa terra”. Ele montou uma fábrica de fiação, pioneira na industrialização brasileira.

Quando o herói subiu pra virar estrela, falou com Pauí-Pódole, o Cruzeiro do Sul, que gostava dele por ter feito o discurso defendendo-o, mas já havia doze na mesa, e com ele ficariam treze: número de azar. Macunaíma transforma-se, então, na constelação de Ursa Maior, que um professor alemão erradamente identifica ao Saci, mas é, na verdade, Macunaíma sem uma perna. O alemão é Lehmann Nietzsche em *Mitologia Sudamericana*, trabalho citado por Câmara Cascudo em *Geografia dos Mitos*⁴⁷.

No epílogo, Mário de Andrade fala que dera tangolomangolo na tribo Tapanhumas. Tangolomangolo é uma expressão presente nas canções populares quando vão diminuindo um a um os componentes de um grupo. O homem que encontra o papagaio companheiro de Macunaíma avista primeiro um guanumbi, ou beija-flor, que para os indígenas, traz a mensagem dos mortos, do “além”.

46

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde Editora, 1944.

47

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1947.

Como vimos neste capítulo, a obra possui diversos elementos provenientes da cultura popular, dos mitos indígenas, da fauna e da flora brasileiras, de dados históricos, do português falado pelo povo em contraponto ao lusitano. *Macunaíma*, por ser produto de pesquisa sobre as culturas brasileiras, formadas pelas mais diversas matrizes, constitui também fonte de estudo sobre elas. Aqui percebo como é tênue a linha que separa o discurso científico, que apresenta um estudo metodológico sobre as sociedades, e a expressão artística que relata, a seu modo, a visão de mundo de um grupo social. Não pretendo defender qual dos dois é mais legítimo, mas que nem um nem outro pode ser descartado na construção da sociologia do pensamento brasileiro.

4 INTERPRETAÇÕES DE *MACUNAÍMA*

Após essa explanação sobre os elementos intrínsecos de *Macunaíma*, procuro, neste capítulo, fazer um apanhado das principais teorias interpretativas dessa obra, relacionando-as também aos elementos extra-literários: ao seu momento sócio-histórico, ao estilo dominante na época, à cultura e à formação do autor e à cultura nacional.

Mário de Andrade desenvolvia pesquisas sobre o folclore, a oralidade, a linguagem falada no cotidiano, sobre a filosofia popular em provérbios e quadras satíricas. Segundo Telê P. A. Lopez em seu livro *Macunaíma: a margem e o texto*, Mário de Andrade percebeu que o estilo regionalista como expressão nacional é estático, pois institucionaliza as deficiências existentes. Nos prefácios do livro, ele já procura explicar a tentativa de “desgeograficar” o Brasil e deixa isso mais claro em um artigo intitulado “Regionalismo”, publicado no *Diário Nacional* em São Paulo, 14 de fevereiro de 1928.

Afirma então que o único conceito moral de nacionalismo é o de realidade nacional crítica, capaz de vencer a passividade do regionalismo, pois esse fica apenas na área da descrição do circunstancial e geográfico. Mas, o nacionalismo estético, procurado conscientemente, deverá existir apenas como fase inicial para um povo que tem sua arte nacional ainda por estruturar. Depois, naturalmente, evoluirá para o universalismo. (apud LOPEZ, 1974: 16).

Para conseguir um efeito homogêneo e utópico do Brasil, o autor desrespeitou a fauna e a flora das regiões brasileiras, a geografia, com uma aproximação entre cidades, um aglomerado de diferentes lugares, além de haver uma indeterminação temporal. Mário de Andrade não via em *Macunaíma* uma “expressão” da cultura brasileira, mas um “sintoma de cultura” brasileira: “Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam por aí”, em declaração no segundo prefácio (ANDRADE, 2008: 226). Ou seja, o nacionalismo do autor também supõe a colaboração estrangeira, num entrosamento e não isolamento.

Na busca de um passado histórico brasileiro, Mário de Andrade verificou que

muitas das características de nossa cultura coincidiam com os relatos de mitos indígenas, que - inclusive - já revelavam o contato com elementos estrangeiros, como no exemplo em que o inglês vai pra Guiana a procura de anzol. E esses mitos foram estudados extensamente, principalmente nos trabalhos de Koch-Grünberg.

A personagem divulgada por Koch-Grünberg é adequada às intenções simbólicas de Mário de Andrade: é recente (1911-1913) e reflete raízes éticas e mitológicas muito antigas. Pasma pela coincidência e se apóia na tradição oral. Além disso, o Macunaíma indígena não é um herói mítico brasileiro caracterizado, pois, considerado em sua proveniência geográfica, é uma personagem venezuelana. Sua coincidência com as características do brasileiro é focalizada pelo autor como contribuição da ambiência tropical, capaz de fazer-se valer como influência estrangeira e como quebra mesmo, de limitações nacionais. (*idem, ibidem*: 10-11)

Em carta para Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade afirma que *Macunaíma* seria sua verdadeira obra-de-arte, desinteressada, já que geralmente seus trabalhos são conscientes demais para serem artísticos, segundo ele. Ao ler Koch-Grünberg e ver *Makunaima*, herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, Mário ficou “desesperado de comoção lírica” e seguiu para a chácara com o objetivo de escrevê-lo.

Em resposta a Raimundo Moraes e sua sutil acusação de plágio, Mário de Andrade assume a inspiração no etnógrafo alemão ou mesmo a cópia literal de algumas passagens, inclusive de muitos outros autores. Na “Carta às Icamíabas”, ele copia trechos inteiros de Rui Barbosa, Mário Barreto e cronistas portugueses.

Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados. Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil. (ANDRADE, 2008: 233)⁴⁸.

Mário ainda retoma Koch-Grünberg como fonte de pesquisa de elementos musicais, não só sobre a mitologia indígena. Em 1929 faz traduções do ensaio de Erich

M. V. Hornbostel, *Musik der Makuschi, Taulipang und Yekuná*, o que mostra o valor dado por Mário às conclusões sobre música e totemismo indígena da obra do alemão. “Assim, em 1934, quando se refere à facilidade com que canções e as melodias emigram, apóia-se em Koch-Grünberg que encontrara a música do Hino Nacional Holandês entre os índios da América” (LOPEZ, 1974: 7).

Macunaíma foi anunciado em 1928 como “romance popular”, depois foi chamado de rapsódia pelo autor e, em 1935, como “poema herói-cômico”. Para Lopez, a obra seria a fusão dos três: (a) como romance, que narra a história de um herói popular no centro dos episódios; (b) como uma rapsódia, aborda a ética e a psicologia nacional do passado e do presente, ao mesmo tempo que satiriza a sociedade por meio dessa personagem num ritmo narrativo poético, (c) como poema herói-cômico, presente nas enumerações, por exemplo, que Mário de Andrade constrói diversas vezes ao longo do texto e que tem como objetivo dar sonoridade aos trechos.

A repetição integral da ação dos mitos pode, às vezes, levar o leitor que desconheça Koch-Grünberg a julgar criação de Mário de Andrade certos elementos que satiriza, como a árvore que dá uísque e espingarda, oriundos da narrativa indígena, apesar de seus dados de civilização. Eles se fazem presentes porque os documentos recolhidos pelo etnógrafo alemão não são antigos, mas resultado de pesquisa entre 1911 e 1913, podendo, portanto, ainda que palidamente, refletir o mundo técnico. (LOPEZ, 1974:10)

Lopez fala da frustração do autor diante da reação amarga do público. Os elementos mais significativos da sátira, como a preguiça, a mentira, a burla, vindos das personagens indígenas do livro, inauguram uma nova forma de apresentar os valores e os elementos nacionais, por meio de um retrato crítico, sem retoques e enfeites. Mário de Andrade se apóia na filosofia de Keyserling em *Le monde qui naît*, com a valorização do primitivismo, da preguiça, em oposição à tecnocracia e à sociedade de consumo.

O autor modernista, a partir do trabalho do filósofo, procura entender as reações psicológicas das nações americanas, onde os homens possuiriam comportamento mais ligado à sensibilidade, diferente do europeu mecanizado, e estaria mais próximo da verdadeira civilização:

O desenvolvimento do espírito do Ser deve harmonizar-se com o progresso de suas capacidades. Civilização seria, pois, a possibilidade de realização sensível

do homem. Por essa razão, Mário abomina o mundo técnico e valoriza o primitivo, ainda que essa valorização implique em (sic) aceitar letargia, inércia, maleita. Tenta então difundir o estado amazônico de dissolução do homem na natureza tropical; essa idéia torna-se uma constante em sua obra. Não vê negatividade nos elementos de primitivismo, vê paralogismo (constatação filosófica, não antropológica); entende-se como complementação vivencial necessária. Na realidade, denuncia o divórcio da sensibilidade que hoje se acusa na Sociedade de Consumo. Por essa razão, Macunaíma pode valer agora como libelo contra a tecnocracia (*idem, ibidem*: 14).

A tentativa de entendimento da cultura brasileira era também preocupação de outros participantes do Movimento Modernista. Mário de Andrade compartilhava do objetivo do grupo intitulado “Pau Brasil” de caracterização da brasilidade, por isso ele não se opôs ao lançamento de *Macunaíma* na corrente antropofágica, nem ao envolvimento de seu nome com o grupo. *Macunaíma* e Antropofagia possuem elementos coincidentes, no aspecto da estética de nacionalismo crítico: o Brasil estaria incluso numa realidade sul-americana e tropical, que valorizaria o primitivismo e o lazer. O *Manifesto Antropofágico* é, porém, um “texto-programa”, enquanto Mário de Andrade inclui suas propostas estéticas numa ficção: *Macunaíma*.

No interesse de resgatar o passado, o rústico, o arcaico e os mitos do Brasil, Mário de Andrade desenvolve pesquisas por meio dos trabalhos de viajantes e etnógrafos sobre o país e utiliza a antropofagia encontrada nessa pesquisa na composição do romance.

O autor, porém, não se identifica com o movimento Pau Brasil e a Antropofagia, como explicita em carta a Alceu Amoroso Lima. Os elementos indígenas que mais lhe interessam são a preguiça, a sensualidade, a incapacidade crítica, que se aproximam do comportamento do brasileiro, mais do que o ato de devorar.

Lamenta as coincidências, mas, como se pode lembrar agora, relacionando a carta com o artigo que escreveu em 1925 sobre Pau-Brasil, reconhece que “a humanidade carece de rótulos para compreender as coisas”, pois eles lhe valem como as próprias situações, são vicariantes para ela. O rótulo significa (não no sentido individual) a divulgação necessária; por essa razão, aceita publicamente ser englobado por ele e, “com certa amargura irônica”, classifica *Losango cáqui* como “possivelmente pau-brasil”. Com *Macunaíma* dá-se o mesmo: sente vê-lo envolvido pela Antropofagia que, a seu ver, prejudica a compreensão da obra e reduz sua dimensão, mas, prefere não discordar naquele momento (1928) (*idem, ibidem*: 20).

Telê Ancona, ao analisar o manuscrito da versão final de Macunaíma, mostra a presença de uma dedicatória ao lado daquela feita a Paulo Prado: “A José de Alencar/pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu” e que foi retirada posteriormente para a publicação. Ela procura, então, encontrar a causa que levou Mário de Andrade a retirar tal dedicatória.

No capítulo “Pauí-pódole”, M. Andrade chama pai de vivo a estrela que preside na vida dos seres na terra. Dessa maneira, Alencar seria a estrela ligada ao autor de Macunaíma, e sua imortalidade pode ser reconhecida pelo uso do tempo presente na expressão: “que brilha”. Pode-se concluir, então, o reconhecimento por parte do escritor modernista da obra do autor romântico e do papel por ela representado, se relacionada à questão da criação de elementos nacionais e a busca em retratar o brasileiro por meio da figura do índio.

Porém, Mário de Andrade não discute em nenhum momento o indianismo, por isso são levantadas cogitações pela autora. Uma delas seria evitar uma série de comentários que emergiriam por conta dessa filiação e influência de Alencar. Além disso, essa ligação seria oposta aos anseios da Antropofagia, movimento em que ele teve uma discreta participação.

O herói indígena do Romantismo como simbologia do Brasil foi uma das grandes contribuições dessa escola para a Literatura Brasileira. Porém, esses heróis, como os de Alencar, são personagens marcadas pela ética européia, “civilizada” e não possuem o comportamento legítimo de um índio ou de um brasileiro. Contudo, a figura indígena era a base da literatura romântica indianista, que constituiu uma importante fase na construção de manifestações artísticas capazes de expressar os elementos que compõem a singularidade do país. “O autor de *Iracema* não consegue reformular a Literatura Brasileira do ponto de vista nacional, porque ela não possuía maturidade crítica suficiente para lhe mostrar a síntese étnica e psicológica do brasileiro”. (*idem, ibidem: 76*).

Mário de Andrade compreende a intenção e também as limitações de Alencar e vê na figura do índio uma das matrizes influenciadoras da cultura brasileira, assim como descobri-lo como realidade social por meio de seus estudos etnográficos. Além

disso, Alencar teve importante participação na descoberta de uma língua nacional, popular, regional, do uso da temática indígena na literatura erudita.

Contudo, entre diversos autores que trabalharam o tema indígena (dentre os quais Barbosa Rodrigues, Couto Magalhães, Capistrano de Abreu e Teschauer), Mário de Andrade pôde perceber a interferência consciente e inconsciente dos valores “civilizados” na assimilação erudita da cultura e da narração oral indígena.

Para melhor explicar o problema é preciso trazer à tona um herói indígena pouco conhecido, nascido na província com a finalidade de por em prática a tese de Alencar, conforme entendera seu autor. É o herói de muito caráter, Mandu, da obra catequética do Cônego Ulisses de Pennafort, *Mandu – (O Eremícola): Romance Indo-Brasileiro*, editado no Ceará em 1901. O livro faz parte da biblioteca de Mário de Andrade. (...) Pennafort assim faz em seu romance, intercalando na narração, a cada momento, descrições da natureza e abundantes palavras indígenas. Mas nunca chega a apresentar o brasileiro, nem sequer o índio, pois Mandu, piá catequizado e robinson em uma ilha, é o modelo das virtudes cristãs em que o autor acredita. É personagem esquemática, demonstrativa. (*idem, ibidem: 78-79*).

Mário de Andrade, porém, não estabelece barreiras entre os diferentes tipos étnicos, acrescenta ainda elementos culturais dos negros, além das expressões orais desses grupos em miscigenação. Evita não apresentar três figuras representativas distintas – o índio, o negro e o branco – mas a fusão deles como alicerce da rapsódia. O comportamento do brasileiro apresentado em *Macunaíma* não possui uma lógica determinada e tem a capacidade de ser lançada em um todo continente sul-americano.

Macunaíma, a síntese necessária, surgiu então para absorver do passado, todos os elementos nacionais, através da mitologia e do folclore, e do presente, os principais problemas sociais e a linguagem popular. O grande peso estético da obra, dentro da Literatura Brasileira, é a sua intenção de rapsódia, buscando uma raiz legítima para o brasileiro, em sua própria cultura. Essa raiz é a integração dos valores que compuseram e dos que compõem o povo brasileiro, através da transformação de passado em presente e de lendas e mitos em episódios do século XX, vividos em decorrência pelo herói. O autor assume o primitivismo. (*idem, ibidem: 80*).

Com a publicação de *Macunaíma*, Mário de Andrade evidenciou os pontos fundamentais para a formação de uma literatura de aspectos nacionais, como marcar o lendário e a literatura popular como fontes de inspiração para a literatura erudita, além da quebra do regionalismo tendo como objetivo evidenciar um conjunto brasileiro de

ordem ideológica para atingir uma definição de autenticidade.

Quanto às discussões sobre a criação de uma língua nacional com a valorização dos regionalismos e diferenciações em relação ao português lusitano, Mário de Andrade acreditava que essa não constituía a questão mais relevante, mas a construção da cultura nacional inserida em uma consciência americana. Telê Ancona Lopez afirma:

Quando Mário se refere a “consciência americana”, não está absolutamente fazendo panamericanismo, uma das seduções políticas de sua época, que aliás repudia, por considerar a América plural demais em seus países e culturas. Consciência americana é aqui, a fidelidade à filha de Vei, isto é, cada povo ciente de suas raízes e de suas deficiências, aproveitando a contribuição estrangeira como um enriquecimento acessório, não uma fuga à análise da própria problemática que resulta no incharacterístico, como Macunaíma, o herói de nossa gente. A lição do romance é: com síntese crítica, não com regionalismo, é possível encontrar os valores e as necessidades que irão apontar um caminho cultural de independência para o Brasil. (idem, *ibidem*: 81).

Outra grande contribuição de *Macunaíma* para a literatura é de ordem estética, no abandono da ética e do caráter tradicional do herói romanesco, como pode ser notado no título da obra. Ao invés de negar alguns componentes do comportamento humano como a preguiça ou a mentira, toma-os como elementos da realidade, valorizados se encarados como fuga às restrições de uma nova forma de vida, ou mesmo reações do primitivo em relação a um mundo ético em que ele não se entrosa. Paralelamente à descrição de um progresso tecnológico, é apresentado um novo herói nacional, um anti-herói, como produto de uma sociedade em processo de definição. A personagem foi almejada numa tentativa de retratar o comportamento brasileiro, em suas oscilações e contradições.

Macunaíma pode ser situado nas discussões sobre o Brasil como nação e sobre as características culturais de nosso país, o que ressalta sua importância na história literária brasileira. Mário de Andrade não defendia o regionalismo ou o isolamento na produção intelectual e artística, mas a capacidade de diálogo com os elementos estrangeiros. Para isso, a construção crítica de um bloco nacional utópico, que envolvesse as características próprias de cada região, poderia indicar um caminho para consolidar o sentimento de nação.

Sobre a relação entre a obra modernista e os contos de heróis romanescos, dois autores elaboram preciosas teorias: Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza.

Haroldo de Campos, em sua obra *Morfologia do Macunaíma*, faz uma relação entre o trabalho de Vladímir Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso* e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambas publicadas no mesmo ano. Propp elabora uma “Tabulação da Fábula” ou uma estrutura da fábula delimitada, em que alguns elementos centrais dos contos maravilhosos eram constantes e a eles eram adicionadas outras informações, dentre elas também existiriam aquelas que se repetem. *Macunaíma* seguiria, dessa forma, uma lógica fabular.

Afirma Propp na obra já mencionada que,

Para compor artificialmente uma fábula, pode-se escolher qualquer X (‘dano’), depois um dos Y (‘momento de conexão’) possíveis, a seguir W (‘decisão de reagir’; ‘partida do herói’); nesta altura, pode-se tomar com absoluta liberdade qualquer D (‘doador’), logo E (‘reação do herói’), depois um dos Z possíveis (‘meio mágico’), então qualquer R (‘transporte ao lugar de destino’) (Propp apud CAMPOS, 2008: 59).

Haroldo de Campos indica algumas características do conto maravilhoso que coincidem com *Macunaíma*, como a descrição da situação inicial (em um determinado reino), normalmente de muita felicidade e riqueza, para que seja contraposto à situação após o dano sofrido. Podem ser utilizadas também introduções jocosas ou paródias grotescas, como a alusão à Iracema na obra andradiana indicada por Proença. Logo após, há a descrição do grupo familiar, seguida da revelação de nascimento miraculoso do herói. Desde pequeno já lhe são atribuídos poderes mágicos, antecipando profeticamente seu futuro. Há o crescimento veloz do herói em Propp, refletido no crescimento “anormal” de *Macunaíma*, e ao longo desse tempo, já aparecem características de superioridade da personagem diante das demais.

Haroldo de Campos apóia a idéia defendida por Proença de que, antes de ser um “grande mau”, *Macunaíma* é um herói complexo e contraditório. Segundo ele,

Propp, na sua teoria, abre espaço para a existência de danos causados pelo herói na fábula, como um anti-herói, muitas vezes contra integrantes da própria família. Elementos auxiliares triplicados, como três embates, dentre eles duas derrotas e uma vitória, ou – no caso de Macunaíma – o relacionamento entre o herói e suas três cunhadas (Sofará, Iriqui e Suzi), que também remete a um dano causado a um membro da família.

Propp define a fábula, do ponto de vista morfológico, como todo desenvolvimento, a partir de um ‘dano’ ou de uma ‘carência’ passando por funções intermediárias, até um desenlace, que pode ser constituído por tipos diversos de função final: o casamento, a recompensa, a reparação do dano ou da carência (CAMPOS, 2008: 123).

Haroldo de Campos destaca o que ele chama de “micro-fábulas” como momento preparatório anterior à história central. Elas seguem a estrutura de “interdito” / “violação” / “punição”, como – por exemplo – quando Macunaíma atinge uma veada que acompanha seu filhote, infringindo a proibição de abater uma caça prenhe, resultando na morte de sua própria mãe. Ou, quando se casa com Ci, pertencente à tribo das Amazonas, proibidas de terem qualquer relacionamento estável, e o casal perde o filho envenenado pela Cobra Preta.

Outro momento da fábula seria o “afastamento” do local de nascimento, parte integrante do “momento preparatório”. Esse afastamento é intensificado pela morte dos pais, que sugere uma situação de desproteção e disponibilidade ao perigo. É refletido em Macunaíma após os momentos de interdição anteriormente indicados – por exemplo – em que o herói segue com seus irmãos a ermo, sem um objetivo específico.

O grande sintagma - ou seja, os momentos determinantes em uma fábula - que segue a tríade “dano” / “ação reparadora” / “reparação do dano” (*idem, ibidem*: 41) em *Macunaíma* seria a perda da muiraquitã, a ida a São Paulo em busca de Venceslau Pietro Pietra e, finalmente, o resgate da pedra. Antes da perda (ou roubo), porém, o herói deve ter a posse do amuleto a partir de um motivo especial: em *Macunaíma*, Ci entrega a muiraquitã antes de subir ao céu. A ação reparadora percorre 12 capítulos do livro, o que Haroldo de Campos indica como um “retardamento épico” até a fase final do sintagma. Este seria o tema determinante se relacionarmos a história a uma fábula,

subordinando os demais acontecimentos a ela.

O autor identifica no texto de Mário de Andrade o que poderia ser relacionado na teoria de Propp aos “doadores” ou “provedores” do meio mágico para a reparação do dano: a ajuda dos ingleses ao doarem arma e munição a Macunaíma.

Após a reparação do dano (ou seja, recuperação da muiraquitã), para que haja a continuidade da narrativa, é necessário haver crises e estas serem seguidas, enfim, de um equilíbrio final. Macunaíma fica aborrecido ao retornar ao Uraricoera e briga com seus irmãos, tendo na figura de Jiguê seu novo antagonista, que perde a disputa contra o herói.

Essa disputa entre Macunaíma, detentor do talismã, e Jiguê constitui um “segundo movimento” da trama, menos complexo que o sintagma central. Também faz parte desse movimento secundário o confronto entre Macunaíma e Vei, a Sol. Esta obteve sucesso causando um dano irremediável ao mostrar-lhe uma falsa lara e dar uma “lambada” de calor nas suas costas, fazendo com que o herói perdesse para sempre a muiraquitã.

Haroldo de Campos critica a idéia de que o confronto entre Macunaíma e Vei, a Sol, poderia ser resumida na relação nacional / estrangeiro, assim como o confronto entre o herói e Venceslau Pietro Pietra. No último movimento dado pelo embate com a Sol, esta utiliza como uma de suas armas a lara-Dona Sancha, em outras palavras, um elemento português, que é constitutivo de nossa etnia e não totalmente estranho à nossa cultura. Macunaíma é tentado por uma figura europeizante, mas ele mesmo já tem gostos europeizantes. O contraponto estaria mais entre “caráter” / “sem caráter” que na oposição “brasileiro” / “não brasileiro” ou “tropical” / “não-tropical”. Essa relação apontada por H. de Campos mostraria muito mais o aspecto multifacetário do herói.

A indefinição do personagem, parece-me, é parte essencial de sua elaboração, e toda interpretação redutora, linear, empobreceria a “pluralidade” irresolvida do texto. (...) Tem razão Tristão de Ataíde quando observa: no “retrato-médio” do homo-brasilicus que Mário, quaisquer que fossem suas intenções, acaba nos dando, não há os “sinais de tese sistemática”, mas antes “uma enorme liberdade de composição” (*idem, ibidem: 242*).

Gilda de Mello e Souza faz uma crítica à relação feita por Haroldo de Campos entre *Macunaíma* e a teoria de Propp, e da forma como o autor interpreta a disputa entre Macunaíma e Vei, a Sol. Antes de apresentar seus argumentos sobre isso, exponho resumidamente sua teoria proposta no livro *O Tupi e o Alaúde*, em que ela elabora um estudo sobre *Macunaíma* a partir de uma análise do fenômeno musical e do processo criador do populário.

Mário de Andrade valoriza os processos populares de criação e propõe o seu aproveitamento na produção erudita. A tese da autora é que o modernista brasileiro teria utilizado para sua composição o princípio rapsódico da *suíte* (cujo exemplo popular brasileiro mais importante seria o *Bumba-meu-Boi*) e o princípio da *variação*, no improviso do cantador nordestino.

Segundo Mário de Andrade, as nações novas como o Brasil, cuja cultura em formação apresenta grande variedade de componentes, herdados de fontes muito díspares, têm dificuldade de forjar uma música popular nacional bem diferenciada. Isto dificulta muito a tarefa dos músicos quando estes, empenhados num projeto nacionalista, procuram no populário um ponto de partida para a transposição erudita. Na maioria das vezes, os elementos em presença não conseguem fundir-se num todo e vemos acotovelando-se no mesmo trecho “elementos portugueses, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil” (MELLO E SOUZA, 1979: 13).

Por isso, o compositor interessado em produzir uma obra nacional diferenciada não deveria colher informações de elementos já prontos, mas das suas *normas de compor* populares: *suíte* e *variação*. A *suíte* é um processo de composição presente tanto na música popular como na erudita e constitui o processo de junção de diversas peças em um todo maior e mais complexo. Segundo a autora citada, esse processo foi difundido pelo Romantismo e tornou-se um hábito nacional, presente, por exemplo, nas rodas infantis, os Maracatus, os Reisados, os Fandangos do sul paulista, os Cateretês de centro brasileiro.

Em seu livro *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade afirma:

O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas, é que elas, como espírito e forma, não são um todo unitário em que

se desenvolve uma idéia, um tema só. O tamanho delas, bem como o seu significado ideológico, independe do assunto básico. No geral o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é recheado de temas apostos a ele: romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se grudam nele; textos e mesmo outros núcleos de outras danças se ajuntam a ele. Às vezes mesmo estas oposições não têm ligação nenhuma com o núcleo. (Andrade *apud* MELLO E SOUZA: 15).

O *Boi* era considerado por Mário de Andrade “o bicho nacional por excelência”, porque aparecia no imaginário popular em todo o Brasil, mesmo em lugares onde não havia pasto. O *Bumba-meu-Boi* e sua forma de compor, a *suíte*, seriam como legítimos representantes de todo território nacional. A morte e ressurreição do boi no ápice da manifestação – numa alusão às crenças européias de destruição (no inverno) e ressurgimento do princípio vital na primavera, pode ser relacionado à morte de Macunaíma e sua transformação em estrela.

O segundo processo, a *variação* consiste em repetir uma determinada melodia, alterando alguns de seus elementos constitutivos dela, mas que, ao final, ainda é reconhecida. Foi desenvolvida no século XVII e fixada no século seguinte. A música erudita, quando toma a popular em suas criações, utiliza o processo de *variação*. No Brasil, diante das discussões nacionalistas, os elementos populares foram tomados quase sem alteração, para – em um segundo momento – serem minimamente alterados com o objetivo de nacionalizar a música sem cair no regionalismo excessivo (que impede, por sua vez, o enriquecimento pela adoção de elementos externos). Existem dois movimentos de expressão da *variação*: o nivelamento estético, quando a forma erudita adota elementos populares; e o desnivelamento estético, quando ocorre o inverso e o povo apreende elementos da arte considerada culta. Segundo Mário, neste último processo, não seria possível de imediato uma manifestação criativa, já que, pelo desconhecimento das regras que permanecem, por um tempo, indecifráveis, a composição não pode sair do âmbito da cópia e passar para um estágio posterior de criação.

Um processo de adaptação se deu nas canções de roda brasileiras de origem ibérica, em que uma cultura popular (portuguesa) encontrou-se com outra em formação (brasileira). Diferentemente do canto adulto, que já possui elementos

nacionais, encontramos na roda infantil texto e melodia européias, já que os sentidos profundos não estavam adaptados à nova realidade social e não houve um processo criador.

Incapaz de se movimentar dentro de um estilo importado, a imaginação popular brasileira adotou uma solução peculiar que, evitando a subserviência da cópia, contornava a dificuldade com esperteza: submeteu os textos originais a uma combinatória muito engenhosa que ora trocava os textos, ora as melodias; ora fracionava os textos e as melodias; ora inventava melodias novas para textos tradicionais – e assim por diante. Mas o exemplo mais perfeito deste processo parasitário de compor, típico do populário, seria encontrado por Mário de Andrade no improviso do cantador nordestino. (MELLO E SOUZA, 1979: 22)

O cantador do coco toma uma melodia e procura deixá-la simples para a memorização, em um processo de desnivelamento. Quando ela já está gravada, é iniciado o processo de nivelamento e o cantador individualiza-a por meio da criatividade, do rebuscamento. Para a elaboração dos novos elementos, o cantador precisa ter um conhecimento prévio de histórias, palavras, provérbios, lendas e casos. Esse processo pode ser relacionado à escrita de *Macunaíma*, escrito em seis dias na fazenda em Araraquara por Mário de Andrade, que já havia pensado na obra e recolhido inúmeros elementos de variadas fontes.

No processo de *suíte*, que pode ser relacionado também com *Macunaíma*, ao lado do tema nuclear da história (a perda e a busca da muiraquitã), existe uma infinidade de elementos que rebuscam e, às vezes, disputam a importância no texto. Ao lado das variadas histórias, existem também os dados sobre tempo e geografia que dão a idéia de uma indeterminabilidade.

O cenário do livro, a sua concepção de aglomerado indiferenciado de lugares distintos, foi sugerido a Mário de Andrade – como ele mesmo declara (*Danças Dramáticas do Brasil*) – pelo processo imemorial de representar o espaço empregado pelo teatro indiano, chinês e medieval, cuja sobrevivência era encontrada nos bailados populares brasileiros. Assim, ao transportar para o romance a construção rapsódica de justaposição de elementos, própria ao populário, teria sido levada naturalmente a transportar também a concepção da montagem que melhor se harmonizava a ela, isto é, a medieval (*idem, ibidem*: 38).

Além disso, a desgeograficação tem o objetivo, como o autor revela nos prefácios, de compor uma utopia geográfica, capaz de englobar os elementos das

diferentes regiões brasileiras. Todos coexistem no mesmo tempo e espaço, sem a diferenciação entre o passado e o presente. As próprias personagens, por exemplo, são constituídas por diversas características ambíguas, como Venceslau Pietro Pietra. Seu nome indica uma origem italiana ou, como indicado na *Carta às Icamíabas*, “súbdito do Vice-Reinado de Peru e de origem florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco”. Gigante (como as personagens das histórias européias) e Piaimã, nome indígena, e ainda é casado com dona Caipora e tem os pés pra trás, como o Curupira.

A personagem central também é ambígua. Macunaíma não pode ser considerado só brasileiro, é “tão ou mais venezuelano” como o autor diz em um dos prefácios, além disso, a história pode ser uma sátira universal do homem moderno, segundo depoimento de Mário de Andrade em carta para Manuel Bandeira.

Sobre o episódio em que a cutia joga um caldo envenenado de aipim, atingindo o herói no corpo e transformando-o em adulto, mas que, no momento, este desvia e salva a cabeça, que permanece de criança, Gilda de Mello e Souza demonstra a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo (pensamento selvagem) no civilizado.

A autora passa, então a elaborar uma crítica à teoria de Haroldo de Campos, que faz uma comparação de *Macunaíma* com o esquema de Propp para o conto maravilhoso russo, em que as histórias são iniciadas pela perda de um objeto (ou pessoa) de grande importância, desencadeando uma busca (vencendo obstáculos), até chegar à reparação da coisa perdida, trazendo benefícios ao herói e à sua comunidade. Uma das críticas de G. de M. e Souza é a aplicabilidade por parte de Haroldo de Campos de um esquema feito a partir da cultura popular a uma produção literária erudita. Finalmente, ela acredita não ser central na narrativa o embate entre Macunaíma e o Gigante Piaimã, nem que a restituição da pedra tenha ocasionado um retorno triunfal ao Uraricoera, já que ele fica doente, sozinho e volta a perder definitivamente a muiquitã.

Além desse possível núcleo, a autora aponta um segundo que também é basilar em *Macunaíma*: o confronto e derrota com Vei, a Sol. Contra o Gigante Piaimã, o herói sai vitorioso de posse da muiquitã. Mas contra Vei, nos episódios que Gilda de

M. e Souza chama de *escolha funesta* e *vingança*, ele é vencido e perde definitivamente o amuleto. A busca pela muiraquitã e a vitória diante do gigante significam, para ela, a busca pelos valores primitivos, já a escolha funesta diante de Vei, a expressão da atração perigosa da Europa.

Gilda de Mello e Souza indica a simbologia que pode carregar as duas frases marcantes no texto: “Ai que preguiça!” e “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são”. A primeira traria uma apologia ao ócio e a segunda, o seu inverso. Esta está também ritmada como um provérbio, segundo o próprio Mário de Andrade em nota para a tradução americana (que não aconteceu). Esta última traria embutida a necessidade do trabalho, da escolha e da organização para a resolução de tais problemas (de saúva e saúde).

Deste modo, se a exclamação “*ai que preguiça!*” exprimia o desejo ancestral de se ver reincorporado ao âmbito do Uraricoera e da muiraquitã – a tudo aquilo, enfim, que nos definia como *diferença* em relação à Europa -, a metonímia geminada (‘ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil’) instalava no discurso a exigência de uma escolha, que só podia ser feita do lado dos valores ocidentais do trabalho. Os dois dísticos resumiam, por conseguinte, as contradições insolúveis espalhadas pela narrativa, a tensão entre o *princípio de prazer* e o *princípio de realidade*, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias, que caracterizam a civilização e o progresso... (*idem, ibidem*: 58).

Segundo a autora, as obras de Mário de Andrade trazem freqüentemente conteúdo antitético, principalmente nas poesias, como – por exemplo – o próprio verso que dá origem ao título da obra de Mello e Souza: *sou um tupi tangendo um alaúde*. O tupi (figura indígena, que evoca o rústico) toca um instrumento estrangeiro (que remete ao refinamento, á sofisticação). Ou *Pirineus e caiçaras*, em que o primeiro é a cordilheira situada entre a França e Espanha, indicando *bloqueio e altitude européia*, enquanto que o segundo consiste em um cercado de madeira à margem do rio para o embarque de gado, com uma idéia de planura do terreno brasileiro. Ambas as expressões referem-se aos extremos que formaram nossa cultura e a diversidade da realidade social brasileira.

Mário de Andrade escreveu um texto em 1943 para um semanário da

província explicando detalhadamente o episódio dos encontros de Macunaíma e Vei, a Sol e foi transcrito para a obra de Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto* (p. 101 e 102). Depois de trair a confiança de Vei e deixando de se casar com uma de suas filhas para ficar com a portuguesa, é como se ele preferisse os princípios cristãos europeus que as representantes das grandes civilizações tropicais, filhas da Sol. Para sua vingança, sabendo que o herói acostumara-se com o modo de vida ocidental europeu, decide usar desses elementos para enganá-lo. A água em que aparece a Uiara é muito fria, que não é comum para o clima do Uraricoera, e a Uiara está disfarçada sob traços de Dona Sancha, uma cunhã alvíssima, filha de Mani, na lagoa coberta de ouro e prata (segundo a canção infantil: “Dona Sancha coberta de ouro e prata”). Macunaíma não agüenta o calor e a vontade de brincar com a Uiara alvíssima e pula no lago, perdendo definitivamente a muiraquitã.

Se o herói tivesse optado pela união com a Vei e suas filhas, ele estaria harmonizado com seu ideal de busca pela muiraquitã e o retorno ao Uraricoera, como uma busca de uma singularidade nacional e por fundamentos de uma civilização que têm necessidades sociais e clima diferentes. A desarmonia de sua escolha faz com que ele tenha um final triste, tornando-se uma estrela de brilho inútil a banzar no céu.

Colhendo informações do *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, publicado em 1928, Gilda de Mello e Souza inicia o terceiro componente da elaboração teórica de seu livro *O tupi e o alaúde*. Segundo ela, o autor modernista considerava que a música brasileira, apesar de trazer elementos já nacionais, ainda permanecia firmemente européia, o que já havia se tornado um elemento de expressão musical. Da mesma forma, *Macunaíma* seria também uma literatura *fortemente européia*, apesar de também trazer inúmeros dados da cultura indígena e africana. Sua hipótese é que a obra se assemelharia ao romance arturiano, difundido na literatura mundial pela busca do objeto sagrado: o Graal.

A narrativa se reportaria, por conseguinte, a dois sistemas referenciais diversos, que às vezes se sobrepõem: o primeiro, ostensivo e contestador, aponta para a realidade nacional, baseando-se no repertório variado das lendas e da cultura popular; o segundo, subterrâneo, evoca a herança européia e uma linhagem centenária. O interesse do livro resulta assim, em larga medida, dessa “adesão

simultânea a termos inteiramente heterogêneos”, ou melhor, a um curioso jogo satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional. (MELLO E SOUZA, 1979: 75).

Em vários momentos de *Macunaíma* é possível notar a presença, muitas vezes contrastante com o restante do evento, de elementos europeus, como no início em que o herói se transforma em *príncipe lindo* no meio da tribo indígena (uma espécie de metamorfose presente em muitos contos de fada), ou quando ele prefere, no final do livro, uma “princesa muito chique” que a beleza indígena de Iriqui.

Analisando o romance arturiano e a busca do Graal, ao afastar-se da Idade Média e aproximar-se do Renascimento, elementos da cultura popular vão sendo assimilados (o grotesco, a paródia, o detalhe obscuro, a alegria solar). A pesquisa feita por Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média revela que já nessa época o romance arturiano de conotação religiosa coexistia com uma cultura popular de natureza cômica, carnalizada, com a liberação do riso como forma de combate ao medo e ao sofrimento. No fim da Idade Média, os dois tipos de literatura, a oficial e a popular, já se envolvem e suas fronteiras são rompidas, dando como resultados, por exemplo, as obras de Rabelais, *Dom Quixote* de Cervantes e Shakespeare.

Júlia Kristeva⁴⁹, segundo Gilda de M. e Souza, pôde desenvolver sua idéia, a partir de Bakhtin⁵⁰, que as mudanças no romance arturiano pela expansão da cultura popular fizeram com que a narrativa se tornasse cada vez mais ambígua. Diferente do maniqueísmo presente na epopéia (opondo sempre o bem e o mal, herói e o traidor, o dever guerreiro ao amor do coração), “o romance de cavalaria introduzia uma prática semiótica dupla, fundada sobre a semelhança dos contrários e alimentando-se da mistura e ambigüidade” (MELLO E SOUZA, 1979: 79). Assim, imperadores eram ridicularizados, os heróis se tornavam covardes e suspeitos, e a virtude deixava de ser recompensada.

49 J. Kristeva. "Le texte Clos", in *Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. *Apud* Mello e Souza, 1979.

50 BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoïevsky*. Paris:Éditions du Seuil, 1970, e *L'Oeuvre de Français Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970. *Apud* Mello e Souza, 1979.

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*. A rapsódia brasileira seria, por conseguinte, a última metamorfose do mito, a versão construída pelo Novo Mundo no momento em que as vanguardas questionavam a supremacia do Ocidente. (*idem, ibidem*: 79)

É possível observar algumas características do romance de cavalaria que podem ser comparados à rapsódia brasileira⁵¹. O caráter dinâmico da história, por exemplo, sendo iniciada pela busca e pelo confronto. Em *Macunaíma*, o herói começa como perseguidor, mas passa a fugir em diversos momentos da obra, ou seja, seu dinamismo se daria no inverso do romance arturiano. Outro seria o itinerário difícil, em que o caminho estaria cercado de perigos.

No romance de cavalaria, as narrações são iniciadas em um local de paz e justiça, para onde os heróis retornam ao final de sua jornada. *Macunaíma* pode ser considerado uma paródia desse estilo, já que ele cresce em meio à fome, na disputa com os irmãos, nas enchentes ou secas e, ao retornar a esse local quase de caráter punitivo, termina só e triste.

Outra característica seria a *descrição decorativa* ou *explicativa*, detalhada, mas sem profundidade, constituída pela justaposição e acúmulo de detalhes (Zumthor⁵² *apud* MELLO E SOUZA), como no castelo, ambiente de riqueza, beleza, que remete aos objetos detalhados (tapetes, jóias, luminárias, roupas luxuosas); ou o local onde ocorre a história, como um país distante, local de justiça e paz. Bakhtin se refere a um processo enumerativo que ocorre na obra de Rabelais, comum já no fim da Idade Média, derivado – segundo ele – do espírito da praça pública, dos vendedores, dos pregões populares (processo encontrado inclusive na pintura medieval). Em *Macunaíma* também é possível perceber passagens de descrição enumerativa (como na apresentação da cidade de São Paulo ou do castelo do Gigante Piaimã e sua

51 Cf. MELLO E SOUZA, 1979: pp. 80-84.

52

ZUMTHOR, Paul. *Histoire Littéraire de La France Médiévale*. Paris : Presses Universitaires, s/d.

coleção de pedras). Contudo, a ocorrência desse processo de descrição na obra de Mário de Andrade é de caráter mais complexo, já que sua maior inspiração foi nas manifestações populares, principalmente dos cantadores nordestinos. Ao mesmo tempo, ele tinha acesso à literatura erudita em que os elementos populares tinham forte influência, como Gregório de Mattos, Rabelais ou Cervantes. Esses dados podem ressaltar também a permanência da tradição européia ainda forte em nossa cultura.

Com o intuito de comparar antagonicamente o herói de *Macunaíma* com o herói cavaleiresco, é possível estabelecer algumas características deste, como a nobreza (está sempre em um alto posto hierárquico, comparável a um rei – somente os nobres poderiam participar da cavalaria), a coragem diante de qualquer perigo, a lealdade (a defesa da honra dos companheiros incita-os ao combate), a verdade e a recusa em relação à mentira, a justiça e a defesa dos fracos, o desprendimento (ignorando qualquer tipo de ganho pessoal como resultado de suas ações), e finalmente, na conduta amorosa é gentil e refinado e os traços da paixão devem ser dominados. As características de Macunaíma, herói de nossa gente e imperador do Mato Virgem, ao serem comparadas com essas dos heróis de romance arturiano, mostram ser seu inverso, uma a uma.

Em resumo, Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnavalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da *hipertrofia* das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura (...). Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da *atrofia* do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando carnavalização de uma carnavalização (*idem, ibidem*: 89).

Entretanto, Macunaíma é uma personagem mais complexa (ambígua e contraditória). Ao mesmo tempo em que ele é um vencedor, é também vencido, usa o medo e a astúcia como armas, em meio à hostilidade do mundo, ele dribla seus obstáculos.

O símbolo do Graal, alvo de busca no romance arturiano, normalmente é

entendido como recipiente, o cálice da última ceia celebrada por Jesus e também que José de Arimatéia recolheu o sangue de seu corpo crucificado. Mas existem versões em que ele representa uma pedra preciosa de cor verde, caída do céu, dotada de alguns poderes como proteção, juventude e pureza para aquele que a possui, comparável à muiraquitã. Havia sido dada a Adão no Paraíso, que a perdeu no momento da queda. A sua busca teria, então, o sentido da procura do “estado primordial” e da “perfeição terrestre” (*idem, ibidem*: 91).

Finalmente, Gilda de Mello e Souza aponta para uma característica observada por três autores pesquisados por ela (Bakhtin, Zumthor e Kristeva) que o romance arturiano – desenvolvido principalmente entre os séculos XII e XV – é baseado na duplicidade, na ambivalência e na ambigüidade. Há o conflito na narrativa entre o “erotismo e o combate”, a “aventura individual e a ação coletiva”, em que o amor e a guerra na história não se dão de maneira sucessiva, mas simultânea sobre dois planos entrelaçados. Para a autora, em *Macunaíma* essa ambigüidade estaria presente em dois pontos que se desenrolam na rapsódia: a *atração pela Europa* e a *fidelidade ao Brasil*.

Em um capítulo anterior àquele que descreve a vitória de Macunaíma sobre o gigante Piaimã e a retomada da muiraquitã, Mário de Andrade relata uma visão do herói no Parque do Anhangabaú. Na fonte do monumento de Carlos Gomes, ele vê um transatlântico de partida à Europa e, quando Macunaíma já havia se despedido das pessoas à sua volta (“Gente! Adeus gente! Vou pra Europa que é melhor! Vou em busca de Venceslau Pietro Pietra que é o gigante Piaimã comedor de gente!”) e pula na água, o navio parte e os viajantes caçoam do herói. A tentação da Mãe d’Água pode ser interpretada como um desejo secreto do herói em adotar o modo de vida europeu.

Mas, para Mário de Andrade (...), estes “móveis aparentemente insinceros, máscaras de uma realidade primeira”⁵³, fazem parte da nossa sinceridade total; representam uma falsificação de valores, porém fecunda e necessária,

indispensável “para que a forma social se organize e corra em elevação moral normativa”. Portanto, uma vez passada a vertigem, Macunaíma deveria ter dominado “com paciência e infatigável atenção” os seus desejos profundos opondo a eles o seu “ser de ficção”, a sua máscara, enfim, a personalidade social. Foi por não ter tido a energia de assumir o destino escolhido que a parte final do sonho se prolonga na representação alegórica da punição. (*idem, ibidem: 95*)

Macunaíma só teria retornado ao Uraricoera porque o navio que iria à Europa não o aceitou. A ambigüidade entre a aspiração ao progresso europeu e a fidelidade ao Brasil, representada pela retomada da muiraquitã e o retorno ao lugar de origem é central em *Macunaíma*. Esse não seria um livro afirmativo, mas traria elementos a serem avaliados de forma confusa e complexa, questionados e discutidos. Segundo Mário de Andrade no final de um dos prefácios:

Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. (...) O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas. Dirão que a culpa é minha, que não arregimentei o espírito na cultura legítima. Está certo. Mas isso dizem os pesados de Maritain, dizem os que espigaram de Spengler, os que pensam por Wells ou por Lenine e viva Einstein! (ANDRADE, 2008: 228).

Para complementar a relação feita por Gilda de Mello e Souza entre *Macunaíma* de Mário de Andrade e as obras de Rabelais com a questão da carnavalização, vou expor a seguir algumas características deste último autor trabalhadas por Mikhail Bakhtin no livro intitulado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

O autor aponta como uma das principais qualidades de Rabelais a ligação mais profunda e estreita às fontes populares. Esse caráter popular fez com que Rabelais tivesse resistência em ajustar-se aos cânones literários, tanto de sua época como atualmente, sendo refletido na pouca compreensão de sua obra. Para isso, é fundamental um estudo sobre suas fontes populares.

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 2008: 3).

Apesar da ligação entre Rabelais e o Renascimento, é possível notar a presença dos mesmos elementos no estilo barroco, como o uso na literatura do jocoso, cômico e grotesco, da cultura popular, da não linearidade, de figuras expressas de forma “borrada” e “confusa”. Os estilos não são nitidamente distintos, e suas características se entrelaçam.

O estudo do riso tem sido preocupação de poucos pesquisadores que se voltam para os mitos, os ritos, o folclore. O riso se opõe ao tom sério, religioso e feudal da época e estava presente também nas cerimônias civis do cotidiano. Por meio dele, havia uma visão diferente, não oficial, exterior à Igreja e ao Governo e ambos existiam paralelamente. Daí a dualidade da capacidade de percepção do mundo e da vida humana.

O autor destaca a subdivisão da cultura popular em três pontos: as formas dos ritos e espetáculos, tendo como principal palco, a praça pública; obras cômicas verbais, sendo elas orais ou escritas; e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

O princípio cômico não possui nenhum caráter mágico ou encantatório, não pede nada, não possui ligação com a Igreja ou o Estado, mas pertence à esfera da vida cotidiana. Aproxima-se mais do espetáculo teatral, mas antes de ser uma forma puramente artística, está na fronteira entre a arte e a vida cotidiana. No carnaval não há distinção entre atores e espectadores, já que o povo vive o carnaval, que não é uma forma artística de espetáculo, mas uma forma concreta.

O sentido de festa expresso por Bakhtin é aquele marcante na condição humana e não considerado como uma necessidade biológica de descanso periódico:

Para que o sejam (verdadeiras *festas*), é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das idéias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos

fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa (*idem, ibidem*: 8).

As festividades estão também ligadas ao tempo, ao cotidiano da vida humana em uma determinada cultura, como as épocas de colheita e plantio, as épocas de estiagem ou de outra mudança climática, ou momentos de nascimento e morte. E são os sentimentos provenientes desses períodos que dão o clima das festas. As festas oficiais, pelo contrário, procuram no passado somente elementos que consagrem a ordem do presente, a estabilidade, hierarquias e tabus correntes. O carnaval tinha a capacidade de *liberação temporária* dessa ordem. Nas festas oficiais, as hierarquias são bem demarcadas e cada pessoa ocupa seu lugar específico em diferentes níveis e posições sociais. Já no carnaval, as diferenças hierárquicas eram desconhecidas, o que possibilitava as pessoas estabelecerem novas relações entre seus semelhantes. Dessas relações informais, também surgiu uma nova forma de comunicação carnavalesca.

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais. (*idem, ibidem*: 9).

A paródia carnavalesca, ao mesmo tempo em que nega, reconstrói, diferente da paródia moderna, que não passa de uma negação simples e é alheia à cultura popular. Outro elemento é o *riso festivo*. Ele não é uma reação individual diante de um fato cômico isolado, mas pertence ao povo, é geral. Mas o riso é também ambivalente: é alegre, mas também sarcástico, ele nega e afirma, mata e ressuscita. Ele possui, portanto, um caráter ambíguo.

O objetivo essencial de nosso estudo é tornar compreensível essa linguagem semi-olvidada (das formas e símbolos carnavalescos), da qual alguns matizes já nos parecem obscuros. Porque foi essa a linguagem que Rabelais utilizou. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender verdadeiramente o sistema de imagens rabelaisianas. Lembremo-nos de que essa linguagem carnavalesca foi empregada também, de maneira e em proporções diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Veja, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo; e também pela 'literatura dos bufões alemães (Narrenliteratura), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen e outros. Sem conhecer essa linguagem, é impossível conhecer a fundo e em todos os seus aspectos a literatura do

Renascimento e do Barroco. (*idem, ibidem*: 10).

As obras verbais da cultura popular cômica não devem ser confundidas com folclore. Trata-se de uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média, utilizando a linguagem carnavalesca. As manifestações carnavalescas possuíam importante papel na vida das pessoas, inclusive dos religiosos, que abandonavam momentaneamente sua posição social de monges ou clérigos e contemplavam o mundo sob uma perspectiva carnavalesca, escrevendo tratados paródicos e obras cômicas em latim. De forma que existem versões cômicas de praticamente toda a ideologia da Igreja. O riso, portanto, havia atingido os mais altos postos religiosos.

A literatura cômica não-latina era ainda mais diversificada:

A literatura cômica em língua vulgar era igualmente rica e mais diversificada ainda. Nela encontramos escritos análogos à *paródia sacra* (...). No entanto, o que dominava eram sobretudo as paródias e travestis laicos que escarneiam do regime feudal e sua epopéia heróica. É o caso das epopéias paródicas da Idade Média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos; elementos da epopéia heróica paródica nos *cantastors*, aparecimento de dúplices cômicos dos heróis épicos (Rolando cômico), etc. Compõem-se romances de cavalaria paródicos (...). O riso do carnaval ressoa nos *fabliaux* e nas peças líricas compostas pelos "vagantes" (estudantes ambulantes) (*idem, ibidem*: 13).

Já a expressão da cultura cômica no vocabulário familiar e público na Idade Média foi um resultado da comunicação entre as pessoas nos momentos em que as diferenças hierárquicas desapareciam e a distância que as separava era eliminada. Essa nova comunicação produz certas formas lingüísticas, fenômeno similar ao que ocorre nos dias de hoje, como o uso de diminutivo, pronomes de tratamento informais, eliminação de formas desusadas, injúrias, galhofas e também gestos corporais. Mas o que diferenciava da época atual é o caráter carnavalesco, o clima de festa.

Formas de comunicação primitiva, expressões de injúria e grosserias eram consideradas como fórmulas fixas (assim como os provérbios) e como tendo um caráter encantatório. As grosserias que blasfemavam as divindades constituem os elementos cômicos de culto mais antigo e têm natureza ambígua, ao mesmo tempo em que degrada, renova. A linguagem familiar também adotou os *juramentos*, já que, apesar de não terem relação com o riso, não poderiam ser absorvidos pela linguagem oficial por

não seguirem as regras verbais. No carnaval, eles receberam sentidos cômicos e tornaram-se ambivalentes. Assim como os juramentos, as *obscenidades* e outras expressões proibidas pela linguagem oficial foram absorvidas pela linguagem popular.

Em *Macunaíma*, é possível observar em várias passagens a presença de galhofas, obscenidades e injúrias numa descrição carnavalesca de um mito. Com isso, Mário de Andrade pode ter a intenção de quebrar com a hierarquia estabelecida entre o estilo predominante até então, bem como com a considerada superioridade da racionalidade e do estilo europeu.

Na obra de Rabelais é notável a predominância de um princípio material refletido em imagens exageradas do corpo: das necessidades naturais, das bebidas, comidas e da vida sexual. Victor Hugo o chama, por exemplo, de poeta da carne e do ventre, segundo Bakhtin. Tal propensão também tiveram de forma menos acentuada Boccaccio, Shakespeare, Cervantes. Esse princípio material é, na verdade, uma herança da cultura cômica popular e de uma concepção estética da vida prática característica, chamada convencionalmente por Bakhtin de *realismo grotesco*. Tal princípio apareceria de forma universal, festiva e utópica e seria positivo, afirmativo. Como universal e popular, ele se opõe a qualquer idéia de isolamento, de independência, e aponta para uma relação próxima com a materialidade do mundo em que o elemento humano não aparece como indivíduo isolado (característica do romantismo, por exemplo), mas inserido no povo, como um bloco homogêneo, que se renova constantemente. Dessa forma, é também exagerado, infinito, representado pelo *corpo popular*. “O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’” (*idem, ibidem: 17*). Dessa forma, *Macunaíma* também se aproxima por descrever, em muitos momentos, elementos do baixo-ventre.

Outra característica do realismo grotesco é o *rebaixamento*, ou seja, o deslocamento de tudo que é espiritual, elevado e abstrato para o plano material, da terra e do corpo, presentes em paródias jocosas de trechos retirados da Bíblia, por exemplo, ou numa gramática cômica em que as categorias gramaticais como formas verbais são transferidas para o plano material, principalmente o erótico. Pelo realismo grotesco houve uma materialização, uma aproximação entre o espiritual e o profano,

característica presente também no barroco.

O sentido de rebaixamento e os pontos de “alto” e “baixo” que o conceito traz são absolutamente *topográficos*, ou seja, o alto remete ao céu e o baixo, a terra. Levando ao sentido corporal, o alto indica a cabeça, o rosto, e o baixo, os órgãos genitais, o ventre e o traseiro. A degradação também remete à procriação, ao nascimento, ao novo, à vida; é ambivalente, ao mesmo tempo em que nega com um valor destrutivo, afirma por um modo regenerador.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. (...) A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original. (*idem, ibidem*: 19).

Na vida cotidiana, porém, a parte inferior do corpo mantém seu aspecto negativo, reduzida ao erotismo banal. No momento da festa e da carnavalização é realçado nela seu lado positivo. A visão carnavalesca do mundo é a base da literatura da época. No realismo grotesco, tendo em vista o sentido de renascimento, parto, ressurreição, o tempo também possui um caráter cíclico, de transformação e metamorfose incompleta. Como o corpo está ligado ao mundo em um corpo universal, o tempo é biológico, natural, portanto, cíclico. As grosserias e suas variantes normalmente evocam o baixo corporal, aos órgãos genitais, aos excrementos, ao “túmulo corporal”, que também têm o poder de ressurreição.

Na estética clássica, expressa no romantismo e no classicismo, por exemplo, o corpo é individual, fechado e perfeito, além de acabado, ou seja, não tem relação com o mundo exterior. Tudo o que remete ao movimento, à imperfeição, ao crescimento e à multiplicação é eliminado, como a gravidez, o parto, as protuberâncias, os excrementos, os orifícios. Os atos corporais descritos estabelecem fronteiras nítidas com o mundo exterior e os processos que ocorrem dentro do corpo são abolidos.

As figuras grotescas, porém, não desaparecem nos períodos clássicos: elas permanecem fora da arte oficial (em miniaturas, estatuetas, demônios, máscaras

cômicas, figuras deformes, ou mesmo na literatura cômica). É um erro considerá-lo como um “naturalismo grosseiro”. O termo “grotesco” tem origem na Idade Média, a partir de descobertas de pinturas ornamentais em escavações em Roma, derivado do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta. Essas pinturas traziam figuras humanas, animais e vegetais que se misturavam e se confundiam, as fronteiras entre eles eram superadas. Do ponto de vista clássico, o grotesco passa a ser considerado menor, já que não retrata claramente tal qual as formas do mundo e dos objetos, mas imagens “confusas” e “borradas”. Separado do cânone clássico, o grotesco permanece ligado à cultura popular e mal-visto pela arte oficial: ele aproxima o mundo ao homem por meio das atividades corporais, como comer, beber, parir, copular.

No seu *Discurso sobre a poesia* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), Friedrich Schlegel examina o conceito de grotesco, que qualifica habitualmente de ‘arabesco’. Considera-o a ‘forma mais antiga da fantasia humana’ e a ‘forma natural da poesia’. Encontra elementos grotescos em Shakespeare, Cervantes, Sterne e Jean-Paul. Para ele, trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a ‘alternância do entusiasmo e da ironia’ (*idem, ibidem*: 36).

Em princípios do Romantismo, o grotesco foi redescoberto numa forma de expressão subjetiva do mundo, mas individual, diferente da visão carnavalesca e popular das épocas anteriores. O mais importante movimento nasceu na Alemanha, o *Sturm und Drang*, numa reação contra os cânones racionais e lineares clássicos e apoiando-se em autores como Cervantes e Shakespeare. Nesse grotesco romântico, porém, o carnaval é vivido individualmente, não é mais público, e é transposto ao pensamento e sua linguagem. O riso é transformado em formas de humor, ironia ou sarcasmo: ele é reduzido ao mínimo. No grotesco romântico, a aproximação com o mundo – quando há – se dá por meio subjetivo, lírico ou místico.

No século XX houve uma espécie de renascimento do grotesco, que pode ser distinguido entre o *grotesco modernista* (os surrealistas, os expressionistas, etc.), com influência do grotesco romântico; e o *grotesco realista* (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.), influenciado pela cultura popular e pelas formas carnavalizadas.

Citando a obra de Konrad Burdach, *Reforma, Renascimento, Humanismo* (*Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlim, 1918), Bakhtin reafirma que o Renascimento não teria sido originado pelo conhecimento (*Produkte des Wissens*), como uma redescoberta da cultura da Antiguidade, mas do desejo de uma nova forma de ver o mundo, de renovação, presente na vida festiva da cultura popular cômica da Idade Média.

O Humanismo e o Renascimento nasceram de uma expectativa e de uma aspiração apaixonadas e ilimitadas da época *envelhecida*, cuja alma, profundamente abalada, ansiava por uma *nova juventude* (Burdach *apud* BAKHTIN, 2008: 49).

Mais uma vez denota o movimento cíclico da renovação, da velhice que engravida e de onde renasce a juventude, tudo marcado pelo princípio cômico liberador e renovador.

A relação entre elementos antitéticos em um movimento cíclico é marcante na cultura brasileira, como defende Eduardo Diatay B. De Menezes no artigo intitulado “O barroco como cosmovisão matricial do êthos cultural brasileiro”, assim como na latino-americana, como afirma Irlemar Champi, dentre outros autores. Essa ligação está presente na formação de uma visão de mundo constituída pela junção de diversas matrizes culturais.

Considerando que a obra de Rabelais é constituída de características presentes também no barroco, os pontos trabalhados ao longo das últimas páginas percorrem também os elementos dessa forma de manifestação artística, que – por sua vez – revela a forma de vida e a cosmovisão de um povo em um período histórico. Esses elementos, como observou Gilda de Mello e Souza, estão presentes também na obra de Mário de Andrade, o *Macunaíma*.

5 CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Após a exposição de algumas das principais interpretações de *Macunaíma*, tentarei expor de forma sistemática e resumida neste capítulo as relações entre esta obra modernista brasileira e as influências do barroco no Brasil e, conseqüentemente, nas formas de expressão nacionais.

Em uma perspectiva histórica, posso dizer que o começo do século XX no Brasil foi marcado pela importação de inovações tecnológicas. Apesar das cidades ainda concentrarem uma porcentagem pequena da população, elas já adotavam medidas dos grandes centros urbanos ocidentais como o planejamento, a higienização, além do início das atividades fabris, da adoção da energia elétrica, do telefone, dos transportes ferroviários, dos automóveis, rádios:

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, o príncipe dos poetas parnasianos, mal sabia que aquele automóvel 'feio, amarelo, aos trancos e solavancos, pelos calçamentos cheios de altos e baixos, largando atrás o cheiro insuportável de petróleo', mais do que um brinquedo pitoresco, era simbolicamente o grande inimigo e viria atropelar o alado e soberbo Pégaso. Não sonhara o cantor de Frinéia que o antiestético veículo era o Cavalo de Tróia no reduto parnasiano e representava o mundo mecânico – mundo que o Modernismo cantaria, glorificaria e temeria, conseqüência dele que era. (BRITO, 1971: 28).

Após suas viagens à Europa, Oswald de Andrade foi um dos primeiros a levantar a bandeira de um movimento artístico que fosse de encontro ao academicismo exacerbado, à valorização da métrica e da rima perfeitas, das proporções e mimetismo na pintura. Para ele, o Brasil estaria adotando as inovações do modo de vida moderno, mas estaria ainda preso ao tradicionalismo na arte das escolas anteriores.

Além dessas características, os modernistas também trariam a idéia de uma produção voltada ao sentimento nacional, a algo que fosse brasileiro, apesar da importação dos padrões de comportamento e das manifestações intelectuais e artísticas da Europa. Era necessária – no momento do centenário da independência política do país – a independência cultural brasileira: e esse foi o papel que o grupo tomou para si.

As inovações do movimento modernista nas artes plásticas, na música e na

literatura, como a escrita de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, por exemplo, foi um choque para as pessoas que compunham o campo artístico. Essa nova demonstração era completamente diferente de tudo aquilo a que eles estavam acostumados. A utilização da linguagem do cotidiano, a valorização da subjetividade em contraposição à técnica marcante nas escolas tradicionais que os modernistas queriam a todo custo combater.

A tensão presente na obra de Mário de Andrade estaria entre a afirmação de uma brasilidade e a adoção dos moldes de uma civilização do “progresso”, entre a valorização dos diferenciais latino-americanos, na mistura das culturas indígenas e negras, melhores adaptadas ao clima tropical e a aceitação do modo de vida moderno, com todas as inovações tecnológicas, cristã, europeia e norte-americana, o que revela o caráter amorfo e múltiplo do brasileiro.

Naquele momento havia uma tentativa de falar sobre o Brasil, não de forma idealizada como era predominante em fases anteriores, mas por meio de uma conceituação que englobasse também alguns aspectos da sociedade como a produção artística, o folclore, os mitos da cultura brasileira, as expressões idiomáticas.

Todas as culturas estão em constante mutação, em que o tradicional se entrelaça com o novo, mas creio que seria muito mais difícil tentar conceituá-la de forma linear, racional e iluminista. A obra de arte, as imagens e metáforas seriam, portanto, ricas fontes de conhecimento e de pesquisa, como importantes meios de expressão de algo igualmente complexo como a cultura de um povo. “Nessa concepção, a metáfora jamais será um mero ornamento da linguagem, uma modalidade expressiva, um desvio da norma lingüística ou uma substituição. ‘*Es un instrumento de conocimiento – el único posible*’, insiste Lezama (Lima)”. (CHAMPI, 1998: 122)

No drama do barroco alemão, os escritores se preocupavam menos com escritas complicadas e artificiais que com a dramaticidade. E é na linguagem em que fica mais visível a proximidade entre esse estilo e o moderno. O exagero que está presente em ambos, segundo Walter Benjamin (1984), não aparece em momentos socialmente estáveis. Eles são formas de *querer* artístico que apareceriam em momentos de decadência, e a violência no estilo revelaria a violência presente nos

eventos sociais.

Para o autor citado, a valorização exacerbada das classificações dos gêneros estéticos pode limitar a análise de uma obra, ao mesmo tempo em que não se deve também desligar totalmente dos conceitos. Além disso, as obras mais significativas não estão limitadas a um gênero específico, a não ser que seja fundado por elas. “Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só” (BENJAMIN, 1984: 66). Acredito que *Macunaíma*, mesmo que não seja necessariamente considerado como barroco, é visivelmente marcado por elementos deste estilo.

Do registro da cultura popular brasileira, Mário de Andrade costurou o que ele chamou de “sintoma da cultura brasileira”, que não seria só do Brasil, mas de toda América Latina. A cultura de um povo em formação é mais bem representada dessa forma que a partir da linearidade, do maniqueísmo, tendo como exemplo *Macunaíma*, composto por pontos ambíguos e antitéticos.

Aí estavam presentes elementos como provérbios, frases feitas, palavras de origem indígena ou africana, verbos, advérbios e locuções típicas do Brasil, além de palavras cujos sentidos fugiam do português de lei, lusitano. As lendas indígenas se misturaram com as cantigas de roda infantil provenientes de Portugal e também com os personagens reais da história do país.

Todos esses elementos foram reunidos ao redor da rapsódia de *Macunaíma*, o herói de nossa gente. Herói que ultrapassa as fronteiras brasileiras, mas tem também origens venezuelanas e que se sente bem com uma consciência latino-americana. Além disso, ainda constitui uma sátira ao modo de vida ocidental.

As “imoralidades” que foram as causas de muitas críticas contra Mário de Andrade foram retiradas desses elementos que compõem a cultura popular. Eles refletem o momento lúdico do povo, seu envolvimento e proximidade com a natureza, como um corpo que se renova, assim como a Fênix, que depois da idade madura, surge nova de suas próprias cinzas. Além disso, as peripécias de *Macunaíma* e dos outros personagens à sua volta evocam, principalmente, a capacidade de astúcia do povo para vencer aqueles que têm mais poder, característica refletida em fábulas e

contos, por exemplo, em que existem vários episódios de seres que, apesar de serem mais fracos fisicamente, conseguem vencer disputas ou ter sucesso nas fugas.

Gilda de Mello e Souza já havia feito a relação entre *Macunaíma* e o romance picaresco, em que a influência popular, a carnavalização, o erotismo e a ambigüidade estão presentes. Uma das formas de enfrentamento do povo diante do poder opressor é a carnavalização. Nesse momento é possível deixar em um mesmo nível pessoas de classes sociais diferentes, assim como no momento da morte, por exemplo, em que todos se tornam semelhantes. É na cultura popular que é possível esse tipo de manifestação e a possibilidade de crítica ao poder por meio do riso, da galhofa, da astúcia. Instrumentos acessíveis ao povo.

Resumidamente, indico algumas características do barroco: a persuasão por meio da arte, ou a instrução por meio do deleite; a ostentação, o excesso, o exagero; a valorização dos sentidos e a ligação com a natureza e com o mundo por meio das sensações do baixo ventre; a presença da religiosidade, da espiritualidade; ao mesmo tempo, há uma aproximação da vida do homem à terra, considerada agora em termos profanos; a presença da catástrofe; a história considerada como destino; uso da alegoria; a dualidade marcada desde o surgimento do estilo (com a opressão da Igreja e do poder do monarca e a criação lúdica do artista); tensão entre a vida e a morte, o tempo e a eternidade, o sensualismo e a melancolia, a embriaguez e o estático; união de diferentes elementos culturais em um todo múltiplo que constitui as culturas latino-americanas, em um processo de ruptura e unificação ou movimento cíclico.

Fazendo o paralelo com *Macunaíma*, tais elementos se encontram visivelmente na obra andradiana:

- a alusão aos sentidos e ao baixo-ventre, numa aproximação do homem à Natureza, refletida – por exemplo – nas cenas de relação sexual entre o herói e suas companheiras;
- a presença de uma espiritualidade que coexiste com os elementos profanos; o herói respeitava os mais velhos e as danças religiosas da tribo, participa de uma sessão de *macumba*, além da espiritualidade presente também nas histórias reproduzidas ao longo do livro;

- o uso marcante da alegoria, como, por exemplo, a visão de Macunaíma no monumento de Carlos Gomes do navio que partia à Europa, interpretado por Gilda de Mello e Souza como o desejo de deixar o Brasil e adotar o modo de vida europeu;
- a dualidade e a tensão que permeia todo o livro por meio da relação entre a valorização de elementos que remetem à tropicalidade e que compõe o conjunto que distingue o Brasil de outros países (representados pela busca da muiiraquitã) e aqueles que fazem alusão às influências européias na formação das culturas brasileiras;
- o processo de ruptura e reunificação na elaboração do livro, na reunião de elementos provenientes de diferentes fontes da cultura popular (dos mitos indígenas, das credences portuguesas, das personagens reais da história brasileira, da forma de falar brasileira diferente do português lusitano);
- a ambigüidade entre ingenuidade e astúcia, entre o sensualismo e a melancolia, que compõe a personagem central Macunaíma, que não tem um só caráter, mas – finalmente – é um herói com muitos caracteres.

Alguns autores defendem a idéia, baseada em Eugênio D'Ors, de que as características do barroco estariam presentes em diversos momentos da história da produção artística. Não pretendo, neste momento, me posicionar como favorável ou não a essa idéia, mas gostaria de ressaltar a importância do estilo na formação do Brasil como nação, assim como de toda América Latina.

A própria história da América hispânica e portuguesa favorece o desenvolvimento do barroco na região, com o encontro de diversas culturas e a miscigenação constante. A reunião de diferentes elementos tendo como objetivo uma unidade complexa é também uma das características barrocas.

Na literatura brasileira, é possível identificar o estilo em autores como Gregório de Mattos, Padre Antonio Vieira, Frei Vicente do Salvador, mas também podem ser notados elementos nas obras de escritores mais recentes como Guimarães Rosa, Jorge de Lima e Mário de Andrade.

Como afirma Bosi em sua obra já citada:

O critério erudito em causa conhece uma história própria, que mergulha nas lutas culturais da matriz européia: é a oposição entre as Luzes com seus padrões neoclássicos e o 'obscurantismo' barroco, devoto e semipopular, visto sumariamente como um todo a ser superado. O espírito dessa luta, quando penetra a ideologia da classe dominante no país colonizado, se manifesta sob a forma de julgamentos cortantes dos outros estratos culturais, não só puramente populares como também os que se exprimem na fronteira entre o iletrado e o culto. O elitismo se tornaria, assim, um componente inarredável do processo ideológico latino-americano na medida em que as idéias gerais da evolução, progresso e civilização não se casavam com os valores da democracia social e cultural (BOSI, 1992: 59).

O barroco seria um estilo mais próximo da cultura popular, enquanto que o iluminismo e o classicismo remetem a uma manifestação erudita, às classes abastadas. Mário de Andrade, ao produzir *Macunaíma* tendo por base os dados da cultura popular brasileira, estaria se aproximando do barroco tanto por isso ser constituinte do próprio estilo, como por se referir à própria cultura brasileira, nascida sob o signo desse estilo e que acompanharia ainda hoje nosso modo de ser.

O autor modernista revela a sabedoria do povo por meio de uma história que é, na verdade, a união de várias outras, e foi capaz de falar algo sobre o Brasil, sobre uma nação recente, cujas tradições estão sendo ainda construídas por meio da união de elementos diversos. *Macunaíma, o herói sem caráter*, ao mesmo tempo não tem caráter por ainda estar em formação, como possui um caráter múltiplo, daí a impossibilidade de delimitar sua fronteira.

O barroco de fato está presente em *Macunaíma*, e tal influência lança novos olhares sobre a importância de como esse texto congrega elementos da cultura brasileira. Uma das características do barroco é a capacidade de aglutinar a cultura popular principalmente por meio da arte sacra e, ao mesmo tempo, valorizar as sensações, em uma aproximação do profano. A obra de Mário de Andrade, a exemplo do barroco, reúne fenômenos distintos envoltos nas colunas contorcidas da cultura brasileira. *Macunaíma* seria, portanto, uma rica fonte de estudos para sua compreensão.

BIBLIOGRAFIA

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

AVANCINI, José Augusto. Mário e o Barroco. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 36, 1994, p. 47 – 65.

ÁVILA, Afonso. **Iniciação ao Barroco Mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra – Rio de Janeiro: Ed. Florense – Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 3ª edição.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto-Maria. **História da Literatura Ocidental**. Parte V: Barroco e classicismo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

COUTINHO, Afrânio *et al.* **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986. Volume V.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **A ideologia do personagem brasileira**. Brasília: Editora da UNB, 2007.

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

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro:

Forense Universitária, 2001.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaios sobre a antologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

JAFFE, Noemi. **Macunaíma**. São Paulo: Publifolha, 2001.

JORDÃO, Marina Pacheco. **Macunaíma gingando entre contradições**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2000.

KHOURI, Osmar. Os modernistas de São Paulo e a (re)descoberta do barroco. *In* TIRAPELI, Percival (org.) **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 2005. (P 248-253).

LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade: seleção de textos, notas, estudos bibliográficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LANDER, Edgar. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: CLOCSO, 2005.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In* AMADO, J.; FERREIRA, M.M. **Usos e Abusos da História Oral**. Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

LÓPEZ, Telê Ancona Porto. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O Barroco como cosmovisão matricial do ethos cultural brasileiro. **Revista de Ciências Sociais**, Volume 39, Número 1, 2008: 50-77.

_____. Prometeu e Pandora entre o espelho e a máscara, ou fantasia, ordem e mistério no moinho do sentido. **Revista de História (USP)**, nº 118, 1985, p. 97-159.

PERES, Urânia Tourinho. Macunaíma, o herói sem pai. **Pulsional – Revista de Psicanálise**. V. 1, n. 1. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

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

Brasileira, 1974.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

TAPIÉ, Victor-Lucien. **O Barroco**. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1983. Tradução: Armando Ribeiro Pinto.

WOLF, Norbert. **Kunst: die bedeutendsten Daten, Fakten, Ereignisse und Personen**. München: Trautwein, 2003.