

CLÁUDIA BEATRIZ CARNEIRO ARAÚJO

MACUNAÍMA: FICÇÃO – HISTÓRIA – CÂNONE
[A CRÍTICA DA CRÍTICA]

CLÁUDIA BEATRIZ CARNEIRO ARAÚJO

MACUNAÍMA: FICÇÃO – HISTÓRIA – CÂNONE
[A CRÍTICA DA CRÍTICA]

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Jacy Alves de Seixas

UBERLÂNDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A663m Araújo, Cláudia Beatriz Carneiro, 1975-
2012 Macunaíma : ficção – história – cânone [a crítica da crítica]. / Cláudia
Beatriz Carneiro Araújo. - Uberlândia, 2012.
97 f.

Orientadora: Jacy Alves de Seixas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação - Teses. 4.
Andrade, Mário de, 1893-1945 - Macunaíma - Crítica e interpretação -
Teses. I. Seixas, Jacy Alves de. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

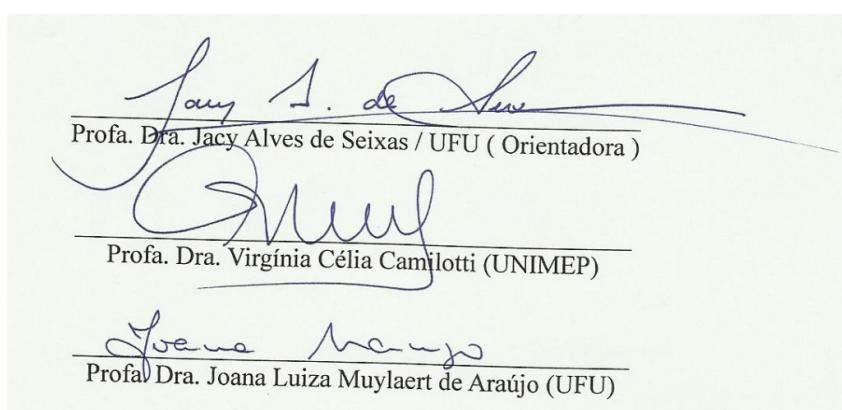
CLÁUDIA BEATRIZ CARNEIRO ARAÚJO

MACUNAÍMA: FICÇÃO – HISTÓRIA – CÂNONE
[A CRÍTICA DA CRÍTICA]

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de junho de 2012.

Banca Examinadora:



DEDICATÓRIA

*A Deus,
pela vitória concedida.*

AGRADECIMENTO

À professora Jacy Alves de Seixas, pessoa admirável, pelo conhecimento e sabedoria acumulados. Conhecimento que me propiciou segurança e possibilidade de crescimento intelectual. Sabedoria, pela crítica sincera, alicerçada no respeito e profissionalismo, dita sempre com palavras de afeto.

Às professoras Joana Luíza Muylaert de Araújo e Regma Maria dos Santos, pelas importantes contribuições oferecidas no exame de qualificação.

À minha família pelo apoio, incentivo e torcida. Mas, principalmente a meus pais, Rubens e Dolores, por me ensinarem a não desistir dos meus sonhos.

Ao meu marido, Marcelo, pelo apoio, paciência e compreensão nos momentos em que estive ausente.

A meus filhos: Cíntia, Marcela e Luís Fernando. Pelas inúmeras vezes, Cíntia, que me disse com palavras doces e tranquilas que chegaria ao final. Pelas gargalhadas, músicas e filmes, Marcela, que juntas dividimos, tornando mais leve o árduo trabalho aqui realizado. Por cada beijo que me deu, Luís Fernando, nas intermináveis horas que passei em frente ao computador. Agradeço a vocês, que me ofereceram nesta difícil caminhada: confiança, força e, principalmente, vontade de vencer.

A todos aqueles que contribuíram, direta e indiretamente, para o meu sucesso.

RESUMO

Pretende-se compreender com esta pesquisa as leituras e releituras da rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, publicada em 1928, priorizando o grau de relevância destas no meio literário, com o intuito de problematizar o papel da crítica e historiografia literárias na construção histórica e coletiva de uma imagem que se cristalizou ao longo de sua trajetória, bem como sua afirmação como cânone.

Considerando-se Mário de Andrade como o primeiro e mais relevante leitor, no sentido amplo da palavra, de sua própria criação e, portanto, co-autor do discurso crítico que se construiu historicamente sobre a rapsódia, voltamos também o nosso olhar para o escritor de *Macunaíma*, confrontando sua leitura e percepções com as demais.

O estudo desenvolvido neste trabalho não carrega a pretensão de trazer respostas, mas de despertar dúvidas ao que já está posto sobre *Macunaíma*, possibilitando enxergar o romance em seu potencial artístico, sem desconsiderar seu igualmente relevante caráter político-ideológico.

Palavras-chave: crítica – historiografia – cânone – Macunaíma – Mário de Andrade.

RÉSUMÉ

Le but de cette recherche est d'effectuer l'enquête et l'analyse des lectures et relectures de la rhapsodie *Macunaíma, le héros sans aucun caractere*, de Mário de Andrade, publié en 1928, en donnant la priorité au dégrée d'importance de celles-ci dans le domaine littéraire, afin de débattre le rôle de la critique et de l'historiographie littéraires dans la construction historique et collective de son image tout au long de sa carrière, ainsi que son procès de canonisation.

En considérant Andrade comme le premier et le plus important lecteur, au sens large du terme, de sa propre création et, par conséquent, co-auteur du discours qui a été construit historiquement sur la rhapsodie, on a vu la nécessité de tourner le regard vers l'auteur de *Macunaíma*, en confrontant sa lecture avec celles des autres.

L'étude qui sera développée dans ce travail ne porte pas la prétention de donner des réponses, mais de susciter des doutes quant à ce qui est déjà mis sur *Macunaíma*, en permettant de la voir dans sa potentialité artistique, sans négliger le caractère politico- idéologique qui l'entoure.

Mots-clés: critique – l'historiographie – canon – *Macunaíma* – Mário de Andrade

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| CAPÍTULO I – O lugar de Macunaíma na literatura brasileira | 13 |
| CAPÍTULO II – Macunaíma sob o olhar do outro | 34 |
| CAPÍTULO III – Mário de Andrade: um leitor de si mesmo | 55 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 90 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 92 |

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como foco a rapsódia¹ *Macunaíma*: um herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade, publicada em 1928. De início, depara-se com a difícil tarefa de abordar uma obra considerada um cânone da literatura brasileira e, portanto, estar diante da impossibilidade de fugir de algo pensado, construído e compreendido historicamente sob um discurso dominante. Partindo dessa perspectiva, faz-se necessário lançar um olhar, primeiramente, sobre o próprio significado de cânone e seu processo de constituição, para então, problematizar os pilares que dão sustentabilidade a este em específico.

Cânone vem da palavra grega *kanón* e do latim *canon*, ambas no sentido de “regra”. De acordo com Perrone-Moisés², na era cristã, a palavra tomou o sentido específico de conjunto de textos autorizados pelas instituições religiosas (o cânone bíblico), configurando-se na representação de uma possível verdade, passando assim, a alicerçar e reger o comportamento dos cristãos. No caso da Igreja Católica, adquiriu também o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Estabeleceu-se então, como uma seleção, materializada numa lista, de textos e santos legitimados pela Igreja e adotados como lei por uma determinada sociedade.

No entanto, a autora coloca que Curtius, filólogo alemão e autor do livro *Literatura europeia e Idade Média latina*, no capítulo que trata da formação do cânone (cap. XIV)³, informa que desde a Antiguidade já se tem conhecimento da seleção feita por filólogos alexandrinos de textos literários como matéria de leitura para as escolas de gramática. Mesmo que tal fato ainda não era intitulado como cânone, possuía a mesma lógica do cânone religioso: a seleção de textos era calcada em juízos de valores, com fins específicos que, por sua vez, encontravam-se a serviço dos interesses de um grupo dominante. Neste caso, dos gramáticos, pois o conceito de escritor-modelo estava relacionado àquele que melhor utilizasse as normas gramaticais.

Se recorremos diretamente a Curtius (1996)⁴, é possível compreender melhor como se deu historicamente o processo de canonização na literatura. O filólogo volta à

¹ A definição do livro como rapsódia é dada na segunda edição (1937), no verso do anti-rosto, pelo próprio autor.

² PERRONE-MOISÉS. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 61.

³ CURTIUS apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61-62.

⁴ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Huacitec: Edusp, 1996, cap. XIV.

Antiguidade, passa pela era medieval e moderna, destacando alguns dos cânones literários edificados ao longo da história. Seus estudos confirmam a estreita relação entre a ideologia dominante e os critérios constituídos para sustentar cada cânone em específico, comprovando que estes, na verdade, são condicionados por fatores extra-literários, ou seja, não se limitam às questões estéticas do texto, mas também a fatores sociais e políticos presentes no tempo e lugar, de onde são originados.

De acordo com o autor, o cânone literário surge, na Antiguidade, ao lado da necessidade de se estudar a matéria literária, agregando em si um sistema de valores. Isso se dá pelo próprio fato de que junto à escolha das obras a serem compreendidas como matéria escolar, inaugura-se um processo de exclusões, ou, conforme Perrone-Moisés, é produzido um discurso fundador⁵. Dessa forma, pode-se dizer que a seleção de autores/obras carrega em si, desde seus primórdios, valores e posicionamentos político-ideológicos, voltados a atender a um determinado grupo, não possuindo, portanto, critérios claros e coerentes que os sustentem.

Em suma, o filólogo constata, por meio de seus estudos, que, desde o princípio e por muitos séculos, a formação de um cânone literário tinha como justificativa a seleção de autores/obras próprios à educação de jovens principiantes da arte poética; todavia, suas bases eram regidas por um discurso dominante que, por sua vez, atendia a interesses políticos e ideológicos de um grupo determinado. Assim, se na cultura greco-latina a seleção de autores/obras modelos tinham por base o conhecimento gramatical, na era medieval, sua base se encontrava sobre o domínio da Igreja, tomando feições conforme a estabilidade ou conflitos vividos por esta instituição, como coloca o autor: “É evidente o esforço de equilibrar o número de cristãos e pagãos. É um plano de estudos amadurecido: do que há de melhor no *cânon* pagão e no cristão formou-se um *cânon* escolar medieval, mantido como arcabouço para os catálogos muito mais extensos do século XIII.”⁶

Já na era moderna, ainda de acordo com Curtius, o cânone passa por uma descaracterização, perdendo o caráter universal e eterno que o legitimava. Passando, então, a ser constituído com o propósito de legitimar autores modelos e, ao mesmo tempo, fundadores da grandeza das nações que se formavam, ou seja, o cânone literário se constrói ancorado no nacionalismo que desponta junto aos Estados nacionais. De acordo com o

⁵ “Qualquer que seja o ‘método de análise’, cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10)

⁶ CURTIUS, 1996, p. 328.

autor, a literatura italiana foi a primeira a constituir um cânone literário nacional, mas foi a França o único Estado a “possuir um sistema clássico de literatura, no pleno sentido da palavra.”⁷ O cânone literário francês é construído de forma a levar o espírito nacional a passar-se como universal, ocupando, já no final do século XVII, um lugar de destaque entre as literaturas nacionais que se consolidavam junto a suas nações.

A partir do século XVIII, com a institucionalização da literatura, volta-se à questão do discurso fundador, agora legitimado pela instituição e, materializado, na voz do crítico, teórico e historiador literários. São estes que irão definir o conjunto de obras e escritores capazes de representar a literatura, ou seja, o processo de canonização passa a ser direcionado, principalmente, pela historiografia e crítica literárias, por meio desse discurso fundador. Discurso que no seu próprio modo de funcionamento resulta-se no que concebemos como literatura, pois sua existência se realiza no conjunto de escritores e obras selecionados para constituí-la.

Na verdade, a literatura como instituição é mais um produto da modernidade; nasce em meio ao pensamento racionalista do homem moderno e, portanto, alicerçada pelo discurso da emancipação humana e domínio do mundo exterior. Surge, portanto, do desejo do homem de ter em seu controle algo que se estabelece na própria ausência de uma forma específica, configurando-se numa “estranha e paradoxal instituição, fadada a recomeçar incessantemente sua própria origem, criando seus próprios leitores e lugares de onde dela se fala e, quase simultaneamente, desautorizando-os.”⁸

A partir de então, institui-se num mesmo espaço, mesmo que atuando “com base em deslocamentos, sempre contínuos, de suas próprias premissas, metodologias e convicções”,⁹ uma gama de discursos fundadores que lutam entre si pela primazia de poder sobre as leis definidoras do território literário. Ou, conforme Bourdieu (1996), a luta que se trava no interior do território literário, nada mais é que a busca pela autoridade de dizer “quem está autorizado a dizer-se escritor ou mesmo a dizer quem é escritor [...] ou, se preferir, (a busca pelo) monopólio do poder de consagração dos produtores ou dos produtos.”¹⁰

Percebe-se então, que, com a modernidade, o sentido primeiro de cânone não se

⁷ CURTIUS, 1996, p. 333.

⁸ ARAÚJO, Joana L. Muylaert de. “A literatura como simulacro: uma questão ainda sensível?” In: SEIXAS, Jacy; CERASOLI, Josianne. *UFU, ano 30 – tropeçando universos (artes, humanidades, ciências)*. Uberlândia: Edufu, 2008, p. 111.

⁹ ARAÚJO, 2008, p. 113.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996, p. 254.

perdeu, apesar de tomar feições próprias conforme o objeto em questão e os valores que o modulam; confirmando mais uma vez, que, apesar de se impor como uma verdade intocável, o cânone literário não passa de uma invenção, em que seu contorno, “feito e refeito incessantemente pelas palavras da crítica”¹¹, configura-se numa construção móvel, paradoxalmente, resistente às próprias leis internas construídas para sustentá-lo, por isso, imprevisível, sendo passível, portanto, de constantes reinvenções. Dessa forma, é imprescindível, ao falar de um cânone literário em específico, ressaltar o caráter histórico e político-ideológico que o constitui e o mantém, pois, independente do tempo ou lugar em que se dá, se voltarmos as suas bases sempre encontraremos valores estéticos e éticos que o envolvem, configurando-se em escolhas realizadas no interior de interações sociais.

Levando-se em consideração tal especificidade do cânone, a presente pesquisa iniciar-se-á com o olhar voltado para as bases que sustentam o cânone em que a narrativa andradina se constituiu ao longo da história, ou seja, lançar-se-á um olhar para o lugar da rapsódia na literatura brasileira, constituindo-se no primeiro capítulo, por sua vez, intitulado “O lugar de *Macunaíma* na literatura brasileira”. O objetivo é buscar respostas, ou, pelo menos, despertar algumas questões curiosas: como uma obra literária que sobrevive há décadas e rompe fronteiras espaciais pode ser a materialização única de um projeto político-ideológico de seu autor? É possível explicar a atualidade da obra apenas pelo arranjo estético que apresenta, ignorando os fatores sociais, políticos, culturais e históricos que a envolvem? Como explicar a ambiguidade e a polifonia que permeia todo o texto, dando margens a infinitas leituras?

Como forma de melhor alcançar o objetivo proposto, no segundo capítulo, será feita uma seleção de alguns textos voltados à leitura de *Macunaíma*, tidos como referência para sua compreensão e estudo. Terá como suporte a obra organizada por Telê Lopez, *Edição Crítica de Macunaíma*, pela seleção realizada de pesquisas sobre a rapsódia e, principalmente, pela importância que exerce no meio literário. Neste capítulo, buscar-se-á também retomar a narrativa construída da/na modernidade, por acreditar ser esta a base dos fundamentos do movimento cultural do qual o autor-objeto desta pesquisa fez parte, assim como ajudou a construir e, portanto, essencial para que se compreenda, não só o cânone do qual a rapsódia faz parte, mas também o processo de sua construção.

A finalidade é promover um diálogo entre alguns dos textos citados e comentados na obra em questão, buscando no lugar-comum compartilhado pelos críticos-autores o

¹¹ ARAÚJO, 2008, p. 113.

discurso responsável por manter o cânone constituído. Pretende-se, portanto, ao problematizar a fortuna crítica da narrativa andradina, ressaltar o papel da historiografia e crítica literárias na construção de sua imagem e no seu processo de canonização, bem como, seus limites. O capítulo será intitulado de “*Macunaíma* sob o olhar do outro”.

Para finalizar esta pesquisa, um terceiro capítulo será apresentado com o título de “Mário de Andrade: um leitor de si mesmo”. Viu-se a necessidade de voltar-se o olhar ao escritor de *Macunaíma*, por acreditar ser Mário de Andrade o primeiro e mais relevante leitor, no sentido amplo da palavra, de sua própria criação e, nessa perspectiva, co-autor do discurso que se construiu historicamente sobre a rapsódia. O poeta será abordado, no referido capítulo, em sua complexidade: ser social e histórico e, portanto, dotado e, ao mesmo tempo, co-produtor de uma memória construída histórica e coletivamente. Para isso, optou-se por confrontar os vários *mários* retratados pela tradição – poeta, músico, jornalista, intelectual, político, professor, artista, crítico, missivista – em meio à multiplicidade de gêneros produzidos pelo modernista e à produção epistolar acumulada ao longo de sua vida.

O conjunto das correspondências do poeta modernista, utilizado também como fonte para esta pesquisa, veio somar-se a tantos outros escritos de sua autoria e, ao mesmo tempo, embaralhá-los de forma a abalar leituras já cristalizadas sobre o autor, sua produção e o próprio movimento artístico do qual fez parte, configurando-se como relevante material para a realização do trabalho aqui proposto. Constitui-se por cartas trocadas entre o escritor e outros artistas e escritores modernistas, assim como intelectuais, donos de editoras e jornais, políticos, pesquisadores, enfim, a elite nacional da qual fazia parte.

Optou-se pelo material reunido na *Edição Crítica de Macunaíma* (1997). Nesta foram reproduzidos trechos de sessenta e sete correspondências ativas de Mário, em que o escritor discute sobre a rapsódia tendo como destinatários Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Anita Malfatti, Câmara Cascudo, Pedro Nava, Augusto Meyer, Prudente de Moraes Neto, dentre outros, no período de 1927 a 1945, distribuídas cronologicamente. Em seu conjunto, configura-se em textos que mesclam crítica e teoria literária com ficção e, até mesmo, história, constituindo um todo heterogêneo com alto teor produtivo.

Autores que trouxeram alguma contribuição para uma melhor compreensão do homem moderno, como David Harvey (1993), Friedrich Nietzsche (1974), Hannah Arendt (1999), Richard Sennett (1999) e Zygmunt Bauman (1998) também serão consultados e

explorados neste terceiro capítulo, com o intuito de compreender Mário de Andrade, não só como parte, mas também, como produtor da narrativa construída na/da modernidade.

Em relação à obra de Mário de Andrade e sua atuação no Modernismo brasileiro como artista, crítico, teórico, pesquisador e intelectual voltar-se-á a *Edição Crítica de Macunaíma* (1997), organizada por Telê Lopez, a alguns artigos do livro *Nas malhas da Letra* (1989) de Silviano Santiago, ao *Mito Modernista* (2006) de Daniel Faria, em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil [1920-1945]* (1979) de Sérgio Miceli e artigos que compõem a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (1994), organizada em homenagem ao centenário do escritor.

Todavia, antes mesmo de dar início aos capítulos, é imprescindível ressaltar dois pontos que serão levados em consideração e melhores discutidos no decorrer desta pesquisa. O primeiro é o caráter polêmico de *Macunaíma*: seja pela forma de composição, colocando-a num grupo de obras literárias de difícil classificação¹²; seja pelo lugar que ocupa na literatura brasileira de narrativa identitária do país - por um lado, contradizendo a própria indefinição de sua forma e, por outro lado, trazendo à tona a questão da identidade nacional.

O segundo é o quadro político do país em momentos cruciais à narrativa andradina, tanto no momento de sua criação e publicação, período que antecede o governo de Getúlio Vargas (década de 20); como na década de 70, cenário da ditadura militar (1964-1985), momento em que a rapsódia alcança o maior público leitor de sua história. Portanto, se é objetivo deste trabalho levantar questionamentos sobre o que está posto sobre *Macunaíma*, terá por certo tanto a plasticidade de sentido que a constitui como o caráter histórico e ideológico que a envolve.

A análise desenvolvida neste trabalho não carrega a pretensão de trazer respostas, mas de despertar dúvidas ao que já está posto sobre *Macunaíma*, possibilitando enxergá-la em seu potencial artístico, sem desconsiderar o caráter histórico e ideológico que a envolve; de ressaltar a impossibilidade da tradução fiel de uma escritura; enfim, de compreender que, como coloca Araújo (2005), “comentar uma ‘escritura prévia’ não é reescrever com palavras diferentes o que já foi dito, mas antes operar deslocamentos

¹² De acordo com Telê Lopez (1997, p. XXXII), Mário de Andrade hesitou por quase uma década antes de classificar *Macunaíma* de rapsódia. No prefácio que escreveu no ano da publicação da narrativa para uma possível segunda edição, recorre à designação “livro”, no segundo prefácio escrito no mesmo ano emprega a classificação “esquerzo”, em outros momentos a classifica de “história” até chegar à classificação definitiva. Ela coloca que “[...] a classificação definitiva do texto tardará, talvez porque seu inteiro alcance só lhe tenha chegado com o repensar e com as análises da crítica”.

radicais de sentido sobre os textos disponíveis numa dada tradição, por meio de tradução em ‘idioma alheio’, em língua estranha/estrangeira desses mesmos textos/livros preexistentes.”¹³

¹³ ARAÚJO, J. L. M. Borges e o invisível espaço da escritura. *Signótica*, Editora da UFG, v. 17, n. 1, 2005, p. 74.

CAPÍTULO I – O LUGAR DE MACUNAÍMA NA LITERATURA BRASILEIRA

Nada conseguia arrancar Narciso da contemplação, nem fome, nem sede, nem sono. Várias vezes lançou os braços dentro da água para tentar inutilmente reter com um abraço aquele ser encantador. Chegou a derramar lágrimas, que iam turvar a imagem refletida.¹⁴

Mário de Andrade (1893-1945), autor-objeto desta pesquisa, constituiu-se historicamente como cânone da literatura brasileira. Para compreender como o autor ocupa tal lugar, será necessário buscar as bases que sustentam este cânone em específico, ou seja, promover um diálogo com a historiografia, a crítica e a teoria literária brasileiras. Optou-se então, pelo estudo de um crítico reconhecidamente representativo no meio literário brasileiro, Antonio Cândido (1918), cujo livro *Formação da Literatura Brasileira* (1957) comporta as principais ideias que passaram a servir como suporte para o estudo da literatura brasileira desde sua publicação, e, portanto, também edificado como cânone.

Logo no primeiro capítulo do livro citado, depara-se com a concepção de literatura que dará os contornos para a formulação de sua teoria:

Convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, [...] certos elementos de natureza social e psíquica, [...] que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.”¹⁵

No prefácio da segunda edição, o crítico explica melhor sua ideia: “[...] para se configurar plenamente como sistema articulado, ela (a literatura) depende da existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição.”¹⁶ Três pontos merecem ser melhor analisados: o primeiro é a concepção de literatura como um sistema, o segundo é a importância que dá à recepção da obra como condição de sua existência e, por fim, a tradição colocada como condição da formação da

¹⁴ OVÍDIO. “Narciso”. In: *Mitos Gregos*. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo, 1998.

¹⁵ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, p. 23.

¹⁶ CÂNDIDO, 1981, p. 16.

continuidade literária.

Tomar a literatura como sistema, pressupõe um centro e setores periféricos que se interagem num movimento de dependência dos últimos com o primeiro. Nesse modelo, a organização se dá numa linha de subordinação hierárquica, tornando autêntico o ato de eleger uma obra em detrimento de outra para compor o centro ou enumerar autores-modelo com autoridade para redigir as leis responsáveis por manter o sistema. Assim coloca Cândido “[...] as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, [...] aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição.”¹⁷

Além disso, sua teoria se constrói na ideia de formação, isto é, concebe a Literatura Brasileira como um processo linear que se constitui historicamente, estabelecendo-se, conforme coloca, na própria representação da tradição:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição no sentido completo do termo.¹⁸

Se os critérios de Antonio Cândido para eleger os autores representativos da produção literária nacional se fazem num processo de exclusão/inclusão legitimada pela própria concepção que tem de literatura, quando entrega ao receptor a responsabilidade pela existência das obras que compõem o centro e à tradição o papel de dar continuidade ao processo de formação da literatura brasileira, desonera a historiografia e a crítica do papel que desempenham tanto na construção desse cânone como no que dá sustentabilidade a ele, conferindo assim, maior credibilidade na própria teoria que formula, como se apenas descrevesse os fatos imparcialmente.

Neste ponto da discussão, abre-se um pequeno parêntese para uma reflexão sobre o peso da palavra “tradição”, pois, colocando-a como pilar que sustenta o cânone que apresenta, o crítico acaba por construir uma teia argumentativa quase incontornável, onde desenha os contornos da literatura brasileira, dando um lugar determinado para cada autor eleito a fazer parte desse sistema. Para tanto, serve-se do trecho do texto *Interpretação e*

¹⁷ CANDIDO, 1981, p. 24.

¹⁸ CANDIDO, 1981, p. 24.

Ideologias de Ricoeur (1990):

“Tudo o que é consagrado pela tradição transmitida e pelo costume possui uma autoridade que se tornou anônima, e nosso ser historicamente finito é determinado por essa autoridade das coisas recebidas que exerce uma poderosa influência sobre nosso modo de agir e sobre nosso comportamento, e não somente aquilo que se justifica por razões. Toda educação repousa sobre isso (...) Costumes e tradições são recebidos em toda liberdade, mas de forma alguma são criados em toda liberdade de discernimento ou fundados em sua validade. É exatamente isso que chamamos de tradição: o fundamento de sua validade”.¹⁹

Essas são apenas algumas das estratégias discursivas presentes no interior do texto de Cândido, pois, no decorrer desta discussão ver-se-á a presença também de recursos intertextuais implícitos em seu discurso, afigurando-se, na verdade, num emaranhado de textos que se referem uns aos outros num processo de legitimação mútua. De acordo com Costa Lima (1981), o discurso ensaístico brasileiro, arrolado por uma certa “cultura auditiva”, investe-se no poder sedutor do discurso e se contenta com a precariedade do recurso argumentativo. Ressalta também que essa estratégia discursiva possui estreita relação com o autoritarismo, por se apresentar como “pensamento impositivo, que não precisa demonstrar, pois lhe basta apontar, mostrar com o dedo a ‘verdade’”²⁰.

Na *Formação da literatura brasileira*, percebe-se que o crítico arquiteta e apresenta suas ideias, valendo-se de estratégias discursivas, ao mesmo tempo internas e externas ao texto. Na organização textual são perceptíveis as injunções produzidas pela própria narrativa no processo de sua elaboração: antes mesmo, de dar os lugares precisos aos autores e suas respectivas obras no cenário da literatura brasileira, Cândido constrói esses lugares na própria concepção de literatura que desenha, eximindo a ideia que apresenta de maiores explicações, já que a comprovação do que é apresentado é dada no próprio arranjo textual dotado de eficácia persuasiva.

Após levantar os alicerces que sustentarão seu discurso, Antônio Cândido dá início à tessitura da “Formação da Literatura Brasileira”. O discurso que vigorava desde o final do século XIX sobre o Brasil e sua produção cultural no meio intelectual é reproduzido e

¹⁹ RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Francisco Alves: Rio de Janeiro. 1990, p.112.

²⁰ COSTA LIMA, Luiz. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981, p. 15.

perpetuado nas linhas e entrelinhas de seu texto, dando-lhe forma e, também, sustentabilidade a sua teoria.

Esse discurso é problematizado pela historiadora Stella Bresciani em seu livro *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre outros intérpretes do Brasil* (2005), onde discorre sobre um lugar-comum às leituras voltadas a compreender o Brasil, tanto de historiadores, sociólogos, como aquelas representadas na literatura. Em síntese, ela faz um apanhado de textos que, independente do gênero textual (científico ou literário) ou perspectiva adotada pelo autor, volta-se para a mesma interpretação do Brasil, ou tem esta por base. Assim coloca:

[...] complexo novelo de ideias, opiniões, teses e convicções amplamente difundidas e partilhadas no meio letrado [...] uma interpretação da história do país saturada de carga emocional negativa, ressentida em sua formulação pessimista, e altamente chocante pelo impacto da representação estética, a imagem de um país, e mais ainda, de uma nação de configuração inconclusa e identidade ressentida e recalculada.”²¹

O “Brasil como nação inconclusa”²², portanto, ainda em formação, linha interpretativa que se encontra intrínseca também no discurso de Cândido e que, por sua vez, sustenta a ideia construída pelo crítico do processo formativo da literatura brasileira. De acordo com ele, a literatura “brasileira é recente [...] é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas [...]”²³; possuidora então, de uma produção literária regida pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.”²⁴

Antônio Cândido elege dois “momentos decisivos” da literatura brasileira - o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o Modernismo, no século XX (1922-1945) - que, de acordo com ele, “mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência”²⁵. Em síntese, o

²¹ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre os intérpretes do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 48.

²² BRESCIANI, 2005.

²³ CANDIDO, 1981, p. 9.

²⁴ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p. 109.

²⁵ CANDIDO, 1976, p. 112.

autor constrói a ideia de que “a história literária brasileira consiste na construção política/ideológica de um projeto mais ou menos consciente e deliberado de um conjunto de autores, leitores e instituições, interessados em solidificar a sua própria literatura”²⁶. De acordo com o crítico, os árcades são os primeiros a trazer o elemento local para o texto literário; a busca pela superação da influência portuguesa intensifica-se com os românticos, que se empenham, conscientemente, em construir uma literatura essencialmente brasileira, constituindo o primeiro momento decisivo; para findar com os modernistas de 22, principalmente, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na concretização desse projeto com a *reescrita do Brasil*. Os escritores modernistas passam, então, a serem considerados os responsáveis pela concretização desse projeto, assim como expressa Cândido:

[...] A referida dialética (entre o localismo e o cosmopolitismo) e, portanto, grande parte da nossa dinâmica espiritual, se nutre deste dilaceramento (produzido pela tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição europeia), que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, até o sociologicamente expressivo ‘grito imperioso de brancura em mim’ de Mário de Andrade, - que exprime, sob forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação.²⁷

Mário de Andrade, diante da dialética entre o localismo e o cosmopolitismo traçado por Cândido, aparece como figura representativa por estar inserido num dos momentos considerados decisivos da produção cultural e intelectual, o Modernismo. O início do Modernismo brasileiro é representado pela Semana da Arte Moderna (São Paulo, 1922). Nas palavras do crítico, nomes que fizeram parte do movimento são agrupados, recebendo adjetivos especiais:

[...] alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio.²⁸

²⁶ ARAÚJO, Joana L. M. A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2006, v. 9, p. 13-33.

²⁷ CANDIDO, 1976, p. 110.

²⁸ CANDIDO, 1976, p. 118.

O Modernismo brasileiro não se deu de forma homogênea, várias foram as correntes literárias que o formaram²⁹, sendo na estrutura formal o ponto de maior sintonia entre elas; pois, todas, exceto a corrente *espiritualista* de Tasso da Silveira³⁰, tinham como proposta, a renovação radical da estética com o intuito de se fazer uma literatura especificamente brasileira. No que tange ao conteúdo, apesar do movimento se voltar à realidade nacional como um todo, particularizavam-se pelo cunho ideológico que sustentava e as agrupavam em torno de interesses comuns³¹.

O Modernismo, em sua fase heróica³², consistiu, conforme Cândido, “na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária.”³³ De acordo com o autor, o movimento consegue romper com o sentimento de inferioridade em relação a Portugal, pois, os escritores incorporaram em seus escritos as *deficiências* do brasileiro, os obstáculos da natureza tropical, a mestiçagem e a influência de culturas primitivas, ameríndias e africanas, que, antes eram tidas como constrangimento e, portanto, idealizadas; com os modernistas, puderam ser reinterpretadas como *superioridades*.

A rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*, passa a ocupar lugar de destaque na seleção feita por Antonio Cândido das obras modernistas que melhor concretizou o projeto de *abrasileiramento* da literatura. Segundo o autor:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalado que precisava adquirir estado de literatura.³⁴

²⁹ De acordo com Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1978, p. 27), os modernistas brasileiros se dividiram em quatro grupos: o grupo de Oswald de Andrade, o mais radical e revolucionário (manifesto *Pau-brasil* e revista *Antropofagia*); o grupo de Cassiano Ricardo, nacionalista e neo-romântico (*Nhengaçu Verde-amarelo*); o grupo de Tasso da Silveira, com tendências universalizantes e com traços simbolistas (revista *Festa*); o grupo de Mário de Andrade, mais eclético.

³⁰ Renovação estética sem romper totalmente com o passado.

³¹ Sérgio Micelli, em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil* (1979, p. 23), coloca que “[...] as cisões e querelas ocorridas no interior do movimento modernista se devem sobretudo a razões políticas.”

³² Antonio Cândido divide a literatura brasileira do século 20 em três etapas: a primeira de 1900 a 1922, período pós-romântico; a segunda de 1922 a 1945, sendo a fase heróica constituída pelos modernistas da Semana de Arte Moderna; e, por fim, a etapa que começa em 1945 e vem até nossos dias, a fase madura do movimento. (1976, p. 112-113).

³³ CANDIDO, 1976, p. 119.

³⁴ CANDIDO, 1976, p. 120.

Antonio Cândido confere a Mário de Andrade o título de quem melhor materializou o projeto nacionalista na literatura brasileira, ou seja, *Macunaíma*, conforme o crítico, “mostra como somos diferentes da Europa”, cria uma narrativa que melhor “exprime a forma e a essência do seu país”, pondo à mostra, até mesmo, “sentimentos ocultos”, nunca antes explorados³⁵.

Essa tese construída por Cândido do “desrecalque localista” realizado pelos modernistas de 22 também é alicerçada pela mesma linha interpretativa citada por Bresciani, do ”Brasil concebido como país desencontrado de si mesmo”, ancorada, por sua vez, a outro lugar-comum citado pela historiadora: a busca de características identitárias do brasileiro. Lugar-comum este partilhado com Paulo Prado (*Retrato do Brasil*, 1928), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), Gilberto Freire (*Casa Grande & Senzala*, 1933), Darcy Ribeiro (*O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 1995) dentre outros, intitulados e reconhecidos como os *intérpretes do Brasil*, pelas leituras realizadas sobre o país. Todos realizam uma volta às origens do país, sob uma concepção mesológica, carregada de preconceitos sobre os tipos humanos que o constituem, convergindo na construção de uma identidade negativa para o brasileiro.

Assim, se Mário está incluído no cânone da literatura brasileira como autor-modelo, a rapsódia ocupa um lugar especial em outro cânone, por sua vez, constituinte do primeiro. Ela faz parte das obras literárias brasileiras tidas como fundadoras da nação, dividindo espaço com outras, como: *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar, *Juca Pirama* (1851) de Gonçalves Dias, toda tidas como fundadoras de um “Brasil imaginado”; *Urupês* (1918) e outras obras de Monteiro Lobato, definidas como sendo responsáveis pelo início do processo de *releitura do Brasil*; *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos e *Morte Vida Severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto, consideradas como obras maduras por lançarem um olhar sobre o país por um viés social; ou, até mesmo, *A carta de Caminha* (1817), primeiro texto canonizado como fundador da nação.

Como se percebe, desse diálogo “harmonioso” promovido por um grupo de intelectuais, escritores, historiadores e críticos da literatura brasileira, quase sempre legitimado pela imprensa e reproduzido pela escola e centros universitários, chega-se às bases que sustentam uma identidade forjada para o brasileiro. Forjada, pois, conforme Bresciani, “toda e qualquer construção de identidade nacional tem um fundo mitológico constitutivo [...] recorre-se com insistência a mitos ou lendas de origens, nas quais as

³⁵ CANDIDO, 1976, p. 120-122.

características físicas do território, tanto quanto os traços genealógicos e o quadro cultural são considerados como itens importantes na formação das características da população.”³⁶ No Brasil, afirma ainda a autora, “nossa identidade se constitui na falta, naquilo que não tivemos, na ausência de predicados, na incapacidade de triunfar. Há um vazio a ser preenchido, se possível for”³⁷.

De *Macunaíma*, é extraída a figura identitária brasileira que, não só encontrou lugar no discurso dominante sobre o Brasil, como se estabeleceu no imaginário nacional, de forma naturalizada. Características intrínsecas ao personagem que carrega o nome da rapsódia como a preguiça, a cobiça e a propensão à sensualidade são identificadas pela crítica literária como marcas do brasileiro, configurando-se na sua própria identidade. A historiadora Seixas (2003), em um estudo realizado sobre as figuras identitárias Macunaíma e Jeca Tatu (criada em 1914, por Monteiro Lobato), enfatiza que, por meio dessas figuras sedutoras e carregadas de afetividade, construiu-se historicamente no imaginário coletivo a ética e a estética da submissão (involuntária). Assim coloca:

[...] apoiando-se em sentimentos morais específicos que, no caso, sublinham em sua maior parte (mas não exclusivamente) a negatividade: a figura do brasileiro jecamacunaímico articula (im)precisamente os sentimentos da desconfiança e irresponsabilidade; da apatia, da preguiça e indiferença; da procrastinação enraizada na imagem do Brasil-país-do-amanhã e do povo-eternamente-criança; da humildade e humilhação e, também, os sentimentos da ingenuidade e espontaneidade, da docilidade e sensualidade eivadas de violência; da esperteza e mentira crônicas (cultivadas ora como meios de controle, ora como formas de resistência).³⁸

Isso se deu, segundo a autora, porque ao criar uma imagem negativa para representar o rosto identitário de um povo, a ponto de torná-la parte da cultura desse povo, configurando-se na própria memória que o constitui como nação, contribui-se, ao mesmo tempo, para o esquecimento³⁹ do que realmente o constitui como uma comunidade de sujeitos sociais e políticos, e, portanto, com participação ativa na construção permanente

³⁶ BRESCIANI, 2005, p. 42 e 48.

³⁷ BRESCIANI, 2005, p. 107.

³⁸ SEIXAS, Jacy Alves de. “Dissimulação, mentira e esquecimento: formas da humilhação na cultura política brasileira (reflexões sobre o brasileiro jecamacunaímico)”. In: Izabel Marson, Márcia Naxara (Org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 419.

³⁹ Toda memória se constitui, ao mesmo tempo, de duas faces inseparáveis: a lembrança e o esquecimento.

dessa nação; perfazendo-se, portanto, em:

[...] imagens não apenas literárias e “ficcionais”, mas imagens carregadas de historicidade, que deitaram raízes profundas na mentalidade do “brasileiro”, configurando uma identidade nacional. Ou seja: duas representações ao mesmo tempo estéticas e históricas, sensíveis e passionais, hoje extremamente banalizadas e interiorizadas, cotidianamente amplificadas e recriadas pela mídia [...] figuras que provocam adesão e muito pouca reflexão, ainda que a crítica tenha participado de forma contundente de sua gestação e parto.⁴⁰

A imagem negativa do país compartilhada pelo pensamento dominante já discutida neste texto dá suporte para a associação que se fez de Macunaíma à imagem do brasileiro; no entanto, a publicação de *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado no mesmo ano da publicação da rapsódia contribuiu bastante para a associação entre o protagonista da narrativa com o brasileiro.

Paulo Prado (1869-1943), herdeiro de uma das famílias mais ilustres de São Paulo, completou sua formação intelectual em Paris, quando ainda jovem. Rico e culto, foi mecenas de jovens artistas que se despontavam na arte moderna. Era uma figura influente no meio cultural e intelectual, mantendo relações estreitas com os principais modernistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Villa-Lobos, dentre outros. Teve participação fundamental na Semana de Arte Moderna de 1922, porém não foi apenas no meio cultural que marcou presença ativa; sob a orientação do historiador Capistrano de Abreu, teve acesso a documentos raros do período colonial, além de realizar reconhecidos estudos sobre a história do Brasil.

Em novembro de 1928, Paulo Prado publica o ensaio “sobre a tristeza brasileira”, ensaio este com grande repercussão no meio letrado. Apesar de receber algumas críticas, foi bem recebido, confirmando a imagem negativa do país compartilhada pelo pensamento dominante e naturalizada no imaginário nacional. Em carta a René Thiollier, datada de 8 de dezembro de 1928, o historiador escreve surpreendido pelo sucesso do livro:

Meu caro René,
O *Retrato* vai de vento em popa. É incrível como aqui no Rio o livro fez sensação. Em todos os meios, mesmo os menos literários. Disse o Garnier que num bonde, outro dia, havia três pessoas

⁴⁰ SEIXAS, Jacy Alves de. “Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico”. In: GUTIERREZ, H.; NAXARA, M.; LOPES, M. A. S. *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho d’Água, 2003, p.174.

folheando o livro. Você, como editor, tem faro. Eu é que não acreditava que pudesse interessar senão a um limitadíssimo grupo de intelectuais [...] Saudoso abraço do seu Paulo.⁴¹

O ensaio defende a tese da “permanência da tristeza como traço do caráter brasileiro”⁴². Em suma, o historiador pinta um “retrato” do brasileiro, colocando-o como o produto da união do “negro preguiçoso, do índio lascivo e do português cobiçoso” em meio a uma natureza selvagem de clima tropical e, portanto, exótica; fatos estes que convergiram, segundo o autor, na formação de um “povo despregrado, preguiçoso, lascivo”, e, portanto, melancólico; pois, de acordo com ele, foi “na luta entre esses apetites (luxúria e cobiça) - sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística - que se criava pelo decurso dos séculos uma raça triste.”⁴³

Utilizando de fontes documentais, Paulo Prado dá ao seu discurso caráter científico, ao mesmo tempo, que utiliza de recursos literários na composição de sua narrativa, conferindo ao ensaio uma linguagem sedutora com forte apelo aos sentidos, “com intenções aproximadas de provocar adesão a ideias por meio da emoção, construída textualmente mediante regras estritamente racionais.”⁴⁴

O ensaio é tecido por imagens contrastantes entre a paisagem selvagem e o homem que a ocupa, como no trecho em que descreve a grandiosidade da natureza tropical brasileira em contradição com a pequenez de seu povo:

[...] É a hiléia amazônica, cobrindo de arvoredo a maior extensão de terras do universo, mais de três milhões de quilômetros quadrados. Nela, os sentidos imperfeitos do homem mal podem apanhar e fixar a desordem de galhos, folhagens, frutos e flores, que o envolve e submerge. [...] emaranhado hostil de lianas, trepadeiras e orquídeas, mas na submata as urticáceas, espinhos, samambaias, tolhem ainda mais o andar do homem, que só vence a vegetação a golpes de facão.⁴⁵

Já na primeira frase do texto o historiador mostra o desencontro que inaugura a

⁴¹ Reproduzida no livro: THIOLIER, R. *Episódios de minha vida*. São Paulo: Ed. Anhembí, 1956, p. 90-1.

⁴² PRADO, P. *Retrato do Brasil*. Org. Carlos Augusto Calil. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 8.

⁴³ PRADO, 1997, p. 140.

⁴⁴ BRESCIANI, 2005, p. 98.

⁴⁵ PRADO, 1997, p. 59-60.

formação do povo brasileiro: “Numa terra radiosa vive um povo triste.”⁴⁶ Para, ao longo de sua narrativa, na criação de argumentos racionais, isentos de fundamentação, mas de grande apelo emocional, pintar o “retrato do Brasil”, tendo como fundo uma paisagem exuberante em contraste com a melancolia de um povo fadado a carregar os traços negativos das três raças que o constituíram.

Mário de Andrade dedica *Macunaíma* a Paulo Prado. A rapsódia é publicada quatro meses antes de *Retrato do Brasil*, a primeira em julho e o segundo em novembro, ambos em 1928; no entanto, Mário infere, conforme o que escreve no prefácio escrito para uma possível 2^a edição do livro, o conhecimento, antecipado a sua publicação, do ensaio do historiador. Assim escreve: “Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente.”⁴⁷

Também se encontra em uma resenha escrita por Oswald de Andrade sobre o *Retrato do Brasil* em 6 de janeiro de 1929, duas passagens em que o poeta associa a narrativa andradina com o ensaio de Paulo Prado:

O *Retrato do Brasil* é um livro que acordou muita gente. Percebeu-se através dele que o Brasil existe. Eu diria mesmo que o *Retrato do Brasil* é o glossário histórico de *Macunaíma*. [...] os quadros da vida de luxo de senhores, escravos, negros e índios, os séquitos, as procissões, os corpos nus sob a cambraia caseira, tudo isso bem documentado, bem pintado, bem vivido, é um hino que fura qualquer invólucro de falso pessimismo e a gente sente em cada página assim colorida o arrimo histórico de *Macunaíma*.⁴⁸

Não será estranho encontrar em estudos reconhecidos sobre a narrativa andradina a aproximação do anti-herói criado pelo modernista com as ideias proferidas por Paulo Prado sobre o caráter identitário do brasileiro. Como ilustração de tal fato, segue abaixo um trecho que se encontra no livro *Roteiro de Macunaíma* escrito por Cavalcanti Proença em 1956:

O próprio Mário já acentuara que não concordava com a imoralidade, porém *Macunaíma* teria de concordar com o brasileiro. Aliás, é corrente na literatura dos cronistas esse traço de luxúria nacional e que teve sistematização das mais brilhantes no

⁴⁶ PRADO, 1997, p. 53.

⁴⁷ Andrade, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. (Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 218-19.

⁴⁸ PRADO, 1997, p. 228-32.

Retrato do Brasil, de Paulo Prado. São muito comparáveis os dois livros e aquilo que é análise e dissertação no historiador, se transforma em ação no herói da nossa gente.⁴⁹

Manuel Cavalcanti Proença (1905-1966) foi o primeiro a realizar um estudo significativo sobre a rapsódia de Mário de Andrade. Antes, só é possível encontrar alguns artigos escritos pelo próprio autor ou por seus pares, ou seja, escritores também modernistas que participavam do debate sobre o próprio movimento em revistas criadas e publicadas mensalmente para a divulgação das inovações estéticas e ideias de cada corrente literária, sem o aprofundamento de análise, reflexão ou pesquisa sobre a obra.

Roteiro de Macunaíma é um livro indispensável ao leitor da rapsódia, pois, por meio de uma minuciosa pesquisa, coloca à mostra as fontes de *Macunaíma*: as lendas, as superstições, as frases feitas, os provérbios, os modismos de linguagem; enfim, o material que Mário resgatou do folclore e utilizou na composição da rapsódia. Porém, não foi só essa a contribuição do autor para as futuras pesquisas realizadas sobre a obra. Foi Proença, quem primeiro valorizou os escritos deixados por Mário de Andrade sobre a narrativa.

O livro de Proença é dividido em três partes e um glossário com os termos e expressões idiomáticas, o vocabulário referente à flora e à fauna, ao lendário, à localização geográfica e informações sobre personagens citados em *Macunaíma*. A primeira parte trata das escolhas estéticas de Mário para a composição da obra, busca traçar a gênese da rapsódia; na segunda parte faz uma análise aprofundada sobre a linguagem utilizada pelo autor, a fim de dar forma a uma expressão essencialmente brasileira; e, por fim, na terceira parte do livro, Proença apresenta um resumo de cada capítulo da narrativa e a respectiva explicação dos inúmeros empréstimos tomados por Mário.

Cavalcanti Proença busca suas fontes nos escritos deixados por Mário – os dois prefácios escritos para a primeira edição de *Macunaíma*, publicados por Alceu de Amoroso Lima, portanto, já interpretado por este; uma carta de Mário a Manuel Bandeira; além de artigos publicados em que o autor se refere à rapsódia, ou outros textos referentes à obra completa do autor. Paralelo a este trabalho, ele resgata as fontes utilizadas pelo próprio Mário para compor o livro. Utiliza-se então, de documentos deixados pelo autor e, por meio destes, chega a outras fontes, seleciona-as, organizando-as de forma a dar respaldo à sua interpretação.

⁴⁹ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

A linguagem e o material utilizados por Mário de Andrade e a forma como se dá o tempo e o espaço em *Macunaíma*, são pontos discutidos por Proença no enlace de seu discurso. De acordo com o autor, o material colhido no folclore reflete uma fusão de culturas que, por sua vez, representa o próprio Brasil originário de três etnias (indígena, africana e europeia); o vocabulário que se mistura tem o mesmo fim, a representação de um país multicultural e multilingüístico; entretanto, segundo o autor, o que torna a rapsódia feliz na concretização do projeto de Mário de narrar o Brasil é o caráter atemporal e mítico que carrega, junto com a *desgeografização* do espaço, recursos estes indispensáveis para se narrar um país inarrável, ou seja, Proença vê na falta de lógica da narrativa uma escolha estética de Mário para expressar a própria falta de lógica do nacional:

[...] (O herói) da capital de São Paulo foge para a Ponta do Calabouço no Rio e logo já está em Guajará Mirim nas fronteiras de Mato Grosso e Amazonas para, em seguida, chupar mangajasmim em Itamaracá de Pernambuco. [...] Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante as suas correrias encontra João Ramalho dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo, conversa com Maria Pereira que está viva ainda hoje e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa.⁵⁰ [...] O caráter de súmula de caracteres é também encontrado no vocabulário que se mistura sem ordem de procedência: palavras do Rio Grande do Sul ao lado de regionalismos nordestinos, do Brasil Central ou da Amazônia.⁵¹

Outra ideia que tece, ao longo de seu texto, é de que Mário criou uma personagem que é a própria representação do brasileiro. Proença sustenta seu discurso valendo-se dos escritos deixados por Mário: o prefácio já citado e artigos em que o modernista expressa sua opinião sobre o país, sua cultura e seus problemas, ou seja, utiliza a fala de Mário para ilustrar sua própria interpretação sobre as características do herói. Outras vezes, entrelaça a voz do escritor com a voz dos *intérpretes do Brasil*, já mencionada neste trabalho, como no trecho presente no capítulo “Incaracterísticas”:

[Macunaíma] vive aproveitando as ocasiões, falta-lhe aquele espírito de trabalho que exige persistência. Sua mentalidade é a aventura, o lucro fabuloso e fácil, a descoberta de dinheiro enterrado. [...] E esse espírito de aventura nacional contrapondo-se

⁵⁰ PROENÇA, 1969, p. 11-12.

⁵¹ PROENÇA, 1969, p. 15

ao trabalho não é opinião de Mário de Andrade mas de sociólogos eruditos falando sério, mestres como Sérgio Buarque de Holanda. [...] Quanto à religião Macunaíma guarda as conveniências. Mário de Andrade já criticara a pouca disposição nacional para o catolicismo, em comentário a trabalho de Tristão de Ataíde. [...] Assim é Macunaíma que não respeitava cunhãs nem mulher de companheiros, mas freqüentava com aplicação todas essas danças religiosas da tribo. [...] Era uma espécie de católico-espírita-macumbeiro, como haverá muitos patrícios por aí.⁵²

Se na parte I do livro, Proença tece de forma incisiva a ideia de *Macunaíma* como narrativa identitária do Brasil, não deixa de fazer implicitamente no restante do livro, pois ao fazer uma análise minuciosa sobre a linguagem e o material utilizado por Mário, confirma a tentativa bem sucedida deste de encontrar um meio de expressão nacional, ilustrando, na verdade, o já dito até então.

Seguindo um caminho diverso de Proença, Gilda de Mello e Souza (1919-2005) no ensaio *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, publicado em 1979, busca compreender *Macunaíma*, situando-a num universo maior: como parte da obra completa de Mário de Andrade, incluindo seus trabalhos voltados para a música e o folclore. Dessa forma, a autora não se volta simplesmente para encontrar na elaboração estética da rapsódia a confirmação de um projeto político-ideológico que a precederia.

Como resultado de sua pesquisa, Souza conclui que Mário de Andrade dedicou toda a sua vida ao estudo do fenômeno musical e do processo criador do folclore. De acordo com ela, a partir da década vinte, o escritor “mergulha a fundo no longo debate do período sobre a mentalidade primitiva, procurando retirar do confronto de Tylor, Lévy-Bruhl e Frazer algumas conclusões que auxiliem a compreender os nossos processos coletivos de criação [...] propõe aos compositores jovens da época o aproveitamento erudito do folclore brasileiro.” E, ainda conforme a ensaísta, “*Macunaíma* é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música.”⁵³

A autora demonstra que a obra, criada na base de inúmeros textos preexistentes, que foram, pelo escritor, reorganizados e alterados profundamente, foi construída sob o princípio rapsódico da suíte, mais especificamente no bailado nordestino do *bumba-me-*

⁵² PROENÇA, 1969, p. 19, 20-21

⁵³ SOUZA, Gilda de Mello e. “O Tupi e o Alaúde”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 257.

boi, e sob o princípio da *variação*, presente nas composições do cantador nordestino. Assim, explica melhor a autora:

Explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como reprodução *decorada* de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a traição da memória do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantadores populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de *tirar o canto*, todo o aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país. *Macunaíma* representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas.⁵⁴

Enquanto Proença, por meio da organização estética de *Macunaíma*, constrói sua leitura, de forma a não abalar os pilares que a sustenta no interior da literatura brasileira; Souza, por sua vez, inicia a apresentação do seu trabalho, remexendo nessa estrutura, aparentemente intocável. Assim, ao ressaltar a visão desconcertada e incerta de Mário na busca de compreensão do seu país e seu povo, a autora acaba por desestabilizar a própria ideia de processo formativo da literatura brasileira construída por Antonio Cândido, no qual o modernista recebe destaque por ter realizado a *reescrita crítica* do Brasil.

O outro ponto discutido pela autora é de que Macunaíma, o personagem, não é a representação do brasileiro, mas da figura contraditória do homem moderno universal. Conforme a autora:

Ao elaborar *Macunaíma*, Mário de Andrade trancôs para a literatura, de maneira intencional e crítica, o conflito que observara com tanta acuidade na música entre a tradição europeia herdada de Portugal e as manifestações locais, populares, indígenas ou africanas. [...] A hipótese que levanto é que Macunaíma pode filiar-se [...] (ao) romance arturiano, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do objeto miraculoso⁵⁵.

Nesta perspectiva, a rapsódia, explica a autora, é o resultado de “um curioso jogo satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a

⁵⁴ Id. *Ibid.*, p. 265-266.

⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 280-281.

valorização da diferença nacional.”⁵⁶ Compondo-se por dois sistemas que 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 europeia e uma linhagem centenária.”⁵⁷

Em suma, a autora, por um lado, utiliza o modo de composição da música popular brasileira estudada pelo próprio escritor para explicar a composição da rapsódia e, por outro lado, ao dialogar com o pensamento de Mário sobre o processo de formação da música popular brasileira⁵⁸, põe à mostra a proximidade deste com a interpretação, já discutida neste texto, da nação inconclusa; no entanto, não o faz como se compartilhasse de uma ou de outra ideia, problematiza-as, ressaltando que a rapsódia espelha mais a visão que Mário tinha do país, que o seu retrato fiel.

Outro estudo da narrativa andradina tido como referência no meio literário é a *Edição crítica de Macunaíma* (1978) organizado por Telê Ancona Lopez. A pesquisadora é responsável pelo Acervo de Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), além de ser a coordenadora de várias publicações sobre o autor. Especializou-se na literatura modernista brasileira, voltando-se, sobretudo, para as obras de Mário de Andrade; dedicou-se à crítica textual e à crítica genética, bem como ao estudo dos chamados gêneros de fronteira, onde estão a epistolografia, a crônica jornalística, os diários e as memórias.

Telê Lopez, na *Edição crítica de Macunaíma*, busca explicar a obra de Mário de Andrade à luz das notas marginais (cartas, manuscritos, artigos, documentos) deixadas pelo escritor. A autora reúne e organiza vários escritos de Mário sobre a rapsódia encontrados em: cartas trocadas com outros escritores, editores e amigos, geralmente, do meio intelectual e cultural do qual fazia parte; exemplares de seus trabalhos, outras obras de sua autoria, fichas bibliográficas, obras lidas pelo autor e, principalmente, em anotações de um esquema de *Macunaíma* escrito nas páginas do segundo volume de *Vom Roraima zum Orinoco* de Koch-Grünberg.

Na primeira edição, a pesquisadora a dedica à memória de Manuel Cavalcanti Proença, reconhecendo a indispensável contribuição de sua pesquisa. Se ele foi pioneiro a valorizar os escritos que se encontravam à margem da rapsódia, Telê dá maior rigor

⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 281.

⁵⁷ Id. *Ibid.*

⁵⁸ De acordo com Souza, para Mário de Andrade, o processo de formação da música popular brasileira se realizou no “encontro de duas culturas populares, uma já perfeitamente sedimentada (europeia), outra em pleno processo de formação”, resultando em um tipo de música peculiar a um país ainda em construção.

metodológico a sua pesquisa. Assim, enquanto Proença tece sua própria interpretação diante do material que tinha em mãos, a pesquisadora reúne, seleciona, organiza e apresenta os resultados de sua pesquisa, entregando ao leitor de sua obra a responsabilidade parcial de leitura e, portanto, a ação interpretativa. Parcial porque não se pode descartar a subjetividade que há na elaboração de todo e qualquer texto e, tratando-se de uma pesquisa, das escolhas e seleções feitas pelo pesquisador para compô-la.

Telê Lopez busca, ao incorporar procedimentos da crítica genética, conhecer e expor *Macunaíma* em suas raízes, em seu percurso, na sua pluralidade. É um livro voltado para a crítica, oferece leituras contemporâneas da rapsódia, sem descartar as tradicionais. Com 589 páginas, a obra organizada por Telê traz a narrativa de Mário, o percurso e os percalços da rapsódia, interpretações da obra realizadas por outros críticos, o dossiê da obra com os registros que recolheu do escritor e o glossário, resultando em um material indispensável para consulta, estudo ou análise para quem deseja uma melhor compreensão de *Macunaíma*.

A importância do trabalho que a autora reuniu no livro em questão pode ser constatada pela sua recorrência nas pesquisas acadêmicas voltadas para o estudo da rapsódia e sua presença constante nos programas de cursos de literatura de nível superior como referência bibliográfica. Diante dessa importância que a obra de Telê Lopez passou a representar para o desenvolvimento de pesquisas voltadas para a narrativa andradina, as seleções realizadas pela autora, principalmente dos estudos já desenvolvidos por outros críticos da rapsódia também se tornaram referências para as pesquisas, pois a autora os apresenta dando ênfase na importância de cada um, contribuindo para a formação de outro cânone, o da fortuna crítica de *Macunaíma*.

Diléa Zanotto Manfio, responsável por comentar a bibliografia voltada à *Macunaíma* citada na *Edição crítica*, justifica que as escolhas foram feitas pelos textos considerados mais significativos. Assim, a autora apresenta as obras: “O preparo da bibliografia impôs uma seleção. Assim, por meio do critério seletivo, foram escolhidas as obras e os textos mais significativos e que trouxeram alguma contribuição para a leitura, análise e interpretação de *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*.⁵⁹

Depois de *Roteiro de Macunaíma* (1956), as publicações apresentadas pela autora

⁵⁹ MANFIO, Diléa Zanotto. “Bibliografia comentada”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p.194.

são datadas a partir dos anos 70, como: Intertexto: escrita rapsódica (1970) de Mário Chamie, *Morfologia de Macunaíma* (1973) de Haroldo de Campos, *Macunaíma: a margem e o texto* (1974) de Telê Lopez, *Macunaíma: ruptura e tradição* (1977) de Suzana Camargo, *Macunaíma: da literatura ao cinema* (1978) de Heloísa Buarque de Holanda, *O tupi e o alaúde* (1979) de Gilda de Mello e Souza. Além de outros estudos realizados nas décadas de 80 e 90.⁶⁰

Não foi somente o aumento das publicações de pesquisas voltadas para a rapsódia que ocorreu na década de 70, as publicações da narrativa também cresceram consideravelmente nesta década. Se *Macunaíma* teve oito edições publicadas em mais de quatro décadas, só nessa década são nove edições publicadas. Além disso, a rapsódia será uma das poucas obras brasileiras que são transpostas tanto para o cinema (1969)⁶¹ como para o teatro (1978)⁶², alcançando repercussão internacional. A obra andradina, passa então, definitivamente, a ser considerada a melhor prosa de ficção modernista. Assim escreve Telê Lopez na apresentação da segunda *Edição crítica de Macunaíma*, em 1997:

A rapsódia de Mário de Andrade, hoje traduzida em cinco línguas, multiplicada na tinta, no traço, na tela, na música, vai impondo um texto não só na literatura, como na vida brasileira. [...] O projeto da coleção Archivos da Association Archives de la littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX siècle, ONG da UNESCO, irmana Macunaíma às grandes obras da América Latina.⁶³

O mesmo não acontece, em 1928, quando Mário de Andrade publica a rapsódia, não havendo grande repercussão. Pode-se constatar tal fato pela reduzida tiragem da primeira edição, 800 exemplares patrocinados pelo próprio autor, e pela demora de quase uma década para publicação da segunda edição, em 1937, numa tiragem ainda insignificante de 1000 exemplares pela editora José Olympio⁶⁴. Além disso, a acolhida do livro pela imprensa foi mínima, demonstrando a falta de preparo da crítica da época para compreendê-la, ficando para o próprio autor a tarefa de divulgá-la e explicá-la, por meio

⁶⁰ Id. Ibid., p. 194-205.

⁶¹ Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: filmes do Serro / Grupo filmes / Condor filmes, 1969.

⁶² Roteiro: Antunes Filho e Jacques Thièrot. Direção: Antunes Filho. Grupo Pau Brasil, 1978.

⁶³ LOPEZ, Telê P. A.. “Introdução da coordenadora”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê P. A. Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. XXIII.

⁶⁴ Informações retiradas da *Edição Crítica de Macunaíma* de Telê Lopez (1997).

das cartas trocadas com outros escritores e intelectuais que faziam parte do seu círculo social ou, de artigos que publicava nas revistas e jornais da época; pois a taxa de analfabetismo no país era altíssima, contribuindo para o ínfimo público leitor existente.

Para entender a má recepção da rapsódia pela crítica literária brasileira na época de sua publicação, é necessário também situá-la dentro do Modernismo como obra especificamente modernista. Movimento literário este que só veio a começar a ser estudado, ou mesmo, pensado a partir da década de 50, como diz Silviano Santiago: “(A) pobreza intelectual do meio jornalístico da época, (foi) incapaz de assimilar a revolução modernista de dentro”.⁶⁵ Sendo possível encontrar estudos mais consistentes sobre o movimento, apenas décadas depois de seu início, como é o caso do estudo já citado de Antonio Cândido em 1959.

Além do fato da crítica literária voltar-se para as obras literária modernistas, buscando construir uma leitura sobre o movimento como um todo, surge na década de 50, os primeiros trabalhos dos poetas concretistas, também conhecidos como neovanguardistas, como Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Os três formaram o Grupo do *Noigandres*, nome dado também à revista fundada pelo Grupo (1952-1962), onde divulgavam tanto a poesia produzida, como suas ideias e inovações estéticas. O Grupo foi formado em 1952, em São Paulo, dando início ao movimento da Poesia Concreta no Brasil.

Os poetas concretistas também foram responsáveis por importantes pesquisas voltadas para as obras literárias da vanguarda modernista, trazendo “de volta um grande interesse crítico pela prosa de vanguarda dos anos 20. Oswald e Mário de Andrade são (re)descobertos pelos vanguardistas, merecendo interpretações ricas e sistemáticas por parte de entre outros Affonso Ávila (1963), Haroldo de Campos (1973) e Mário Chamie (1972)”.⁶⁶

Haroldo de Campos (1929-2003), um dos fundadores do movimento da poesia concreta, na procura de novas formas de organizar as palavras, explorando seus aspectos gráfico-visuais, volta-se para o experimentalismo poético dos escritores modernistas, tornando-se grande pesquisador da prosa modernista brasileira. Sob a orientação de Antonio Cândido desenvolve a tese de doutorado “Para uma teoria da prosa modernista

⁶⁵ SANTIAGO, Silviano. “História de um livro”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 131.

⁶⁶ Id. Ibid., p. 134.

brasileira” que resultará na obra *Morfologia de Macunaíma* (1973). O autor faz uma análise estrutural da rapsódia, utilizando-se dos pressupostos teóricos elaborados por Vladimir Propp sobre a estrutura da fábula⁶⁷ e, também, da pesquisa, já comentada aqui, do *Roteiro de Macunaíma* de Cavalcanti Proença.

A rapsódia, hoje, é uma das obras literárias brasileiras mais analisadas e, consequentemente, detentora de uma multiplicidade de enfoques sobre sua criação, desde seu potencial artístico, sua forma de composição, sua recepção e seu valor histórico-cultural. Porém, percebe-se, ao analisar a fortuna crítica referente à obra, um diálogo entre as várias vozes que a compõem, contribuindo, na verdade, para a permanência do livro no cânone de textos literários brasileiros tidos como narrativas identitárias do país, como já discutido anteriormente.

Com o objetivo de confrontar alguns desses discursos (ressalta-se os de relevância no meio literário), trazendo à tona esse lugar-comum que compartilham, optou-se pela obra de Telê Lopez, *Edição Crítica de Macunaíma*, principalmente por concentrar nesta uma quantidade variada de leituras da rapsódia realizadas por diferentes críticos; além de ser uma obra que se constituiu como o próprio cânone da fortuna crítica de *Macunaíma*.

A autora reúne vinte e seis estudos voltados para a narrativa, sendo quatorze reproduzidos integralmente e doze apenas com um pequeno resumo comentado. Nestes, percebe-se que, independente da metodologia e foco escolhido pelo crítico na realização de seu estudo, a ideia sistematizada, pioneiramente, por Proença, de que *Macunaíma* representa a consolidação de um projeto estético-ideológico ousado de Mário de Andrade em narrar artisticamente o Brasil, ou constitui-se como o centro da pesquisa, ou funciona como ponto de partida para o desenrolar da análise.

É possível presenciar, portanto, discursos intimamente ligados a essa ideia, confirmando-a; assim como, outros que na busca por desmisticificá-la acabam por reproduzi-la em outras palavras; ou, até mesmo, aqueles que, apesar de partir do mesmo ponto, conseguem transcendê-la, como é o caso da leitura realizada por Gilda de Mello e Souza em “O tupi e o alaúde”, em que a autora a relativiza, dando margens a outras possíveis interpretações. Por isso, buscar-se-á, no próximo capítulo, lançar um olhar mais atento a esse discurso pré-estabelecido historicamente no intuito de ressaltar a existência de uma força implícita no diálogo entre um emaranhado de textos responsável pela manutenção de

⁶⁷ PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

leituras canônicas, assim como, um movimento contrário agindo de forma lenta e silenciosa nas bases que dão sustentabilidade a este cânone em específico, confirmando o caráter móvel do mesmo.

Pois, assim como no mito de Narciso e Eco⁶⁸ o olhar, num século movido pela informação em tempo real, pelo excesso de conhecimento e pela simultaneidade dos acontecimentos, é determinante para que se possa encontrar o que foi soterrado pelas leituras clássicas, vistas, muitas vezes, como verdade primeira. Narciso na busca pela imagem refletida no lago, assim como os olhos de quem aprecia uma obra de arte, a princípio, prende-se na percepção ilusória dos sentidos, moldada pelo balanço das águas e pelo jogo de luzes e sombras produzido pela natureza. Debatendo-se contra si mesmo no desejo incontrolável de deter-se naquela imagem, mergulha ao até então desconhecido. No entanto, no encontrar o que procura, transforma-se em uma bela flor enraizada, marcada, contraditoriamente, pela brevidade de vida. Eco, personagem que se apaixona por Narciso e é rejeitada por este, como aquele que fala da obra de arte, procura seu *eu* refletido nos olhos alheios. Enquanto o primeiro busca em si mesmo se encontrar, Eco busca no *outro* a sua plenitude. Ao entregar-se inteiramente aos olhos alheios, transforma-se em uma rocha, fadada a reproduzir a palavra do *outro* em sua *incompletude*.

⁶⁸ Considerar a versão de Ovídio e o fato de que o mito em questão faz parte do livro III intitulado *Metamorfoses*.

CAPÍTULO II – MACUNAÍMA SOB O OLHAR DO OUTRO

*Procurarei meu rosto na água, nos vidros, nos olhos alheios
Duvidarei de mim, que me contempro.
Da água, dos vidros, dos olhos que me refletem.⁶⁹*

Voltar-se às leituras e releituras de *Macunaíma* exige, antes de tudo, uma reflexão sobre a narrativa que se construiu da/na modernidade. Narrativa esta que teve início nas últimas décadas do séc. XIX para se consolidar nas primeiras décadas do séc. XX, sendo possível perceber, mesmo em nossos tempos, seus resquícios permeando a cultura ocidental. Movida pelo desejo de progresso e, ao mesmo tempo, fator condicionante do mesmo, cria-se a “teoria do novo”, encontrando na arte sua legitimidade. Fato este fundamental para que tal narrativa não seja deixada de lado, além da opção que se fez por iniciar o presente capítulo com uma breve apresentação da mesma.

Com a consolidação do pensamento iluminista, no século XVIII, mas, sobretudo, após a Revolução Francesa, ocorre uma consciência histórica da cisão do presente com toda a história anterior, inaugurando uma nova geração capaz de compreender a sua modernidade, “não mais como oposição às épocas antigas, mas como dilema em relação ao tempo presente.”⁷⁰ Para compreender melhor como se deu a nova relação do homem com o tempo optou-se pela pesquisa desenvolvida por Jauss, em que o autor, ao percorrer as oscilações de sentidos do termo *modernus*, contribui para uma melhor compreensão da construção da narrativa que se constituiu da/na modernidade servindo de base para inúmeras outras teorias produzidas simultaneamente, inclusive àquelas que deram suporte para a consolidação da literatura como ciência.

De acordo com Hans Robert Jauss (1996), o adjetivo “moderno” vem do latim vulgar *modernus* e aparece já no final do séc. V, indicando o surgimento da consciência do término de uma época (Antiguidade) e o início de outra (a era cristã). Ao historicizar o termo, Jauss comprova que há uma estreita relação entre a percepção que o homem tem do tempo e as mudanças dadas ao termo ao longo da história. Assim, se no séc. V, *modernus* ainda não contém a ideia de tempo, a oposição entre antigo e moderno é total e absoluta, configurando-se na “‘despedida’ de um passado pela autoconsciência histórica de um novo

⁶⁹ Poesia sem título, escrita por Cecília Meirelles no ano de 1960.

⁷⁰ OLINTO, Heidrum Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. S. P.: Ed. Ática, 1996, p. 75.

presente”⁷¹; com a invenção do progresso científico, a partir do século XVI, uma nova concepção de tempo surge: a de um tempo sucessivo, irreversível e infinito, e, com ela, a autoconsciência de pertencimento a um novo tempo, não como oposição, mas como um tempo que está à frente do que passou. *Modernus* deixa de significar o “agora” para ser o novo que ultrapassou o antigo.

Desde então, a história experimenta uma sucessão de mudanças que vão do modo de percepção da realidade a uma nova relação com o belo. Este retoma, paradoxalmente, o sentido original do latim *modernus*, relacionando-o à atualidade histórica do presente, ou seja, “em relação ao efeito produzido, o belo só é imediatamente belo para seu primeiro público, aquele para o qual foi criado, e é belo à medida que busca e atinge esta atualidade.”⁷²

É a partir dessa ideia de belo, presente inicialmente no ensaio *Racine et Shakespeare* (1825) de Stendhal; e, formulada teoricamente por Baudelaire (1859) três décadas depois, que é possível se estabelecer, posteriormente, uma estética do novo. Na teoria de Baudelaire, “a arte moderna não tem necessidade de apoiar-se sobre a autoridade do passado antigo, porque o belo temporal ou transitório, tal como o define o conceito de *modernité*, produz ele mesmo a sua própria *antiquité*.⁷³

É sob essa perspectiva que a modernidade como consciência histórica do presente busca na auto-referencialidade a afirmação de uma arte autônoma, construindo seu próprio manual de instrução, em que ela mesma cria suas regras, modelos e critérios. Da autoconsciência estética e histórica formulada por Baudelaire surgem várias outras narrativas, não só da arte moderna, mas da própria modernidade, fazendo desta “sinônimo de crítica [...] o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente”⁷⁴.

Nietzsche, assim como Baudelaire, busca compreender a modernidade de dentro dela. Pela percepção do presente, ambos compartilham de uma modernidade que “traz em si mesma o seu oposto, a resistência à modernidade”⁷⁵. Ele também “não via no progresso e na história a possibilidade de uma superação da modernidade ou de uma saída da

⁷¹ OLINTO, 1996, p. 50.

⁷² OLINTO, 1996, p. 77.

⁷³ OLINTO, 1996, p. 82.

⁷⁴ PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁷⁵ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. De Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996, p.15.

decadência”⁷⁶ Para ele, a partir do final do século XVIII, desaparecem os valores absolutos, o fundamento divino e surgem, em contrapartida, os valores estritamente humanos: a autoridade de Deus e da Igreja é substituída pela autoridade do homem, considerado como consciência ou sujeito.

Desse pensamento, Nietzsche anuncia a morte de Deus e o surgimento do homem moderno⁷⁷, colocando-o livre de toda a tradição que o antecede. De certa forma, seu pensamento contribui para a “superstição do novo” que tomará as últimas décadas do século XIX, promovendo a crença no eterno recomeço. Entretanto, é importante frisar que não havia nem em Baudelaire nem em Nietzsche traços da estética do novo.

Pensadores bem mais próximos de nós e de um lugar fora da modernidade do século XIX também buscaram compreender o moderno sem serem tomados pela visão progressista. A ideia que Foucault formula sobre o ser da linguagem, apresentada em 1964, em duas conferências pronunciadas nas Facultés Universitaires Saint-Louis, de Bruxelas, ilustra bem o que foi dito. Partindo do pensamento de Nietzsche sobre o surgimento do homem moderno, Foucault toma a arte literária da modernidade também como auto-referencial.

De acordo com ele, com a morte de Deus, do absoluto, da verdade primeira que se acreditava existir na *episteme* clássica, desaparecem “os critérios ou princípios universais externos a que a linguagem deveria se adequar e que a torna soberana.”⁷⁸ Assim, essa linguagem que ocupava as obras clássicas, que não seria mais que a Verdade, o Modelo, a representação, com a invenção do homem moderno, morre, deixando um vazio que será então preenchido pelo “ser da linguagem”, que seria a própria repetição da palavra. Em síntese, para Foucault, o homem moderno deixa de prestar atenção à palavra primeira, primitiva e originária e, em seu lugar, deixa que a própria palavra fale, que fale uma linguagem anterior: “o já dito, o rumor, o murmúrio de tudo o que foi pronunciado, as palavras acumuladas na história.”⁷⁹

Todavia, a narrativa que se construiu sobre a arte moderna de Baudelaire até chegar aos pós-estruturalistas não se deu em mão única. Se com Baudelaire e Nietzsche, ainda no século XIX, surge historicamente a autoconsciência da modernidade como tempo presente, atual, no final desse mesmo século, o conceito de *modernité* deixa de ser compreendido e,

⁷⁶ COMPAGNON, 1996, p. 26.

⁷⁷ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁷⁸ MACHADO, 2001, p. 111.

⁷⁹ MACHADO, 2001, p. 110

conforme Compagnon, modernidade e decadência tornam-se sinônimos. Se para o poeta de *Fleurs du Mal*, todo artista deveria captar no transitório e fugidio da modernidade a sua beleza para que o moderno pudesse criar uma nova antiguidade, não no sentido de Antiguidade clássica, mas do que ele chamou de eterno ou belo ideal, a arte de vanguarda que surge na virada do século, na Europa, junto a uma nova narrativa da tradição moderna, rompe com a ideia de atualidade na arte para opor o novo ao velho.

A vanguarda artística no intuito de estar sempre à frente, não rompe somente com o passado, mas com o próprio presente, apegando-se desesperadamente ao futuro. Dessa forma, surge, ainda no século que se findava para se consolidar nas primeiras décadas do novo século, uma narrativa comum não só às vanguardas artísticas, mas também à crítica formalista que despontava, configurando-se “numa intenção apologética ou teleológica [...] (na descrição) da passagem de uma geração à outra e de um artista a outro como uma superação rumo à verdade [...]”⁸⁰.

A modernidade passa a ser concebida como um processo histórico contínuo, abolindo a dualidade que, por sua vez, é o componente paradoxalmente constituinte da própria modernidade. A negação da tradição torna-se, então, sinônimo de “moderno”, configurando-se na estética da negação e da mudança, ou melhor, em uma “tradição da ruptura”⁸¹, como foi definido por Otávio Paz: a busca incessante pelo instante, pela novidade, pela experimentalização estética como superação do próprio presente.

De acordo com Compagnon, quando as vanguardas artísticas surgem, elas se dividem em duas, uma política e uma estética. A primeira formada por artistas empenhados a promover uma revolução política que mudasse o mundo por meio da arte, e a segunda, formada por artistas que pretendiam uma revolução estética na arte para que o mundo a seguisse. Duas vanguardas que logo se fundiram, chegando ao final do século com os termos *vanguarda*, *modernidade* e *decadência* sendo inferidos quase como se fossem sinônimos. A narrativa que se constrói não concebe a modernidade mais como presente enquanto tal, ela passa a ser confundida com a própria vanguarda, de presente enquanto contribuição para o futuro, sendo, portanto, concebida como um processo histórico contínuo.

Ao lado das vanguardas artísticas o movimento modernista se formava assimilando e consolidando muitas de suas ideias “inovadoras”. No entanto, apesar da aproximação dos

⁸⁰ COMPAGNON, 1996, p. 44.

⁸¹ PAZ, 1984, p. 11-58.

dois movimentos, há peculiaridades que os distinguiam: se as vanguardas buscavam a ruptura completa com a tradição, além de se configurar como um fenômeno extremamente político, o modernismo investiu na formação de uma nova tradição, diferente daquela pretendida pelos primeiros modernos, como Baudelaire; fincada agora na nova concepção de novo.

Em suma, essa mudança experimentada pela arte contribuiu em muito para que se edificasse uma nova narrativa da/na modernidade. No entanto, é preciso ressaltar que ambos, tanto o movimento vanguardista como o modernista, não aconteceram de forma isolada, não seriam possíveis sem a ideologia do progresso científico, a modernização e crescimento urbano, o surgimento de novas teorias como a freudiana, o estruturalismo, o formalismo russo, a consolidação da história como ciência e da literatura como instituição, além de várias outras mudanças ocorridas de forma rápida e simultânea.

Nessa nova narrativa que se consolidava, o artista ocupou lugar privilegiado, pois “se o ‘eterno e imutável’ não mais podia ser automaticamente pressuposto, o artista moderno tinha um papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade.”⁸² Esse pensamento tornou-se consistente ao ancorar-se na formulação que Nietzsche realizou em sua *Segunda Consideração Intempestiva* (1874), posicionando a estética acima da ciência, da racionalidade e da política. Para ele, “somente a religião ou a arte, pelo seu poder ‘não histórico’ ou ‘supra-histórico’, lhe pareciam suscetíveis de curar o homem da história e de dar à existência o caráter do eterno”⁸³. Seu pensamento coube bem no discurso que se construía, pois era preciso uma fundamentação teórica que sustentasse entregar ao artista uma “função heróica”.

Se retomarmos a introdução deste trabalho, a discussão sobre a construção histórica do cânone da literatura brasileira, percebe-se um estreito diálogo entre a narrativa aqui apresentada e os discursos que, por sua vez, deram sustentabilidade a tal cânone; ambos movidos pela “teoria do novo”, tanto no seu caráter estético como político. Na verdade, o que se vê é a presença de um emaranhado de textos num diálogo auto-sustentável, legitimando instituições e estabelecendo novas tradições.

Assim, ao dirigir o olhar ao cânone em específico, objeto desta pesquisa, percebe-se um discurso construído histórico e coletivamente; por sua vez, inserido em uma narrativa

⁸² HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993, p. 27.

⁸³ COMPAGNON, 1996, p. 26.

maior que o envolve, dificultando, mas não o impedindo, de ser visto fora de seus limites.

Nesta perspectiva, inicio a análise de alguns dos estudos voltados para a narrativa andradina, presentes na *Edição Crítica de Macunaíma*, com o intuito de perceber na prática a construção e permanência de um cânone, por meio de textos que se intercomunicam, legitimando-o. Reitera-se, portanto, que a escolha pela obra de Telê Lopez como fonte de pesquisa para o presente estudo justifica-se devido à concentração de pesquisas, realizadas por diferentes autores; além de ser uma obra amplamente consultada e reconhecida no meio literário.

Darcy Ribeiro é quem abre a *Edição crítica de Macunaíma*. Convidado a fazer a apresentação da obra, o escritor não perde a oportunidade de abarcá-la sob seu próprio ponto de vista, como coloca na primeira página de seu texto: “Apesar deste não ser meu papel aqui, não resisto à tentação de entrar na dança e dar, eu também, minha visão pessoal de *Macunaíma*.⁸⁴

O autor faz parte do grupo dos “intérpretes do Brasil” comentado na introdução desta pesquisa. Antropólogo, político e escritor, ficou conhecido, principalmente, pelo trabalho que desenvolveu na educação e por suas pesquisas sobre a cultura indígena. Em 1995, publicou o livro *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, concentrando neste o resultado dos estudos que desenvolveu sobre a cultura brasileira. No livro, apresenta a formação do povo brasileiro, sob a perspectiva de três etnias que se fundem. De acordo com o antropólogo, a nação brasileira nasceu do entrechoque do invasor português com o índio e com o negro africano: três povos díspares em suas matrizes étnicas, mas que se fundem dando início a uma *nova nação*.

Para o escritor, índios e negros, *desindianizados e desafricanizados*, “despojados de sua identidade, se vêem condenados a inventar uma nova etnicidade englobadora de todos eles”⁸⁵. Portugueses, mesmo ocupando posição de hegemonia, têm sua herança étnica lusitana transfigurada pelo novo modo de vida, pela miscigenação e, até mesmo, pelo ambiente geográfico que os forçaram a se adaptar às condições ambientais da nova terra. Enfim, o resultado da confluência entre negros, índios e brancos é a formação de um *povo novo* que nunca existiu antes: o povo brasileiro.

⁸⁴ RIBEIRO, Darcy. “Liminar - Macunaíma”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. XVII.

⁸⁵ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995, p. 448.

Como se vê, mesmo pertencente à década de noventa, o discurso de Darcy Ribeiro mantém-se em sintonia com as ideias proferidas no início do século por outros intelectuais, além de artistas e políticos. Ou seja, mesmo percebendo um esforço do autor em apresentar o “povo brasileiro” fora de uma visão pessimista, não consegue se desvencilhar das representações dominantes presente em seu meio. O autor apresenta separadamente as potencialidades dos três povos originários do brasileiro (portugueses, africanos e índios), exaltando-as; no entanto, ao explicar o “povo novo” que se formou da fusão dessas três etnias, colocando o meio como fator condicionante dessa nova “raça”; compartilha, na verdade, do mesmo discurso.

Ao falar de *Macunaíma*, Darcy Ribeiro mantém estreito diálogo com a análise de Proença, tratado na introdução deste trabalho. O autor inicia seu texto ressaltando: “li, reli *Macunaíma* muitas vezes, curtindo sempre. Sobretudo na leitura guiada por Proença.”⁸⁶ Para ele, a narrativa é “o retrato oblíquo, transverso, do Brasil”, por isso, “desconcertante e polêmico”⁸⁷, assim como, para Proença, a falta de lógica da narrativa é um artifício estético de Mário para narrar o inarrável, ou seja, a própria falta de lógica do nacional. Esse apoiar-se no texto alheio será analisado no decorrer deste capítulo, pondo à mostra a construção de uma teia argumentativa sustentada por um grupo de críticos-pesquisadores constituinte, por sua vez, da própria fortuna crítica da rapsódia.

Basta as primeiras páginas de seu texto para se perceber implícita em suas palavras a visão pessimista sobre o Brasil. Assim coloca: “[...] é o discurso em que Mário nos mostra, matreiro, o caminho [...] de nos exercermos como intelectuais de nosso povo mestiçado na carne e na alma, desde sempre à véspera de realizar suas potencialidades.”⁸⁸. Um povo que carrega em si características que o mantém *sempre às vésperas* de se realizar como nação, ou seja, o autor acaba por confirmar em outras palavras uma identidade para o brasileiro que, como disse Bresciani, constitui-se na própria falta, num “vazio a ser preenchido, se possível for.”⁸⁹

Ao passar à análise do protagonista da narrativa andradina, Darcy Ribeiro é bastante direto na convicção de que Mário de Andrade foi certeiro na criação de um personagem que representasse o brasileiro, como se vê no trecho abaixo:

⁸⁶ RIBEIRO, Darcy. “Liminar - Macunaíma”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. XVII.

⁸⁷ Id. *Ibid.*, p. XVIII.

⁸⁸ Id. *Ibid.*.

⁸⁹ BRESCIANI, 2005, p.107.

Ser Macunaíma, o herói de nossa gente, a meu juízo, só pode ser porque ele veste a carne que nos veste; porque é a carapuça que nos cabe, a nós brasileiros. Falo, é claro, não de nós, do clube dos contemplados, mas do brasileiro-massa, povão, desde sempre humilhado e ofendido, o que, aparentemente, é toda uma contradição.⁹⁰

Se Darcy Ribeiro abre a *Edição Crítica de Macunaíma* repetindo de forma atualizada o que já se vinha tecendo sobre a rapsódia desde a voz de Mário de Andrade, não o criador, mas o crítico que foi de sua própria criação; é possível encontrar, na obra de Telê Lopez, autores que na busca de compreender *Macunaíma*, inaudita mesmo em nossos tempos, transcendem a essa leitura canônica, compartilhando assim para a construção de uma crítica literária com bases em deslocamentos contínuos, necessários para que não se caia no discurso dominante, por sua vez, reproduutor e legitimador do cânone literário.

Como exemplo do que foi dito, pode-se citar a reprodução integral do estudo de Gilda de Mello e Souza *O tupi e o alauíde* presente na obra em questão, já comentada na introdução desta pesquisa, em que a autora não se prende a confirmar na rapsódia uma narrativa identitária do Brasil, mas encontrar nela “‘rastros’, vestígios do Livro original”⁹¹, por sua vez, *presentificador* de uma ausência em meio a uma renovação constante, pois, conforme Araújo, todas as vezes que se lê uma escritura e/ou a comenta, esta é reescrita “num imenso e labiríntico palimpsesto”, sendo, portanto, impossível sua fiel tradução.

Depois da apresentação de Darcy Ribeiro, a organizadora da obra, Telê Lopez apresenta o resultado da pesquisa que realizou sobre a escrita da rapsódia em “Nos caminhos do texto”, utilizando-se dos pressupostos teóricos da crítica genética. Nas margens da narrativa – manuscritos, cartas, entrevistas e outros escritos deixados pelo escritor – a autora busca encontrar uma possível trajetória percorrida pelo poeta na produção de sua obra-prima, da primeira redação a sua estreia e posteriores publicações. Ao terminar seu texto, nota-se o empenho da pesquisadora em ressaltar o trabalho minucioso de Mário em materializar artisticamente em *Macunaíma* seu projeto estético-ideológico. Assim coloca logo no início de seu texto:

⁹⁰ RIBEIRO, Darcy. “Liminar - Macunaíma”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. XIX.

⁹¹ ARAÚJO, 2005, p. 74.

Para quem está se preocupando bastante em representar o Brasil, tendo já escrito, no nacionalismo modernista, *Amar, verbo intransitivo* e *Clã do jabuti*, respectivamente poesia e ficção, encontrar no deus de pouco caráter do lendário de Vom Roraima zum Orinoco [...] semelhanças com o brasileiro, significou dar continuidade a um projeto estético e ideológico. [...]⁹²

No decorrer do texto, Lopez enfatiza as inúmeras revisões realizadas pelo poeta e deixadas pelo mesmo em manuscritos, confirmado, de acordo com a pesquisadora, “[...] um sentido de projeto-aberto, móvel [...] obrigando-se à lapidação, ao repensar, em suma, à retomada da escrita [...]”⁹³. De acordo com ela, Mário deixa registrado na capa de um volume do livro suas intenções sobre mais uma revisão que pretendia realizar em sua narrativa, ou seja, o poeta morre com o desejo de ainda continuar a escrever a obra que mais o atormentou. Assim coloca:

“[...] no volume onde anota na capa ‘Exemplar corrigido para servir/ a futuras reedições) / M.’, esquecendo-se de abrir os parênteses, não consegue sequer passar a espátula para separar as folhas unidas. Morre com essa intenção em 25 de fevereiro de 1945.”⁹⁴

No estudo de Ettore Finazzi-Agrò “As palavras em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos”, uma das análises da rapsódia selecionada pela autora para compor sua obra, o pesquisador italiano segue os mesmos passos de Telê Lopez, ao buscar, nos escritos deixados por Mário de Andrade, subsídios para desenvolver sua pesquisa; no entanto, difere da mesma pela abordagem que realiza. Ele parte dos trechos presentes nos dois prefácios escritos pelo poeta, em que o escritor qualifica sua obra de brinquedo, no primeiro, e de livro de pura brincadeira, no segundo. O estudioso busca na função do brinquedo, de revelar “tesouros” perdidos, associação com a organização estética de *Macunaíma*, resultado, conforme o crítico, de um trabalho de *bricolage*, objeto lúdico que, como todo brinquedo, sedimenta e espelha a História.

Para Finazzi-Agrò, a narrativa andradina é a metáfora do paradoxo brasileiro, à medida que o arranjo textual da mesma representa o próprio movimento de apropriação e

⁹² LOPEZ, T. P. A.. “Nos caminhos do texto”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. XXV.

⁹³ Id. *Ibid.*, p. XXVIII.

⁹⁴ Id. *Ibid.*, p. XXXVI.

de transformação incessante de várias identidades, por sua vez, constituinte da cultura brasileira, ou seja, de acordo com o autor, *Macunaíma* é a metáfora da multiplicidade dos modelos e dos percursos culturais existentes no Brasil, ou, mais especificamente, o texto-modelo da especificidade da cultura brasileira.

Conforme o pesquisador, o paradoxo brasileiro se revela na figura do protagonista:

O *herói sem nenhum caráter* representa, nesse sentido, a harmonização imaginária ou, a outro nível, a metáfora artística de um modelo cultural que na multiplicidade, na ausência de uma qualidade peculiar ou de um caráter específico, encontra, por paradoxo, a sua homogeneidade e a sua especificidade.⁹⁵

Nessa perspectiva, a “brincadeira” criada por Mário de Andrade “esconde e revela, sob as suas formas lúdicas, a imagem acabada de um mundo sem imagem definida”⁹⁶, possível somente pela convivência entre memória e invenção, materializada, por sua vez, sob as formas de um mito.

O autor também ressalta que a possessão erótica e a metamorfose vividas pelo herói durante toda a narrativa confirma a função conectiva do mesmo, “cuja ‘ausência de caráter’ se revela, afinal, idoneidade para servir de mediador entre caracteres contraditórios, para conjugar as muitas qualidades do universo racial, social, cultural brasileiro”⁹⁷, ou seja, Macunaíma é ninguém e todos ao mesmo tempo, representando, na verdade, a identidade nacional: “uma identidade que não é uma [...] uma condição histórico-cultural que não tem forma definida, e que, aliás, encontra a sua especificidade nesta in-definição, a qual, por sua vez, resume muitas definições e muitas especificações.”⁹⁸

Percebe-se, claramente, o pesquisador em plena sintonia com o discurso preponderante do meio intelectual brasileiro, reproduzindo e legitimando mais uma vez a ideia da identidade nacional constituída na falta, na ausência. E, a rapsódia, sendo colocada como materialização artística do “retrato” nacional, refletindo, por meio de Macunaíma – *um herói sem nenhum caráter*, um estado de plenitude em potência de um país sempre pronto a se realizar num futuro próximo.

⁹⁵ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “As palavras em jogo - Macunaíma e o enredo dos signos”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 311.

⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 316.

⁹⁷ Id. *Ibid.*, p. 322.

⁹⁸ Id. *Ibid.*, p. 326.

Finazzi-Agrò é reconhecido pela extensa produção voltada para a literatura brasileira e portuguesa. Nota-se que a pesquisa do estudioso italiano, assim como o discurso de Darcy Ribeiro apresentado anteriormente e de tantos outros pesquisadores que foram ou serão apresentados neste trabalho, situa-se nas últimas décadas do século vinte, confirmando que, mesmo em nossos dias, pode-se presenciar tal discurso sendo disseminado. A referida pesquisa, por exemplo, foi publicada pela revista *Colóquio/Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, no ano de 1998.

Não muito diferente, na análise de outro pesquisador, também selecionado para compor a *Edição Crítica de Macunaíma*, é possível flagrar novamente a presença do tema sobre a identidade nacional na realização de sua leitura sobre a rapsódia, agora, numa perspectiva diferente da apresentada na voz de Finazzi-Agrò: é o estudo realizado pelo crítico Raúl Antelo “Macunaíma: apropriação e originalidade”. O crítico volta-se para a intertextualidade presente no texto de Mário de Andrade. De acordo com ele, a rede intertextual construída por Mário reflete o mesmo processo de constituição de uma identidade em específico, ou seja, ao testar a sobrevida dos textos, retirando-os de sua inserção original – a *eruditização* da cultura popular por meio do seu registro na língua escrita – o poeta cria a alegoria do processo de formação da identidade brasileira.

Antelo volta a Freud que, segundo ele, foi amplamente lido por Mário de Andrade antes mesmo da produção de *Macunaíma*. Freud vê “na rede intertextual uma condição de possibilidade da hipótese cultural e do próprio princípio de identidade”.⁹⁹ Nessa perspectiva, o crítico ressalta que mesmo antes da rapsódia o poeta modernista já ensaiava em outros trabalhos literários “a ideia de que é a partir do desconjuntado que se organiza a identidade, ideia que levará adiante em *Macunaíma*, através da figura do Boi, reunião nacional dos atributos da tribo.”¹⁰⁰

Ao analisar mais minuciosamente o estudo realizado por Raúl Antelo sobre a narrativa andradina, nota-se, coabitando no mesmo espaço, em meio à organização de suas idéias, tanto a permanência de um diálogo entre a voz do crítico com a voz da tradição, como a busca por certo distanciamento da mesma; pois, se por um lado, o pesquisador parte da ideia de que a rapsódia é uma alegoria do processo de constituição da identidade nacional, por outro, o próprio jogo intertextual sugerido pelo crítico já infere um diálogo

⁹⁹ ANTELO, Raúl. “Macunaíma: apropriação e originalidade”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 301.

¹⁰⁰ Id. Ibid..

polifônico presente em *Macunaíma* e, portanto, aberto a múltiplas significações.

De acordo com o pesquisador, “a rede intertextual produz [...] relações significativas entre discursos, relações nada aleatórias, pois que fixam um novo horizonte de expectativas no criador e no leitor.”¹⁰¹ Dessa forma, ainda conforme o autor, o narrador da rapsódia, por meio da utilização de signos específicos e distintos, desempenha importante papel na “formação de um modelo do real transcrito textualmente como multiplicidade de perspectivas e registros.”¹⁰²

Como se vê, a análise crítica de Antelo constitui-se num texto permeado de lacunas, que, por sua vez, dá margens a releituras da rapsódia que transcendem às leituras pré-estabelecidas no meio literário. O mesmo pode ser percebido em outros estudos apresentados por Telê Lopez em sua obra, como é o caso da análise feita por Alfredo Bosi em “Sítuacao de Macunaíma”.

Alfredo Bosi, renomado pesquisador, crítico e historiador da literatura brasileira, foi eleito em 2003 a ocupar a cadeira nº 12 da Academia Brasileira de Letras. Especializou-se em literatura italiana, dedicando-se a esta em pesquisas por quase dez anos. Em 1972, optou-se pelo ensino e pesquisas na área de literatura brasileira, voltando-se totalmente para a crítica e historiografia literária nacional; porém, mesmo antes de tomar essa decisão, Bosi escreve *A história concisa da literatura brasileira* (1970), hoje amplamente consultada no meio literário. Nesta, o historiador retoma, de certa forma, as ideias desenvolvidas por Antonio Cândido na *Formação da Literatura Brasileira*, apresentando a literatura brasileira como um processo contínuo de formação, periodizando-a em sua obra.

No ensaio citado, em que Bosi escreve sobre a obra-prima de Mário de Andrade, o crítico lança um olhar sobre a leitura canônica da rapsódia, ora dialogando com a mesma, ora questionando-a. Com isso, o historiador aproxima-se da pesquisa de Gilda de Mello e Souza ao relativizar, em alguns momentos, o que já está posto sobre o poeta e a narrativa aqui estudada, ao mesmo tempo, que afasta da mesma, aproximando-se da postura de Raúl Antelo, ao buscar se posicionar frente a tal discurso, compartilhando com este da produção de um texto ambíguo, que se abre para novas possibilidades.

Duas considerações são necessárias trazer para esta discussão. A primeira é a importância que Alfredo Bosi atribui às pesquisas realizadas sobre *Macunaíma* por

¹⁰¹ Id. Ibid..

¹⁰² Id. Ibid., p. 297.

Proença, Gilda de Mello e Souza, Haroldo de Campos e Telê Lopez, todas já comentadas no presente trabalho. Assim posiciona-se logo no início de seu texto:

O propósito deste ensaio não é fazer mais uma leitura de *Macunaíma*; basta-me remeter o leitor a três obras do maior valor que tentam, por vias diversas, decifrar o enigma do seu sentido imanente: *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença; *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos; *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza. Remeto, igualmente, à admirável edição crítica preparada por Telê Lopez Ancona Lopez, cujo texto sigo em todas as transcrições.¹⁰³

O crítico inicia seu ensaio ressaltando que não objetiva realizar mais uma leitura da rapsódia. Preocupa-se em esclarecer que seu real propósito é “situar *Macunaíma* no roteiro estético e ideológico de Mário e, ainda que sumariamente, no contexto de signos e valores dominantes na República Velha que, ao sair à luz o livro, vivia os seus últimos momentos”¹⁰⁴, sendo este o segundo ponto a considerar. Em suma, Bosi antecipa: diante de leituras consideradas completas e reveladoras, torna-se desnecessário a construção de outras; o importante, na verdade, é situar o escritor modernista e sua obra no que já está posto, ou seja, se existe um consenso de que a narrativa andradina reflete um provável projeto político-ideológico do poeta, o pesquisador assume o compromisso de encontrar o fio condutor deste discurso já constituído no meio literário.

Nesse sentido, reconhece o desejo de Mário de Andrade de pensar o povo brasileiro. Compartilha, portanto, de um projeto pensado pelo poeta precedente à produção de *Macunaíma*. No entanto, situa tal fato como motivação para sua criação, não sendo necessariamente a materialização do projeto em questão. Ao relativizar a leitura canônica da rapsódia, retoma a problematização já realizada por Gilda de Mello e Souza, lançando a mesma pergunta implícita no ensaio da autora citada: “que relação guarda a rapsódia com a leitura do Brasil que Mário vinha tentando fazer desde o começo da sua produção intelectual?”¹⁰⁵

O caminho escolhido por Bosi para compor seu ensaio está em mostrar o poeta modernista como parte e, ao mesmo tempo, como autor de um tempo constituído,

¹⁰³ BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 172.

¹⁰⁴ Id. *Ibid.*.

¹⁰⁵ Id. *Ibid.*, p. 176.

principalmente, pela complexidade e indeterminação das primeiras décadas do século vinte. Retoma, nessa perspectiva, o roteiro estético e ideológico do modernista, em estreito diálogo com os princípios das vanguardas europeias, o nacionalismo vigente do início do século, os preceitos da psicanálise e o primitivismo estético do modernismo brasileiro.

De acordo com Bosi, “coabitam no corpo narrativo [...] dois valores: o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica.”¹⁰⁶ Assim conclui: “na dinâmica ideológica do autor de *Macunaíma* parece que se articulou um lugar ideal de encontro entre dois vetores cujas direções acabariam sendo, às vezes, opostas: o vetor da *memória afetiva* e o vetor do pensamento *social crítico*.”¹⁰⁷

Tais vetores citados pelo historiador e crítico literário seriam, então, responsáveis por um posicionamento do modernista que estaria entre a oscilação constante de otimismo e pessimismo, ambos em excesso. O primeiro estaria ligado a sentimentos nacionalistas, portanto de ordem afetiva, levando o escritor a optar pela riqueza da língua e folclore nacionais. O segundo, ocupando lugar oposto, sendo caracterizado pelo crítico como de ordem cognitiva, estaria na aproximação da rapsódia com o que foi traçado por Paulo Prado em *O retrato do Brasil* sobre o povo brasileiro, inscrevendo a narrativa andradina no:

[...] quadro de perplexidades que tem por nomes *Retrato do Brasil*, *Casa Grande & Senzala*, *Raízes do Brasil*, todas obras pensadas em um tempo dilacerado pelo desejo de compreender o país, acusar as suas mazelas, mas remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual.[...]¹⁰⁸

Para Alfredo Bosi, em suma, a rapsódia configura-se num conjunto de “alegorias de otimismo e pessimismo surrealmente cruzadas”, confirmando, de acordo com o pesquisador, “uma obra que guarda ainda nas suas dobras não poucos desafios ao trabalho de interpretação”, pois, junto a esse conjunto de alegorias coabitam, num mesmo espaço, um “anti-realismo formal, extremos de sátira e paródia [...] e todo um enorme desejo de fugir para outros mundos onde a própria palavra ‘realidade’ não se fizesse tão imperiosa.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Id. Ibid.

¹⁰⁷ Id. Ibid., p. 177.

¹⁰⁸ Id. Ibid., p. 179.

¹⁰⁹ Id. Ibid., p. 181.

Diferente do que foi apresentado até aqui, é possível também encontrar, no conjunto de leituras selecionadas por Telê Lopez, estudos em que o(a) pesquisador(a) realiza sua análise tendo como foco uma parte em específico da rapsódia; não significando, porém, que a leitura adotada pelos mesmos fuja aos parâmetros já discutidos até então.

Uma das partes da rapsódia que se encontra presente em quase todas as leituras realizadas sobre a mesma, sendo, muitas vezes, objeto de estudo de algumas pesquisas, é a carta que compõe a narrativa, escrita pelo protagonista e intitulada de “Carta pras icamiabas” (capítulo IX). Tal carta ocupa todo um capítulo, situando-se praticamente ao meio do livro. Por algum tempo, após a publicação da obra, foi tida como anti-norma e, até mesmo, em nossos dias, ela aparece dividindo opiniões em meio à fortuna crítica da rapsódia.

Ao voltar às correspondências de Mário de Andrade, é possível encontrar no registro realizado pelo escritor a contenda que começa antes mesmo da publicação do livro. De acordo com o poeta modernista, Paulo Prado e Oswald de Andrade eram propensos à Carta; Manuel Bandeira, Tristão de Athayde e Jorge de Lima manifestaram-se desfavoráveis a ela. O próprio escritor deixa registrada sua opinião, como se vê na carta endereçada a Manuel Bandeira, de novembro de 1927, em que o escritor escreve:

[...] Quanto ao caso da Carta pras Icamiabas, tem aí um milhão de intenções. As intenções justificam a carta porém não provam que ela seja boa, é lógico e reconheço. [...] Agora a ocasião era boa pra eu satirizar os cronistas nossos [...] e o estado atual de São Paulo, urbano, intelectual, político, sociológico. Fiz tudo isso, meu caro. [...] Agora ela me desgosta em dois pontos: parece imitação do Osvaldo e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais. O primeiro ponto não acho remédio. O segundo, vou encurtar a carta. Mas não tiro ela não porque gosto muito dela.¹¹⁰

No estudo realizado por Maria Augusta Fonseca, também selecionado por Telê Lopez para compor a *Edição Crítica*, em que o capítulo constituído pela Carta, é o próprio objeto de estudo da autora, encontra-se um apanhado, de forma bem resumida, do posicionamento de críticos que, não só se dedicaram ao estudo da narrativa, como fazem parte da fortuna crítica da rapsódia considerada de grande relevância no meio literário:

¹¹⁰ LOPEZ, T. P. A. “Considerações em carta:1927-1945”. ” In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 494.

[...] Para Telê P. Ancona Lopez, (a Carta) é ‘ponto alto do texto e da prosa modernista’, como pastiche, arremedo de estilos, discurso do poder. Gilda de Mello e Souza acentua a importância da Carta na estrutura da obra como ‘um comentário satírico da escolha desastrada do herói’ (trocar as filhas de Vei por uma portuguesa). Rastreando também a ligação entre capítulos, mas sem expandir-se, Cavalcanti Proença associa a linguagem rebuscada de *Macunaíma* ao discurso pernóstico do estudante no capítulo X (Pauí-Pódole). Alfredo Bosi ressalta o estilo paródico do parnasianismo. Haroldo de Campos, em seu longo estudo, confere importância estética à Carta, mas inclui o texto entre as ‘elaborações metalíngüísticas dispersas’ de *Macunaíma*.¹¹¹

Se Fonseca apresenta leituras sobre um dos pontos da rapsódia mais polêmicos; a sua pesquisa tem como foco extrair da Carta os traços que a compõem e, ao mesmo tempo, a mantém em sintonia com o todo da narrativa, pois conforme a autora, assim como Mário argumentou algumas vezes, a Carta não pode ser compreendida em si, como capítulo autônomo, mas como parte do restante do livro. Na verdade, ao longo da análise da autora, percebe-se que esta a vê como materialização de várias das “intenções” de Mário na composição da narrativa como um todo, remetendo, em alguns momentos, às leituras que veem *Macunaíma* como a materialização do projeto estético e ideológico do escritor; diferenciando-se, na verdade, por ater-se na Carta à busca por tais vestígios.

Nessa perspectiva, Fonseca coloca que a estrutura satírica dispersa em toda a narrativa, é condensada na Carta; perfazendo numa “crônica de descobrimento”, ou seja, conforme a autora, a Carta materializa/registra a inversão da história da descoberta do Brasil, por sua vez, disseminada no próprio enredo da rapsódia, em que Macunaíma chega a São Paulo numa condição diferente à dos portugueses: na narrativa andradina, é o *herói de nossa gente* que descobre à civilização da máquina.

Nas entrelinhas de sua leitura, percebe-se que a pesquisadora busca demonstrar até que ponto Mário de Andrade representa a realidade da dependência brasileira dos modelos europeus por meio da carta. Ela ressalta o papel desempenhado pelo herói, ao assumir a autoria da carta escrita em um padrão que pouco dominava: “(Macunaíma) passa a incorporar o desejo social do colonizado, de ser um espelho do colonizador europeu. Igual

¹¹¹ FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras icamiabas”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 330.

na cor, ainda que por acaso, Macunaíma tenta ser igual na língua [...]”¹¹², ou seja, ele busca incorporar-se na cultura alheia, tomando à língua como principal instrumento de poder para sua inserção no mundo letrado.

Assim, segundo a pesquisadora, ao utilizar a língua padrão da época (segue os modelos consagrados pela Universidade de Coimbra), reproduzida pelos intelectuais e escritores brasileiros, para compor a Carta, Mário de Andrade constrói uma sátira deixando, como coloca Fonseca, implícita a pergunta: “Como um povo sem identidade cultural (e portanto linguística) poderia exprimir seus próprios medos e fantasias, livrar-se ou purgar-se deles?”¹¹³, chamando a atenção para a necessidade urgente do *abrasileiramento* da língua e cultura brasileiras, tão almejadas e requeridas pelo escritor modernista.

A pesquisadora volta-se à linguagem utilizada na composição da rapsódia para encontrar os recursos estéticos utilizados pelo modernista na construção da Carta. Nesse esforço, constrói a ideia de que o poeta utiliza-se do recurso linguístico devido a sua dinamicidade e por ser a linguagem o elemento constituidor de identidade cultural, ressaltando, do início ao fim de seu texto, a intencionalidade nacionalista do escritor materializada na rapsódia, sendo a carta o espaço onde melhor se confirma tal fato.

Outra pesquisa apresentada por Telê Lopez, muito próxima da análise realizada por Fonseca, é o estudo de Eneida Maria de Souza “A pedra mágica do discurso”. O trabalho da pesquisadora aproxima-se da leitura de Fonseca no que tange ao foco observado para desenvolver a análise: a linguagem. Eneida dedica também uma parte de seu texto para tratar da “Carta pras Icamiabas”, porém, apenas para destacar no discurso retórico da mesma o efeito persuasivo de efeito encantatório.

Nesse ponto, Eneida e Fonseca tomam o mesmo caminho, sendo que a primeira volta-se para a forma como Macunaíma utiliza as palavras para compensar sua falta de ação; enquanto a segunda, englobando a carta como um todo, compara sua estrutura compositiva à estrutura de músicas populares e religiosas, mais especificamente, com o lundu¹¹⁴. Tal efeito encantatório, presente na leitura das duas pesquisadoras, encontra-se, conforme colocam, na força da palavra que, desprovida do sentido fixado pela língua, encanta o leitor/receptor pelo ritmo dos sons, na impossibilidade deste de compreender o

¹¹² Id. Ibid., p. 331.

¹¹³ Id. Ibid., p. 334.

que ouve; ou seja, é proposital da parte de Mário de Andrade esvaziar o sentido das palavras, por meio do jogo que instaura dentro da narrativa com a utilização de frases feitas, ditados populares, enfim, pelo jogo intertextual que o escritor propõe, utilizando-se do material folclórico que recolhe.

Fonseca dá maior aprofundamento a tal questão em seu texto. Ela compara a estrutura compositiva da Carta com a construção de textos musicais de ordem popular e religiosa, em que desprovidos de significados para os receptores, constituem-se como um conjunto de sons que, sem serem compreendidos por ninguém, atuam funcionando como uma cantinela hipnótica e sedutora; pois, sendo a Carta escrita para as Icamiabas numa língua desconhecida (linguagem escrita e culta) por elas, o código linguístico se coloca como recurso terapêutico com o intuito de persuadir o destinatário por meio apenas do ritmo produzido pelos sons das palavras proferidas/cantadas.

De acordo com Eneida, apesar de a Carta ter sido considerada por muitos como corpo estranho ao texto, de nada se desvincula do projeto artístico de Mário de Andrade, assim como, Fonseca afirma que a mesma deve ser lida no conjunto da rapsódia. No entanto, as leituras realizadas da narrativa andradina pelas pesquisadoras citadas se distanciam em dois pontos. O primeiro é em relação ao foco privilegiado em cada pesquisa. Enquanto Fonseca volta-se para o capítulo constituído pela Carta, buscando os recursos utilizados pelo poeta na realização de seu projeto. Eneida inicia seu texto abarcando resumidamente a relação da narrativa com o projeto nacionalista do escritor e, a partir de então, restringe-se a analisar os procedimentos de ordem linguística que constitui a rapsódia, ou melhor, para a autora, o uso da palavra em ação no desenrolar da história remete ao uso consciente do escritor modernista do enredo apenas como pretexto para tratar do problema da linguagem, mais especificamente, da falta de uma língua nacional.

De acordo com Eneida, a linguagem utilizada por Macunaíma, cheia de artifícios retóricos e frases feitas se apresenta desprovida do sentido fixado pela língua, ou seja, o herói “registra e veicula as palavras do outro, repetindo-as sem controle, no ato de enunciá-las”,¹¹⁵ promovendo o estranhamento do sujeito em face aos signos e um deslocamento constante de sentidos. Essa prática, segundo a autora, está relacionada com o próprio

¹¹⁴ “Gênero musical de origem africana, que se mestiçou no Brasil, e que foi frequentemente usado como entremez em teatro, no início do século XIX, e em meio a folguedos.” (Fonseca apud Lopez, 1997, p. 342).

¹¹⁵ SOUZA, Eneida Maria de. “A pedra mágica do discurso”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 348.

questionamento da linguagem, “na medida em que os signos, desprovidos de um sentido fixo e estereotipado, são como moedas que circulam, veiculando inúmeras significações.”¹¹⁶

Como se percebe a leitura de ambas pesquisadoras, mesmo tendo pontos de aproximação e afastamento, mantém-se num diálogo contínuo estabelecido pelo discurso que implicitamente as sustentam. Tal processo pode ser visto no conjunto das leituras aqui apresentadas, confirmando a hipótese inicial desta pesquisa de um emaranhado de textos que se intercomunicam e se sustentam, contribuindo não só para a reprodução e legitimação do cânone aqui pesquisado, como de sua lenta e contínua transformação.

No entanto, o que não pode passar despercebido, mesmo que apresentado superficialmente, à guisa de conclusão deste capítulo, é o potencial criativo inerente ao discurso crítico, capaz de reinscrever a obra de arte, da qual fala, num processo contínuo de recriação, ou seja, na busca de compreendê-la, o pesquisador transforma-se em uma espécie de tradutor do texto de origem, por sua vez inapreensível. Nesse sentido, proponho retomar rapidamente reflexões de Walter Benjamin (1992) em seu texto *A tarefa do tradutor*, considerando a leitura crítica como uma tradução do texto lido.

Walter Benjamin afirma ser inadmissível conceber a tradução como transmissão do sentido de um outro texto, pois sendo este portador de infinitas possibilidades, sempre será inapreensível em sua totalidade. Infere-se, portanto, que a tarefa do tradutor é de aproximar-se, ao máximo, das pegadas que o escritor do texto original deixou no ato de sua criação, ou seja, assim como o texto literário se materializa nas escolhas estéticas de seu criador e como este as organiza, dando-lhes forma, o tradutor também precisa realizar escolhas e organizá-las de modo a não reproduzir um significado, mas o seu modo de significar.

A tradução não se acha, como a obra literária, por assim dizer, na floresta interna da língua; mantém-se fora desta, frente a ela e, sem a penetrar, faz com que nela ressoe o original; e isso apenas ali onde o eco em sua própria língua pode dar a ouvir a obra escrita em língua estrangeira.¹¹⁷

Seguindo o pensamento de Benjamin, compreendemos o texto como intraduzível, no sentido de espelhamento da língua de origem ou de instrumento de comunicação; mas,

¹¹⁶ Id. Ibid..

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck. Cadernos do Mestrado-UERJ, Rio de Janeiro, n. 1, 1992, p. 59.

como forma de renovação do que vive e de movimento constante que o transforma, garantindo-lhe sua sobrevivência, todo texto pede uma tradução, mesmo os textos que se encontram numa mesma língua.

Esse processo de recriação que ocorre na tradução é explicado por Benjamin, por meio, do mito da existência de uma língua pura, primeira, única, falada e compreendida universalmente no início dos tempos. Segundo o autor, na impossibilidade de recuperá-la, resgatá-la, encontra-se o tradutor, em sua tarefa de busca incessante por algo inapreensível e inalcançável. Inferindo, então, a possibilidade, não de tradução exata de um texto, mas do grau de êxito do diálogo entre a tradução e o original. Ao buscar Derrida (1995), com o intuito de uma leitura mais clara de Benjamin, pode-se dizer que a tradução será sempre marcada por um traço de união e desunião com o texto original. Esse traço será o responsável por manter um vínculo de vida entre ambos, ou seja, será o rastro presentificador de uma ausência em meio a uma renovação constante.

Sob este prisma, Otávio Paz deixou-nos uma pista: o poema¹¹⁸, “como toda criação humana, é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar, mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela.”¹¹⁹ Ao produzir uma obra literária, o autor fala de si e do seu mundo, mas, ao mesmo tempo, fala dos outros e de outros mundos, assim, a palavra poética carrega em si o potencial de escrever também a história, necessitando, porém, para que seu ato se concretize, encarnar-se novamente e repetir-se entre os homens, ou seja, o tempo na literatura é sempre presente, um presente potencial, que lhe permite ser recriada a todo instante. Ao lançar um olhar para uma obra literária, esta deve ser vista, portanto, como “uma obra inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo”¹²⁰, “um livro por vir”¹²¹.

Toda obra artística, inclusive o texto literário, pede ao olhar de quem a aprecia que a traduza/recrie. *Macunaíma* foi traduzida para várias línguas, recriada por incontáveis críticos e incansáveis admiradores e artistas. Nessa perspectiva, a voz da crítica, como tradução, deve ser vista somente como mais uma voz que cumpre seu papel, levando-a a “encarnar-se novamente e repetir-se entre os homens”. No entanto, percebeu-se ao final

¹¹⁸ Refere-se tanto ao poema épico, como o lírico e o dramático.

¹¹⁹ PAZ, Otávio. “Consagração do instante”. In: _____ Signos em rotação. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: ed. Perspectiva, 2009, p. 53.

¹²⁰ PAZ, 2009, p. 57.

¹²¹ BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

desta pesquisa uma leitura canônica constituída historicamente e, por sua vez, reproduzida e legitimada por vozes que se dialogam e se repetem no tempo.

Cecília Meireles dialoga com o mito de *Narciso e Eco* no poema/epígrafe deste capítulo. No poema, o eu lírico procura sua imagem no espelho das águas, dos vidros e dos olhos alheios; como Narciso, busca em si mesmo se encontrar; como Eco, busca no *outro* a sua plenitude. No entanto, entre os dois a escritora coloca um terceiro elemento – o vidro, objeto proveniente da rocha e moldado pelas mãos do homem. Se no primeiro, infere a ação do subconsciente sobre o olhar e no segundo a ação do *outro*, na poesia de Cecília, ambos são entrecortados pela imobilidade do vidro. O que moldará a recepção do olhar do observador será sua própria subjetividade, impregnada do imaginário criativo. Assim, se foi inscrito na história o mito de Narciso e Eco pelas mãos de Ovídio e traduzido por infinitas mãos que o remodelam, Cecília Meireles, em sua poesia, cria o terceiro elemento e, junto a ele, a dúvida do que se vê refletido.

CAPÍTULO III – MÁRIO DE ANDRADE: UM LEITOR DE SI MESMO



122

Mário de Andrade deixa como legado às gerações futuras rastros e lacunas provenientes de sua incessante busca de se posicionar frente ao presente, confirmado a contemporaneidade na qual se manteve imerso e que, por sua vez, o levou a viver os dilemas de seu tempo de forma conflituosa e interrogativa. Trazê-lo, portanto, para essa pesquisa sem reforçar o dispositivo de simplesmente reproduzir o cânone exige, antes de tudo, uma reflexão sobre o que vem a ser contemporâneo. Agamben (2009), no ensaio “O que é o contemporâneo?”, ressalta que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.¹²³

De acordo com o autor, o contemporâneo adere ao seu tempo, assim como, mantém distância em relação a ele, podendo dessa forma, manter fixo o olhar sobre o mesmo. Mário de Andrade, em meio ao discurso proferido em 1942, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, intitulado de “O Movimento Modernista”, num esforço significativo de dar inteligibilidade a um movimento cultural em que foi um dos principais protagonistas, volta-se para si em vários momentos, oscilando entre um discurso intimista e, ao mesmo

¹²² *Narciso* (1546-48) - olio su tela cm. 113,3 x 95. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Disponível em: WWW.galleriaborghese.it/barberini/it/narciso.htm. Acesso em 23/05/2012.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58-59.

tempo, fragmentado pela fragilidade da memória, colocando à mostra a relação íntima e conflituosa que sempre manteve com o próprio tempo:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta.¹²⁴

Agamben completa sua análise sobre o significado do contemporâneo afirmando: “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...]”¹²⁵, e finaliza: “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.”¹²⁶

Mário de Andrade, em meio à cidade paulistana que se industrializava e à cultura em forte processo de mercantilização, apostou alto “num projeto de cultura de base artesanal e pré-industrial”¹²⁷, tomando como “modelo a cultura fora-do-mercado, a cultura no avesso da mercadoria”¹²⁸. A princípio, essa atitude pode apresentar-se como contraditória ou, até mesmo, sugerir um rompimento do poeta com seu tempo; no entanto, se voltarmos à Agamben, percebe-se que:

Essa não-coincidência, essa diacronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.¹²⁹

Wisnik, no ensaio em que discute o livro mais emblemático de Mário de Andrade, *Macunaíma*, coloca-o como sendo um “texto ‘profético’, no sentido de que diz cifradamente coisas que a realidade não pára de repor.” De acordo com o autor, ao ler

¹²⁴ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 36.

¹²⁵ AGAMBEN, 2009, p. 62.

¹²⁶ AGAMBEN, 2009, p. 63-64.

¹²⁷ WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 110.

¹²⁸ Id. Ibid., p. 111.

¹²⁹ AGAMBEN, 2009, p. 59.

Macunaíma:

Pode-se supor, [...] que ele (Mário de Andrade) sentisse ou intuísse que era preciso entrar na modernidade da indústria sem perder a identidade popular forte, difusa e ao mesmo tempo perpetuamente instável num país paradoxalmente vocacionado para a modernidade [...] e sempre incapaz de tornar-se propriamente moderno.¹³⁰

O escritor nasceu e viveu em São Paulo em uma época que a cidade era o centro político e cultural do país. A cidade experimentava uma rápida modernização em comparação ao interior, e, até mesmo, a outras capitais. Com a instauração da República, em 1889, a oligarquia paulista passou a compor as principais cadeiras do governo federal, colaborando para o enriquecimento e modernização do estado. As novidades que chegavam da Europa encontravam lugar certo nos pontos de encontro da elite paulistana, fazendo de São Paulo um ambiente propício para a apropriação e o aprendizado dos modelos estéticos e éticos de vanguarda.

Mário de Andrade ao fazer o balanço do modernismo vinte anos depois explicita melhor o que levou a cidade paulistana a vir a ser o berço do movimento:

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. [...] O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. [...] São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra- acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.
¹³¹

A modernização que chegara a São Paulo também fazia parte dos principais centros urbanos do mundo. Coloca-se, portanto, a necessidade de se abrir um parêntese neste ponto do trabalho para a discussão das várias transformações que acompanharam e/ou foram

¹³⁰ WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 110.

¹³¹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 19-20.

condicionadas por tal fato, caracterizando o que se chamou de modernidade¹³². Abordar-se-á então, de maneira bastante resumida, algumas das mudanças mais significativas, até mesmo para que se possa compreender o autor aqui focado em meio a esse turbilhão de transformações advindas de forma rápida e simultânea e, portanto, impossíveis de serem assimiladas em seu tempo.

Trata-se da conscientização histórica de um tempo presente que, por sua vez, foi condicionada pelo impacto da modernização técnico-industrial capitalista, pela ascensão da burguesia, pelo predomínio da vida urbana, pela dissolução de valores tradicionais, pelas ideias do Iluminismo; enfim, por um conjunto de mudanças radicais que promoveram a cisão entre dois tempos históricos, configurando-se na época das descobertas e, ao mesmo tempo, das incertezas. Momento em que o homem se vê como tal, iniciando uma busca incessante pelo domínio de si mesmo e do mundo que o cerca.¹³³

Junto às transformações históricas e ao novo modo de se ver, a modernidade levou o homem a encontrar novas formas de se organizar no espaço e conceber o mundo, criando uma concepção de tempo até então impensada¹³⁴. Se para o homem medieval o futuro se encontrava num espaço fora do mundo real, para o homem moderno, o futuro não só se dava na realidade terrena, como era do domínio humano decidi-lo e experimentá-lo. Da consciência do tempo presente, não demorou para se construir a crença no futuro promissor, possível e, consequentemente, os projetos e promessas que fizeram parte da modernidade.¹³⁵

Surge então, já com as novas conquistas e a ascensão da burguesia, a necessidade do fortalecimento da política secular no sentido de preservar a estrutura sócio-econômica em formação. É nesse quadro histórico que a política desvincula-se por completo de seu sentido primeiro de liberdade¹³⁶, descaracterizando-se como tal e, ao mesmo tempo, consolidando-se como necessária. O poder de decidir sobre a vida de toda a sociedade, nesse novo contexto, torna-se domínio de poucos, que para tê-lo e resguardá-lo, na falta de

¹³² No intuito de compreender melhor as inúmeras transformações advindas com a modernidade, ao mesmo tempo, condicionante da mesma, alguns autores foram consultados, como: David Harvey (1993), Nietzsche (1974), Hannah Arendt (1999), Richard Sennett (1999) e Zygmunt Bauman (1998) e Compagnon (1996).

¹³³ Processo histórico desencadeado na Europa renascentista, a partir do final do séc. XVI.

¹³⁴ De acordo com Compagnon, modernidade é o próprio movimento do tempo.

¹³⁵ Aparecimento da noção de progresso.

¹³⁶ De acordo com Hannah Arendt, a política em seu nascedouro, Grécia Antiga, era um fenômeno exclusivamente público, ou seja, sua realização somente era possível no espaço público, onde homens, em sua condição plural e livre, relacionavam-se entre si pelo diálogo, pelo respeito mútuo, construindo um mundo comum, por meio do agir e falar livremente.

uma verdade primeira, vale-se, muitas vezes, da força.

Nesta perspectiva, a política perde seu sentido de liberdade, mas passa a ser o meio de obtê-la, mesmo situada fora do seu âmbito; e, por sua vez, o Estado torna-se uma instituição necessária para a liberdade e para a vida. Situação esta, contraditória, pois “tanto a política interna para a qual o objetivo mais elevado era a própria vida como a política externa que se orientava pela liberdade como o bem mais elevado, viam na força e no agir violento seu verdadeiro conteúdo”¹³⁷, ficando refém desta força que ameaçava não só a liberdade como a própria vida.

Também é com a modernidade que se perderá de vez a delimitação clara entre o espaço público e o espaço privado, que se podia ver desde a Antiguidade, trazendo mudanças irreversíveis ao convívio social. O resultado, de acordo com Richard Sennett¹³⁸, será uma vida pessoal desmedida e uma vida pública esvaziada: “a procura pelos interesses comuns é destruída pela busca de uma identidade comum”¹³⁹. Assim, com o intuito de ancorar a estrutura político-econômica que se formava, criou-se um espaço social, constituído de convenções, onde as pessoas, mesmo sendo estranhas umas às outras, podiam conviver e se relacionar.

Com a industrialização, a sociedade sofre novas transformações: a urbanização se dá desordenadamente, condicionada pelo êxodo rural; desenvolvem-se formas de comércio que, por sua vez, geram a *fetichização* da mercadoria. A consequência, conforme Sennett, é o retraimento da cultura pública do século XVIII, mantida pelas convenções sociais, em função do desenvolvimento de uma individualidade personalista. Será a personalidade, baseada nas aparências pessoais, a prioridade para as relações sociais; pois com a vinda de uma multidão de estranhos para as cidades, inicia-se, como forma de defesa, uma reclusão na esfera privada; enquanto, em contrapartida, estabelece-se o fenômeno da personalização no público, em que apenas uma minoria, dotada de personalidade “ideal”, é escolhida para constituí-lo. Assim, explica melhor Sennett:

Para as pessoas, pensar que aqueles que podiam ativamente expor suas emoções em público, fossem artistas, fossem políticos, eram homens de personalidade superior e especial. Tais homens deviam poder controlar, mais do que incluí-la em sua interação, a plateia

¹³⁷ ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad. de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 78.

¹³⁸ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹³⁹ SENNETT, 1999, p. 319.

diante da qual se apresentavam. Gradualmente, a plateia perdeu a fé em si mesma para poder julgá-los; tornou-se expectadora, mas do que testemunha. A plateia perdera, assim, um sentido de si mesma como força ativa: como “público”.¹⁴⁰

O homem, fechado no espaço privado, observa silenciosamente, tanto o político como o artista, figuras públicas, como se eles fossem dotados de uma aura mística que os tornassem superior ao restante da sociedade. Forma-se então, a sociedade intimista do século XIX.

Junto ao declínio do público e o novo modo de viver, condicionados pelas transformações históricas, situa-se o discurso cultural supranacional da modernidade, “[...] com seu projeto de uma cultura nacional homogênea, uma língua nacional, um currículo de história nacional, um calendário unificado de festividades e comemorações [...]”¹⁴¹, em que se falava “[...] do esforço civilizador, da educação, do aperfeiçoamento moral e da elevação do gosto.”¹⁴² Zygmunt Bauman analisa as três correntes discursivas que contribuíram para a formação dessa ideia já na segunda metade do século XVIII: o francês *civilisation*, o alemão *Bildung* e o inglês *refinement* - todas denominadas de *atividades*. Ainda segundo o sociólogo, os três termos continham a mesma mensagem:

[...] se deixarmos as coisas à sua sorte e nos abstivermos de interferir no que as pessoas fazem quando se deixa que ajam como entenderem, ocorrerão coisas demasiadamente horripilantes de se contemplar; mas, se abordarmos as coisas com a razão e submetermos as pessoas ao tipo correto de processo, temos todas as possibilidades de construir um mundo excelente, nunca antes conhecidos por seres humanos.¹⁴³

Nasce de tal crença outro fenômeno da modernidade, a exaltação à ordem por meio da “ação civilizatória”; junto à mistificação da figura pública é construído no imaginário coletivo o mito do *super-homem* dotado de força e sabedoria para conduzir a multidão de homens que, por sua vez, encontra-se em condição inferior. Essa ideia é ainda mais complexa do que se apresenta, pois articula teses científicas ancoradas no determinismo rigoroso de Taine¹⁴⁴ e na teoria da evolução de Darwin¹⁴⁵, como a formulada por Gustave

¹⁴⁰ SENNETT, 1999, p. 320.

¹⁴¹ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 166.

¹⁴² BAUMAN, 1998, p. 161.

¹⁴³ BAUMAN, 1998, p. 161.

¹⁴⁴ Via o homem como produto de três fatores: meio ambiente, raça e momento histórico.

Le Bon, com grande repercussão no século XIX, condensada no livro *Psicologia das Multidões*, publicado em 1895. A multidão é aqui apresentada “como agente dotado de unidade psicológica, mas marcado por uma espécie de regressão psíquica, cujo sintoma seria o amortecimento da consciência. [...] seriam, (nesta perspectiva), altamente sugestionáveis, estando disponíveis à ação hipnótica dos líderes ou da propaganda.”¹⁴⁶

Como se vê, o homem moderno, crente de ter descoberto e explicado o mundo, investe-se em construir um mundo seguro, coerente e estável, o qual não fugisse ao seu controle. No entanto, o mundo que se vê desenhado é, paradoxalmente, construído sob as contingências das rápidas transformações ocorridas em todas as esferas, do pensamento às relações sociais, políticas, econômicas e culturais. Em suma, a modernidade “não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes”,¹⁴⁷ configurando-se numa época que buscava incansavelmente pelo eterno e imutável, mas tinha por bases a efemeridade e a fragmentação, o fluxo e a mudança.

A modernidade surgiu na Europa, na virada dos séculos XVI-XVII, espalhando-se pelo resto do mundo, “os ambientes e experiências modernos cruzaram as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade”¹⁴⁸; no entanto, é na modernidade que, paradoxalmente, presencia-se a fragmentação do mundo e do próprio homem.

O momento histórico vivido pelo homem não poderia deixar de ser expresso na arte e na literatura, ou seja, a dissonância que havia entre o novo modo de vida da sociedade industrial e as técnicas e teorias estéticas vigentes, passou a exigir do artista inovações que conseguissem traduzir a realidade do momento. Tal fato leva à busca incessante por novas formas de se expressar, configurando-se assim o movimento cultural que ficou conhecido como Modernismo.

Mário de Andrade, considerado o “papa” do modernismo brasileiro, ao se pronunciar em público sobre o movimento o define como resultado de uma força universal e fatal:

¹⁴⁵ Pressuposto de que os organismos vivos estão em constante concorrência, sendo que somente os seres melhores preparados às condições ambientais impostas poderiam sobreviver, ressaltando a existência de seres superiores e inferiores.

¹⁴⁶ FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia: EDUFU, 2006, p. 59.

¹⁴⁷ HARVEY, 1993, p. 22.

¹⁴⁸ BERMAN apud HARVEY, 1993, p. 21.

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais [...] impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisto, embora [...] tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo.¹⁴⁹

O modernismo, independente da parte do mundo em que se deu, foi sustentado pela ideologia do progresso e movido pelo desejo de modernização. Foi instituído sob a narrativa construída pelas vanguardas artísticas, num tempo em que modernidade (como presente enquanto tal) e vanguarda (presente enquanto contribuição para o futuro) eram tidas como sinônimos e, portanto, o “novo” colocado a serviço do futuro.

Aqui no Brasil, as ideias “revolucionárias” levantadas pelas vanguardas artísticas europeias, visando rupturas definitivas com a tradição em prol da superação do presente, configurou-se como a necessidade urgente de se *reinventar* o país. Artistas, intelectuais, historiadores e sociólogos, como já foi colocado neste trabalho, voltam-se às “origens” e à “formação” do país e, numa leitura pessimista e arraigada de preconceitos, inferem a necessidade de se *construir* um novo país, modernizando-o, mas, principalmente, considerando a atualização da sociedade como condição fundamental para o êxito de sua modernização.

Nessa perspectiva, o movimento modernista de 22, configura-se num conjunto de artistas que assumem uma espécie de missão messiânica, variando de grau conforme a ideologia e os interesses de cada grupo. Mário de Andrade se destacou, dentre outros motivos, pela sua posição dentro do movimento artístico: ao mesmo tempo que não pertencia a nenhum grupo específico, assumindo-se como escritor independente, era atuante em todos; manteve um diálogo ativo com os mais importantes modernistas dos principais centros brasileiros; fez-se presente nas principais revistas e jornais em circulação da época; enfim, atuou ativamente na organização e permanência do modernismo brasileiro como um todo, empenhando-se a promover a unidade do movimento, pelo menos no que tange ao propósito de atualização da arte brasileira.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 15.

Em trecho de carta endereçada a Carlos Drummond de Andrade (1924), percebe-se como o escritor, utilizando-se de apelos emocionais junto a argumentos racionais, atua na busca por essa unidade:

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não creem. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles creem Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. Nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. [...] Eu me sacrificiei inteiramente [...] Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. [...] Mas que me importa a eternidade entre os homens da Terra e a celebidade? Mando-os à merda. [...] A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são para o Brasil.¹⁵⁰

Com um olhar mais atento, também é possível perceber implícito em sua atitude a ideia de “nacionalismo universalista” que estará, mais tarde, na base de suas teorias poéticas. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário se posiciona em defesa de um *abrasileiramento* da cultura, pois de acordo com ele: “[...] O dia em que nós formos brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais [...] Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.”¹⁵¹, ou seja, conforme Mário, era preciso despertar a consciência nacional do brasileiro por meio da nacionalização cultural, pois só depois seria possível acompanhar a modernização em plena atividade nos grandes centros urbanos; não se tratava de se igualar ou se tornar superior às grandes nações, mas somar-se a elas. Para ele:

[...] não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o brasil pros brasileiros - ou regionalismo exótico”, e continua, “os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há civilização. Há civilizações [...]. Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. [...] Nós seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do

¹⁵⁰ FARIA, 2006, p. 80.

¹⁵¹ SANTOS, M. D. dos. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, 1994, nº 36, p. 106.

mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais”.¹⁵²

Mário de Andrade compreendeu melhor que qualquer outro modernista brasileiro a arte moderna, suas possibilidades e também seus limites: usou e abusou da poética moderna de outros países, assim como construiu sua própria poética; conheceu tanto o potencial produtivo da palavra como fez uso deste; assumiu-se modernista, colocando a arte a serviço da humanidade, digo, a serviço do Brasil, como todo “herói” que se preze; enfim, foi também seduzido pelo turbilhão de teorias modernas criadas sob uma visão progressista e sustentadas pela crença na supremacia da razão, num tempo em que a própria objetividade se encontrava em crise pela descoberta do inconsciente (pensamento freudiano) e experiência com a guerra (consciência da barbárie humana).¹⁵³

No entanto, “o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”¹⁵⁴, leva o poeta modernista a construir ao longo de sua vida uma vasta produção, constituída de escritos nos mais variados gêneros. Textos que dialogam uns com os outros e, ao mesmo tempo, interrogam-se, deixando lacunas imperceptíveis ao próprio escritor, que imerso em sua contemporaneidade não pôde compreender a batalha que travou com seu tempo e consigo mesmo; declarando, já nos últimos anos de sua vida: “Si alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar”.¹⁵⁵

O escritor participou ativamente da vida social, cultural e política do início do século, principalmente no que concerne à década de vinte. Um dos principais pontos de encontro em que o escritor marcou presença foram os salões literários, onde se reuniam escritores, músicos, artistas plásticos, intelectuais e, também, políticos. Em *Movimento Modernista*, o poeta cita os salões que nutriram o movimento artístico, configurando um espaço de convivência entre os artistas e a elite nacional. De acordo com ele, foram quatro os mais importantes: o da Rua Lopes Chaves; o da Av. Higienópolis, de Paulo Prado; o da Rua Duque de Caxias, de Dona Olívia Penteado e o da Alameda Barão de Piracicaba, de

¹⁵² FROTA, Lélia Coelho (org.). Carlos & Mário: correspondências entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002, p.66-76.

¹⁵³ ADORNO, Theodor W; Tradução Jorge de Almeida. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

¹⁵⁴ AGAMBEN, 2009, p. 64.

¹⁵⁵ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 38.

Tarsila Amaral. Tais salões foram, conforme o escritor, essenciais para que se mantivessem os laços que asseguraram a sobrevivência do movimento artístico. Para compreender melhor essa relação entre o Modernismo e a elite nacional e, consequentemente, a relação do autor aqui pesquisado com esta, é preciso levar em consideração o cenário político-social das primeiras décadas do século vinte.

Sérgio Miceli (1979) insere Mário de Andrade no grupo denominado por ele de “os primos pobres”. De acordo com o autor, quase todos os modernistas eram originários de antigas famílias dirigentes, no entanto, distinguiam-se “tanto pelo volume de capital econômico ou escolar, mas pela proximidade relativa de suas famílias em relação à fração intelectual e política da classe dominante e, por conseguinte, pelo grau de conservação ou de dilapidação de seu capital de relações sociais.”¹⁵⁶ Os “primos pobres” seriam aqueles “cujos pais tiveram de enfrentar uma situação material mais modesta e que só puderam tirar partido do minguado capital social que lhes restou”¹⁵⁷, ou seja, mesmo não fazendo parte das famílias detentoras do poder econômico e político, possuíam vínculo com estas por algum tipo de parentesco, usufruindo dessas relações para ter acesso à escolaridade, aos bens culturais, dentre outros benefícios reservados a essa pequena parcela da sociedade brasileira.

O avô materno de Mário de Andrade era o importante jurisconsulto e professor da Faculdade de Direito, Joaquim de Almeida Leite Moraes, deputado por três vezes à Assembleia Provincial. Seu pai, Carlos Augusto de Andrade, guarda-livros e autor de pequenas peças teatrais, casa-se com a segunda filha de Leite Moraes, Maria Luísa de Almeida Leite Moraes, e ficam morando com o sogro a convite do mesmo, recém-viúvo. O avô morre quando Mário tinha apenas dois anos de idade. Seu pai torna-se figura conhecida e importante em São Paulo - comerciante, guarda-livros disputado e amante do teatro, será um dos proprietários do Teatro São Paulo. Oferece o melhor na formação dos filhos, nada do que era valorizado pelas famílias tradicionais foi lhes negado. A formação escolar de Mário é realizada nos colégios mais conceituados de São Paulo; estuda inglês, francês, alemão; adquire conhecimentos de arte erudita; freqüenta o Conservatório Dramático e Musical, formando-se em piano e dicção; enfim, é formado na cultura erudita,

¹⁵⁶ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1921 - 1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

¹⁵⁷ MICELI, 1979, p. 26.

muito valorizada pela aristocracia paulista.¹⁵⁸

A decadência da família, porém, se dá com a morte do pai em 1917, aos vinte e quatro anos de Mário. Quatro anos depois, a mãe vende o imponente sobrado da família no Largo do Paissandu e se muda para a Rua Lopes Chaves, em Barra Funda. O irmão Carlos Augusto, cinco anos mais velho que Mário, forma-se em direito quando o pai ainda era vivo, segue os estudos em filosofia e chega a entrar para a política, em São Paulo, como deputado no governo de Armando Salles (1933-1936). Já Mário será “o único escritor modernista a não realizar o curso de Direito, relegado à Contabilidade que não chegou a completar e, adiante, ao Conservatório Dramático e Musical.”¹⁵⁹

Com a decadência da família, Mário precisou investir na continuidade de sua formação. De acordo com Sérgio Miceli (1979), o poeta segue dois caminhos nesse propósito, um que lhe dará a cadeira de líder do movimento modernista e outro, seguido também por outros modernistas em situação social semelhante, a do escritor. O primeiro caso trata-se do “empenho com que buscou diversificar os campos de aplicação de sua competência cultural polivalente”, pois “Mário teve que fazer investimentos intelectuais de tal monta que acabou cobrindo quase todos os domínios literários, artísticos e científicos da época (da literatura às belas-artses e à música, do folclore à etnografia e à história)”¹⁶⁰.

O segundo caso redunda no amplo investimento do escritor em ampliar o capital de relações sociais que herdara da família, garantindo-lhe, por meio deste, o acesso aos bens culturais monopolizados pela elite e ao meio intelectual; pois, conforme Miceli, com a oligarquia no poder, a relação do artista/intelectual com a elite nacional e, consequentemente, com as classes dirigentes estava focada no favor. Os modernistas que não podiam contar com a fortuna da família, dependiam do mecenato vigente, por isso era preciso que se construísse uma rede de relacionamentos favoráveis a sua permanência no meio.

Em trecho de carta que envia a Oneyda Alvarenga, em 1940, contando sobre seu empenho em aprimorar seus conhecimentos artísticos, nota-se o acesso que o autor tinha a eventos e locais de exposições artísticas, ambos lugares propícios à convivência com as últimas “novidades”:

¹⁵⁸ SANTOS, T. M. L. dos; LOPEZ, T. P. A.. “Cronologia”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 211-212.

¹⁵⁹ MICELI, 1979, p. 25.

¹⁶⁰ Id Ibid.

[...] assim como estudava piano, não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias de arte, me atrapalhava em estéticas mal compreendidas, estudava os escritores e a língua, e, com que sacrifícios nem sei pois vivia de mesada miserável, comprava o meu primeiro quadro!
¹⁶¹

Para conseguir manter-se no círculo social da aristocracia e, ao mesmo tempo, investir em seus estudos, pesquisas e ampliação de seu repertório cultural, precisou se desdobrar, dividindo seu tempo entre as aulas que dava no Conservatório de Música e a escrita de textos jornalísticos, garantindo assim o dinheiro para investir na compra de livros, obras de arte e viagens para o interior do país em prol de suas pesquisas. Mesmo assim, por meio da análise de suas correspondências, nota-se que não era o bastante. Não é difícil flagrar a insatisfação do escritor com a insuficiência de seus rendimentos para cobrir os custos da vida que mantinha, como, por exemplo, no trecho da carta abaixo, endereçada a Manuel Bandeira, em que o poeta conta sobre o único empecilho que poderia atrapalhar a uma possível viagem em companhia de D. Olívia Guedes Penteado ao Amazonas:

[...] Dona Olívia faz tempo que vem planejando uma viagem pelo Amazonas adentro. E insistia sempre para que eu fosse no grupo. [...] inda não sei bem se vou, só falta saber o preço da viagem. Se ficar aí por uns quatro contos, vou, se ficar pra cima de cinco não vou. Tenho que emprestar dinheiro pra ir e isso vai me deixar a vida bem mais difícil depois [...]¹⁶²

Mesmo em desvantagem financeira em relação a outros modernistas que detinham a fortuna da família, Mário conseguiu realizar algumas viagens pelo interior do país, que renderam bons frutos para suas pesquisas folclóricas e, até mesmo, material para futuras produções artísticas. Dessas viagens, algumas são importantes e merecem destaque, pois resultarão em experiências que acompanharão o escritor em sua carreira artística e intelectual.

Sua primeira viagem foi para o interior de Minas Gerais, em 1919, quando conheceu as principais cidades históricas, vendo de perto a arte barroca brasileira, e, especialmente, a arte de Aleijadinho. Em 1924, volta à Minas Gerais, agora acompanhado

¹⁶¹ SANTOS, T. M. L. dos; LOPEZ, T. P. A.. “Cronologia”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 211.

¹⁶² ANDRADE, Carlos Drummond. *A Lição do Amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 254.

de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e outros amigos modernistas de São Paulo. Nessa viagem, além do interesse pelas cidades históricas, Mário carrega também o interesse pela cultura popular dos mineiros, interesse que será destaque em outras viagens realizadas posteriormente. Uma delas é a efetuada à região norte, em 1927, percorrendo grande parte da Amazônia, chegando a Iquitos, no Peru, e à fronteira da Bolívia. A viagem que fecha a década de 20 é a que segue para o nordeste, em 1928, com o objetivo de recolher dados sobre a música, o folclore e a cultura popular.¹⁶³

O poeta dedicou vários anos de sua vida à cultura popular brasileira. Somam-se às viagens realizadas pelo modernista, cartas trocadas com importantes folcloristas de várias partes do Brasil. Como se vê em carta enviada a Câmara Cascudo, em 1927: “Eu queria botar uma lenda aí do nordeste nele [*Macunaíma*], você não pode me ceder uma das que recolheu?”¹⁶⁴ Pelo trecho da carta citado percebe-se que, além de ampliar o seu repertório folclórico, o material recolhido por Mário de Andrade serviu também como matéria-prima para várias de suas produções artísticas. *Macunaíma*, pela concentração de recortes da cultura popular, espelha o amplo conhecimento do escritor adquirido por meio dessas trocas, viagens e pesquisas bibliográficas¹⁶⁵.

Ao responder as críticas de Carlos Drummond de Andrade sobre *Macunaíma*, por meio de correspondências trocadas entre os escritores, Mário fala de sua atração pela arte folclórica, mas não deixa de pontuar a necessidade de um “aperfeiçoamento” desta:

[...] Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. De toda a parte. Tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte e sempre falei com escândalo de todos que jamais um compositor erudito inventou músicas tão bonitas como certas coisas do povo. O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de coisas duma banalidade fatigante, porém isso é natural. Falta neles aquela dose de critério suficiente, aquela vontade-de-análise que deixa as obras dos artistas verdadeiros sempre intelectualmente interessantes mesmo quando não prestam. [...] ¹⁶⁶

Aperfeiçoamento da cultura sem aspas, se voltarmos um olhar para as ações do

¹⁶³ Informações retiradas da *Edição Crítica de Macunaíma*, 1997, p.212-217.

¹⁶⁴ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 492.

¹⁶⁵ As pesquisas bibliográficas sobre a cultura popular realizadas pelo escritor modernista foram expostas pelo estudo realizado por Proença em *Roteiro de Macunaíma* (1955), sendo estendida pela pesquisa de Telê Lopes em *Edição crítica de Macunaíma* (1978)

¹⁶⁶ Id. *Ibid.*, p. 491.

poeta paulistano durante o tempo em que esteve no comando do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). Em *Mário contra Macunaíma* (1988), Carlos Sandroni, em estudo sobre a atuação do escritor na direção da instituição, ressalta o empenho do poeta em desenvolver um processo de “disciplinarização da sociedade” por meio de uma cultura planejada e nacionalmente projetada, que, por sua vez, estava em pleno diálogo com a política desenvolvida pelo governo do Estado (Armando Salles) e do município (Fábio Prado), visando “a inscrição do Brasil na modernidade mediante a atuação no departamento.”¹⁶⁷

Daniel Faria, em *O mito modernista* (2006), dedica um capítulo de seu livro para discutir “a pedagogia de Mário de Andrade”. O autor questiona algumas ações políticas do escritor durante sua atuação nos órgãos em que dirigiu ou colaborou na década de 30 no Estado de São Paulo. De acordo com o historiador, o poeta, ao assumir postos que lhes dão poder de decisão, coloca em prática, de forma planejada e consciente, o projeto de nacionalização da cultura brasileira que já fazia parte do credo modernista compartilhado entre os modernistas de 22, tendo Mário como principal defensor e articulador.

Nessa década participa intensamente de órgãos públicos voltados para a educação e cultura: em 1930, o escritor participa da comissão que reformula a Escola Nacional de Música do Ministério da Educação; estabelece parceria com Luciano Gallet na reforma do Instituto Nacional de Música também a pedido do MEC; em 1935, é nomeado simultaneamente chefe da Divisão de Expansão Cultural e diretor do Departamento de Cultura de São Paulo; no ano seguinte, a convite do ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, elabora o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, que visava a seleção de obras de arte, pura e aplicada, no âmbito da proteção estatal; em 1939, torna-se consultor técnico do Instituto Nacional do Livro, onde colabora com o projeto para uma Encyclopédia Brasileira; enfim, é possível reconhecer a presença do escritor nos órgãos públicos do Estado de São Paulo, assim como naqueles voltados para o Ministério da Educação; portanto, de abrangência nacional.

Entretanto, a sua maior atuação dá-se nos três anos em que permaneceu no Departamento de Cultura. Foram vários os projetos desenvolvidos pelo poeta paulistano: percebem-se aí implícitos o desejo de levar à sociedade brasileira uma cultura projetada nacionalmente. Várias ações foram realizadas nesse sentido, como, por exemplo, a construção de parques infantis, visando à socialização das crianças e o controle das

¹⁶⁷ FARIA, 2006, p. 181.

diversões públicas, ou mesmo, o projeto da Discoteca com “gravações verdadeiramente científicas do nosso canto popular, [...] seu gabinete de fonética experimental, enquanto à sombra dos arquivos uma atividade renovada restaura, traduz, publica manuscritos preciosos.”¹⁶⁸. Além dos eventos que promoveu, como o Primeiro Congresso da Língua Nacional cantada que estabelece normas de pronúncias para o canto; o anteprojeto de língua padrão para o canto erudito e os compositores e a língua nacional, dentre outros.

Para se compreender melhor a aproximação dos intelectuais/modernistas com o Estado Novo, é necessário retomarmos a análise de Sérgio Miceli. Conforme o autor, nos anos 20 presencia-se, aos poucos, a secular elite agrária nacional cedendo lugar a novos grupos sociais que representavam os apoios de modernização capitalista do país. A expansão das organizações políticas representou, assim como a expansão das instâncias de produção cultural, só mais uma das forças sociais que se intensificaram em direção a um mesmo propósito. É nessa direção que, em 1926, assiste-se à criação de um partido de oposição democrática constituído, em sua maioria, por intelectuais, alguns ligados à arte modernista. Esse partido se configura em alternativa à política oligárquica, conforme coloca Miceli:

Os recrutas recém-conversos ao programa democrático encontraram por esta via a oportunidade de lidar com uma variante das demandas políticas dominantes e fazer a experiência concreta de um trabalho político. As missões de que foram incumbidos, os contatos que entabularam com outras forças políticas, lhes permitiram enfrentar os dilemas políticos e ideológicos da ordem do dia.¹⁶⁹

Mário de Andrade é um dos intelectuais que adere ao Partido Democrático, mesmo antes de sua oficialização, participando da fundação de uma sociedade secreta de ação política já em 1924 que, só mais tarde, será então legalizado como partido político. Com o enfraquecimento das oligarquias tradicionais, ao longo dos anos 20, mas principalmente com o desejo de modernização do país, que se fortalecia a cada dia, tanto Mário como os outros modernistas se viram estimulados a se posicionarem à “direita” ou à “esquerda”. Isso se deu, devido à dependência que o movimento modernista estabeleceu com a elite nacional e, portanto, com a classe dirigente, não tendo outra saída senão se engajar de um lado ou de outro.

¹⁶⁸ FARIA, 2006, p. 181.

¹⁶⁹ MICELI, 1979, p. 11.

O meio jornalístico, junto a vários outros periódicos serviram como fontes legitimadoras não só para as inovações estéticas, propostas pelo movimento modernista, como também para as ideias “revolucionárias” de modernização e atualização da sociedade brasileira, que eram comuns tanto ao movimento artístico como às organizações políticas que se formavam; razão esta que fez do intelectual/modernista, posteriormente, “peça indispensável na modernização social e cultural pregada pelo Estado interventor”¹⁷⁰.

Os escritores modernistas, portanto, tiveram papel fundamental na construção da narrativa, que, por sua vez, legitimou o movimento tanto no âmbito estético como ideológico. O principal veículo utilizado para a disseminação de suas ideias foram as revistas fundadas para esse fim: a revista *Klaxon* (1922-1923) do grupo modernista de São Paulo; a revista *Festa* (1927-1928/1934-1935) do grupo modernista do Rio de Janeiro; a *Revista de Antropofagia* (1928-1929) de Oswald de Andrade; a revista *Verde* (1927-1928) do grupo de Cataguases; entre tantas outras com a mesma finalidade.

Havia também jornais que pertenciam a grupos políticos diferenciados, nos quais, dependendo da posição político-ideológica do escritor, este tinha acesso livre para suas publicações, como é o exemplo dos jornais *O Correio Paulistano*, órgão oficial do Partido Republicano Paulista e *O Diário Nacional* (1927-1932), órgão partidário do Partido Democrático. Mário de Andrade, por pertencer a este último, teve acesso livre no mesmo, onde registrou a maior produção de textos jornalísticos de sua autoria (mais de mil, entre críticas, crônicas, poemas e contos)¹⁷¹.

Mário de Andrade soube construir para si, portanto, um sólido círculo social, abrangendo a elite brasileira (artistas, intelectuais e políticos); tornou-se um intelectual respeitado e influente; aprimorou seus conhecimentos sobre arte em geral; edificou sua própria poética; aproximou-se da política; assumiu cargos públicos importantes; levou às últimas consequências seu potencial artístico; enfim, “foi trezentos, trezentos e cinqüenta”. Em suma, é no conjunto de sua atuação no campo político, cultural e educacional que Mário de Andrade construiu sua rede de relações sociais, o que lhe abriu espaço nos principais jornais e revistas que circulavam na época, dando-lhe voz, e, consequentemente, colaborando para que viesse a ser reconhecido como a principal liderança no campo intelectual e artístico do movimento modernista brasileiro.

¹⁷⁰ SANTIAGO, Silviano. “O intelectual modernista revisitado”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 165.

¹⁷¹ Cronologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1994, nº 36, p. 253.

No entanto, Mário não se valeu apenas de jornais e revistas na divulgação de suas ideias; escreveu ensaios importantes e livros de crítica, destacando-se como um dos mais expressivos escritores/teorizadores do modernismo brasileiro. Destaco: *A Escrava que não é Isaura* (a primeira parte é publicada na revista *Klaxon*, em 1922; depois, completa, em 1925); *Ensaio sobre a música brasileira, estética e folclore* (1928); *Namoros com a medicina* (1939); *O Movimento Modernista* (1942); *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943); *O Empalhador de Passarinhos* (1944), dentre outros.

São textos, que, apesar de caracterizados como textos teóricos, apresentam-se impregnados de recursos literários, o que lhes dá ares poéticos, como se vê no famoso ensaio *A Escrava que não é Isaura*. O ensaio é uma espécie de paródia do romance *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães. Mário nele desenvolve os fundamentos da poesia moderna. Cito o início do ensaio:

Começo por uma história. Quase parábola. [...] e Adão viu Iavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. [...] O primeiro homem resolveu criar também. [...] tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. [...] E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignorante, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. A escrava do Ararat chamava-se Poesia. O vagabundo genial era Artur Rimbaud. Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar [...]¹⁷²

Assim, o leitor desavisado pode ser facilmente seduzido pela poesia presente mesmo em seus textos teóricos; assim como não é difícil encontrar apropriações de sua obra artística sendo feitas com a mesma rigidez de um “instrumental”. Quando não ocorre de seus ensaios e artigos serem utilizados, principalmente pela crítica, na construção de uma leitura para sua criação poética.

Não é difícil, portanto, presenciar-se na crítica literária brasileira apropriações das produções artísticas do escritor como veículos e materialização do pensamento e teorias que buscam defender. O crítico busca na organização estética da obra Andradina a confirmação das ideias deixadas e defendidas pelo escritor em outros gêneros textuais. Entretanto, faz-se necessário ressaltar em uma análise mais minuciosa da obra completa do

¹⁷² ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. São Paulo: Ed. Martins, 1960.

escritor, incluindo suas produções artísticas, teóricas e crítica, constata-se como o modernista - estudioso ferrenho da cultura popular, da música, da literatura e da arte em geral - conhecia a força criadora da palavra poética, ou seja, tinha consciência da impotência de um escritor frente a sua criação depois de pronta. Tal aspecto pode ser considerado, se voltarmos o olhar para a forma como o poeta modernista busca cercar suas obras artísticas com a palavra racionalmente planejada, possível apenas fora da arte.

Basta nos determos em duas de suas obras, consideradas pela crítica como símbolos do projeto estético e ideológico do autor: *Pauliceia Desvairada* (que abre o “grande projeto” andradino) e *Macunaíma* (seu ponto de maior êxito) para perceber como Mário busca constantemente contorná-las de forma a não perdê-las, mesmo após sua publicação. Tal fato pode ser constatado pela grande variedade de escritos produzidos pelo autor no intuito de delimitar cada uma dessas obras, como o “Prefácio Interessantíssimo”, posterior à *Pauliceia* e essencial à leitura que se tem hoje do livro; os dois prefácios que escreveu à *Macunaíma*, também posteriores à obra, além dos inúmeros artigos e cartas trocados com outros importantes escritores/críticos (vozes que sustentam o cenário literário) sobre a rapsódia, influindo diretamente na sua leitura.

Ou mesmo, ao analisar sua correspondência, flagrar o escritor modernista, quatorze anos depois da publicação da rapsódia, confessar a angústia da certeza de que nada adianta fazer depois de findada a criação de um artista, como se vê no trecho abaixo da carta destinada a Fernando Sabino (1942):

[...] Você há-de necessariamente sentir a consciência tranquila e com isso uma espécie de satisfação, derivada desse equilíbrio relacional entre você e a sua obra. Mas desde o momento em que você tornar pública a sua obra e ela for viver independente de você, as insatisfações virão e os desgostos. As incompreensões serão fatais. Os desvios ainda mais fatais, e isso desgosta prodigiosamente o artista. Ele não pode mais mandar na sua obra, ela adquiriu sua maioridade e principia fazendo estrepolias incríveis. O que eu tenho sofrido com Macunaíma, principalmente com ele, você nem pode imaginar [...] o que posso lhe jurar é que Macunaíma foi detestavelmente doloroso pra mim. [...] Mas isso não foi nada, com o que foi depois, quando Macunaíma está publicado e não tinha mais nada comigo.¹⁷³

¹⁷³ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 514.

Como se percebe, para uma melhor compreensão do posicionamento do poeta frente à arte e às questões políticas e sociais, que se apresentam de forma bastante harmônica, mas se melhor analisadas denunciam a ambigüidade que o acompanhou durante toda sua vida, levando-o já no final desta a declarar publicamente: “Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós.”¹⁷⁴. É necessário que se embaralhem os fatos explicitados na literatura sobre o autor construída pela crítica e pela história literária com o material proveniente da publicação das correspondências pessoais do escritor, com o intuito não de trazer respostas, mas, ao contrário, de lançar perguntas que possam desestabilizar, parafraseando Nietzsche¹⁷⁵, o que foi soterrado pela história.

A formação artística do autor-objeto desta pesquisa se deu, como já dito, num cenário de intensa renovação estética. Os jovens brasileiros pertencentes às famílias abastadas buscavam na Europa e traziam para o Brasil as últimas novidades da virada do século. Não era diferente com a arte; Mário, aos dezessete anos, mesmo sem sair do Brasil, já havia sido colocado em contato com a literatura mais recente do continente europeu (Verhaeren, Francis Jammes, Claudel, Gustave Kahn, dentre outros), não sendo ainda as vanguardas. Sete anos mais tarde, na exposição de Anita Malfatti (12/12/17-10/01/18), em São Paulo, tem seu primeiro encontro com a arte modernista. Entusiasmado com o expressionismo presente em Anita, inicia seus estudos de alemão, conhece a música de Wagner e põe-se em contato com a revista *Deutsch Kunst und Dekoration*, divulgadora da obra expressionista. Em 1920, lê Whitman (poeta norte-americano, considerado o “pai dos versos livres.”) e as obras das principais vanguardas modernistas da Europa.

Ao pronunciar discurso em 42, Mário fala de seu primeiro trabalho modernista, *Paulicéia Desvairada* (1922), que, por sua vez, é o primeiro texto literário da arte moderna brasileira¹⁷⁶:

Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos

¹⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 36.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1814-1900). Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

¹⁷⁶ SANTOS, T. M. L. dos; LOPEZ, T. P. A.. “Cronologia”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 211-213.

e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então, descobriera Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas “Villes Tentaculaires”, concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade.¹⁷⁷

Em carta a Manuel Bandeira, nove anos após a publicação de *Pauliceia*, Mário fala do preparo, possivelmente do esforço que despendeu em estudos e pesquisas, o que lhe proporcionou obter um resultado satisfatório:

[...] Você diz que o meu livro de ‘maior alcance e repercussão foi *Pauliceia*, escrito em 15 dias num desabafo de raiva e de amargura’. Aceito que seja o meu livro de maior repercussão como barulho, e de maior alcance quanto a uma nova estética de poesia. Mas não posso aceitar que você explique *Pauliceia*, na sua estética, na sua função, ou pelo menos nos seus ideais, como fruto dum mero desabafo. [...] Você esquece [...] que o autor de minha cabeceira nesse ano foi Verhaeren. [...] não é possível esquecer todo o preparo formidavelmente grande anterior, que permitiu essa declanção.¹⁷⁸

Estudioso que foi, Mário acabou por entrar em contato com a arte moderna italiana, americana, russa, francesa, herdando traços de todas, na construção de sua própria arte, assim como das teorias poéticas que formulou. É possível flagrar esses traços no conjunto de sua obra, não só no que tange à estética, como na ideologia que deu sustentabilidade ao movimento brasileiro, o qual ajudou a fundar, tornando-se historicamente um de seus principais líderes. Em *Macunaíma*, por exemplo, encontram-se traços do cubismo, do futurismo e do surrealismo: a colagem cubista está presente na própria forma de composição da obra, o autor recorta da cultura popular o mais variado e rico material e o dispõe, compondo um todo heterogêneo; o ritmo da narrativa valoriza o poder sugestivo e musical da palavra em liberdade tão apreciada pelos futuristas; além da livre associação de imagens, ideias e situações surrealmente ousadas na construção da rapsódia.

O escritor, no “Prefácio Interessantíssimo” (1922), nega ser um poeta futurista, no entanto compartilha assumidamente da palavra em liberdade proposta por Marinetti

¹⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 17.

¹⁷⁸ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 511.

(1909). Assim escreve, ainda no prefácio: “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.”¹⁷⁹ Ao sistematizar melhor os fundamentos de sua poética, três anos depois, em *A Escrava que não é Isaura* (1925), coloca a si mesmo e os outros modernistas brasileiros em meio ao cubismo francês (1909), ao expressionismo alemão (1905), ao futurismo italiano (1909) e ao cubofuturismo russo (1912), como se vê no trecho abaixo:

[...] mesmo os poetas que em Itália, França, Brasil, Alemanha, Rússia etc. caminham por esta mesma estrada de construção que levará a Poesia a um novo período clássico não seguem juntos. Uns mais adiante. Outros mais atrás. Outros perdem-se nas encruzilhadas. [...] Mas lá seguimos todos irmanados por um mesmo ideal de aventura e sinceridade, escoteiros da nova Poesia.¹⁸⁰

Mário traz à tona o que une os poetas modernos: a busca desesperada na construção de uma nova poética capaz de conduzir o poeta “na vida do seu tempo”. Nessa perspectiva, quando o escritor, em “Pauliceia”, afirma: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo”, ele aproxima-se e distancia-se, ao mesmo tempo, do que o une e o afasta do presente, levando-o a desabafar, nos últimos anos de sua vida: “Mas apesar das sinceras intenções boas que dirigiram a minha obra e a deformaram muito, na verdade, será que não terei passeado apenas, me ilidindo de existir?”¹⁸¹. Sentimento esse que melhor se aclara se retomarmos Agamben:

[...] E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.¹⁸²

Mário de Andrade parece ter passado a vida tentando acertar as contas com seu tempo, findando-a sem ser capaz de compreender, ou reconhecer, a contemporaneidade na

¹⁷⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978, p. 241.

¹⁸⁰ TELES, 1978, p. 247.

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 37.

¹⁸² AGAMBEN, 2009, p. 65.

qual esteve imerso, como se vê no desabafo ao falar da sua carreira artística: “E si agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz.”¹⁸³.

Ele foi o modernista brasileiro que mais participou da discussão sobre a arte moderna, da criação de uma poética modernista, da articulação e propagação do movimento. Só na década de 20 teve artigos publicados em revistas de cunho ideológico e político bem distintos, assim como naquelas que reuniam os modernistas, independente do grupo a que pertenciam: foi colaborador assíduo de *Papel e Tinta* (1920), revista dos modernistas paulistas; teve participação na *Ilustração Brasileira* (1920) e na *Revista do Brasil* (1920), ambas no Rio de Janeiro; fez parte do grupo de *Klaxon* (1922), revista modernista de São Paulo; em 1924, teve textos publicados na *Estética*, revista do modernismo carioca; colaborou com *A Revista* de Belo Horizonte, em 1925; no ano seguinte, passa a colaborar também na *Revista de Antropofagia*, na *Revista do Brasil* e na *Terra Roxa e outras Terras*; em 1927, colabora também com a revista *Verde* de Cataguases; enfim, termina os anos 20 exercendo sua presença no meio intelectual e artístico, não só em São Paulo como nos principais centros do Brasil¹⁸⁴.

Mário de Andrade dedica o talento que tem em lidar com a palavra em prol da realização desse projeto que arquiteta para o Brasil, convergindo em uma multiplicidade de gêneros textuais de sua autoria: textos artísticos, jornalísticos, teóricos, de crítica literária, musical e de artes plásticas, além daqueles que reúnem os resultados de suas pesquisas. Soma-se ainda à multiplicidade de gêneros cultivados pelo autor paulistano, a posição do modernista em relação à arte. São vários os escritos em que Mário deixa registrada a sua crença em uma arte consciente, interessada, comprometida com a ação.

No trecho de uma entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa e publicada em *Diretrizes*, em janeiro de 1944, pode-se confirmar o que foi dito. Nesta, fica explícito a crença do escritor na arte-ação, dificultando ainda mais a compreensão de sua obra artística, que permanece encoberta, muitas vezes, pelas teorias poéticas:

[...] A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha ‘arte interessada’, eu sei que não errei. Sempre considerei o

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, v. 4, p. 36.

¹⁸⁴ Informações retiradas da Rev. Inst. Estudos Brasileiros, São Paulo, 1994, nº 36, p. 251-253.

problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me brasileiro. Às vezes com sacrifício da própria obra de arte. [...] Bem sei que minha literatura tem muito de experimental. Que me importa. Disso não me arrependo.¹⁸⁵

Se Mário dedicou sua vida a essa arte interessada que tanto pregou, cria aquela que é reconhecida pela crítica como a obra-prima do modernismo brasileiro, *Macunaíma*, que, paradoxalmente, retrata a própria contradição que permeou o movimento e, consequentemente, a narrativa que o sustentou. Ou seja, mesmo criada em meio as suas experimentações estéticas, pesquisas e reflexões sobre a arte e seu tempo, a rapsódia andradina resultou, conforme as palavras ditas por Gilda de Mello e Souza em uma “obra ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza.”¹⁸⁶.

Talvez por esse motivo, *Macunaíma*, de todas as produções andradinas, tenha sido a que mais desempenhou um papel desnorteador no poeta, levando-o a ir e voltar em busca de preencher as lacunas que a constitui. Ao analisar algumas das correspondências em que Mário trata da rapsódia, é possível flagrar as incertezas que a mesma despertou no escritor, até mesmo aquelas que puseram à prova, mesmo que timidamente, a concepção de arte que defendeu tão veemente em seus ensaios, entrevistas e artigos. Percebe-se, portanto, que a rapsódia não só despertou polêmica no meio literário, como desestabilizou o engajado e centrado modernista, empenhado no projeto de construção de uma poesia brasileira moderna, como se presencia na carta que tem por destinatário Alceu Amoroso Lima (1928):

[...] (*Macunaíma*) É aliás de todas as minhas obras a mais sarapantadora. Francamente até me assusta. Sou um sujeito no geral perfeitamente consciente dos atos que pratico. Palavra de honra que tem erros de ação que faço conscientemente, porque me convenço de que eles carecem de existir. Sei sempre publicando um livro o que se vai dar com ele e de fato dá certo. No geral alcanço o que quero. Só não alcancei com o *Amar, verbo*

¹⁸⁵ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em entrevistas: 1927, 1943, 1944. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 521.

¹⁸⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. “O Tupi e o Alaúide”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 294.

intransitivo. Pois diante de *Macunaíma* estou absolutamente incapaz de julgar qualquer coisa. Às vezes tenho a impressão de que é a única obra-de-arte, deveras artística, isto é, desinteressada que fiz na minha vida. No geral meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais pra serem artísticos. *Macunaíma* não. [...] ¹⁸⁷

Para Wisnik, o “projeto fracassado” de Mário de Andrade se realizou exatamente pelo avesso, “ferindo a cultura pela culatra”, ou seja, em vez de *Macunaíma* “virar pedra passiva da coleção de clássicos modernistas, continua colocando problema e, como cobra que morde o rabo,” não pára de renascer novo de novo.¹⁸⁸ Assim escreve:

O ‘brilho inútil’ da constelação em que *Macunaíma* se transformou, banzando no céu solitário, não se confunde com o ‘brilho inútil’ dos fetiches descartáveis que introjetaram a forma mercadoria no âmago do âmago: trata-se de uma inutilidade oposta a esta, aquela que guarda o brilho das coisas vivas e suspensas, estrelas mortas que mandam luz aos vivos porque mantêm os laços tênues e indescartáveis entre o que foi vivido, é vivido e será ou nunca será vivido. Os fios em que se dão esses laços podem ser chamados de cultura, e é neles que se ata e desata, enigmática e escapadiça, a pedra-amuleto objeto do desejo e fetiche ‘muriaquitã’.¹⁸⁹

De acordo com Agambem, “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.”¹⁹⁰ No final do segundo prefácio que escreve para *Macunaíma* em 27 de março de 1928, é possível flagrar a angústia do poeta modernista frente ao seu tempo e o sentimento de impotência que expressa:

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. Por outro lado o jeito de Jeremias me parece ineficiente. O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata

¹⁸⁷ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma* / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 498.

¹⁸⁸ Trecho do texto que Wisnik escreve a convite para participar do site que acompanhou a exposição sobre a rapsódia, realizada no SESC Belenzinho em 1999. (WISNIK, 2004, p. 120.)

¹⁸⁹ WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 119.

¹⁹⁰ AGAMBEN, 2009, p. 62.

duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas.¹⁹¹

Macunaíma “é um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo [...].” Para o escritor, o livro não passava de uma simples brincadeira, conforme o define no primeiro prefácio (19/12/1926), escrito antes mesmo da obra publicada. Porém, uma “brincadeira útil”, pois, de acordo com sua própria expressão: “me diverti mostrando talvez tesouros em que ninguém não pensa mais”; mas, adverte: “Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca.” Insiste em mostrar que *Macunaíma* é obra artística: “Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo.”¹⁹²

Tristão de Ataíde (1928), no artigo que divulga parte dos prefácios (o segundo escrito em março de 1928) e os comenta, sublinha que Mário “talvez” tenha dado uma importância excessiva à obra como “sintoma de cultura nacional”, depois de findá-la. Pela análise do conjunto das correspondências selecionadas para esta pesquisa¹⁹³, percebe-se que nas primeiras catorze cartas, em que o escritor trata da narrativa, compreendidas entre janeiro de 1927 a 11 de maio de 1928, a sua preocupação restringia-se ao aprimoramento estético de sua obra, buscando, na amizade de Manuel Bandeira e Drummond, a ajuda/opinião para os últimos retoques da narrativa e/ou, nos relacionamentos que tinha com outros pesquisadores do folclore brasileiro, a coleta de material para sua composição.

É a partir de então, dois meses antes da rapsódia ser publicada, na carta endereçada a Alceu Amoroso Lima, em 19 de maio de 1928, que Mário começa a expressar suas dúvidas e, consequentemente, suas angústias frente a sua criação. Como se vê no trecho que se segue:

[...] Mas se principio matutando um pouco mais sobre o livro que escrevi sem nenhuma intenção, me rindo apenas das alusões à psicologia do brasileiro que botava nele, principia surgindo tanto problema tratado, tanta crítica feita dentro dele que, tanto simbolismo até, que nem sei parece uma sátira tremenda. E não é não. Nem a caçoaada vasta que faço da sensualidade e da pornografia brasileira, tive intenção de fazer sátira. Não sou mais

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. (Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 228.

¹⁹² Trechos do primeiro prefácio escrito pelo escritor (ANDRADE, 2008, p. 217)

¹⁹³ Correspondências trocadas com outros modernistas ou intelectuais do círculo social do escritor, em que ele fala da rapsódia, ambas reunidas na *Edição Crítica de Macunaíma* (1997).

capaz de sátira porque o mundo me parece tão como ele é mesmo!¹⁹⁴

Analizando a correspondência citada, percebe-se como a rapsódia volta-se contra seu próprio criador, despertando dúvidas e inquietações:

[...] Não sei, mas esse livro está virando numa verdadeira obsessão pra mim. Tem momentos em que acho ele horrível. Tem momentos em que acho muito bom. Uma coisa me parece certo: é que ele não é a aparência de pândega que tem. Si foi escrito brincando, ou melhor, divertidamente, por causa da graça que eu achava no momento entre a coincidência dum herói ameríndio tão sem caráter e a convicção a que eu chegara de que o brasileiro não tinha caráter moral, além do incaracterístico físico duma raçainda em formação, si foi escrito divertidamente, a releitura do livro me principiou doendo fundo em seguida. Hoje ele me parece uma sátira perversa.¹⁹⁵

No entanto, a inquietação diante da rapsódia se intensifica com sua publicação. Na carta que envia a Augusto Meyer, em 16 de julho de 1928 (dia da publicação), nota-se que, findada a narrativa, Mário de Andrade volta-se contra ela indignado, num estado de estranhamento da própria criação, estado que tende a aumentar quando entra em confronto, posteriormente, com a recepção da narrativa pela crítica literária, levando-o a dizer, também em carta a Meyer, agora bem depois de sua publicação: “[...] francamente, eu já nem sei bem direito o que é o meu safado herói. Sabia, mas não sei mais. Me atrapalharam os comentários [...]”¹⁹⁶.

Se *Macunaíma* nasceu de um “diacho duma ideia de romance engracado” ou “coisa que o valha”, serviu de uma espécie de laboratório de experimentação estética, onde a intenção do poeta foi “aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros”, onde pôde misturar “completamente o Brasil inteirinho”, como explicou a Câmara Cascudo: “tem sido (esta) minha preocupação desde que intentei me brasileirar e trabalhar o material brasileiro.” Logo viu na rapsódia “os melhores elementos duma cultura nacional, [...] (que) só se tornavam conscientes no nascer da escrita.” No entanto, percebe-se estar “justamente diante da mais artística” de suas obras e, portanto, do

¹⁹⁴ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 498.

¹⁹⁵ Id. *Ibid.*, p. 501.

¹⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 509.

“poema-síntese que teve alongamentos além (da sua) vontade diretora”, levando Mário a dizer: “Mas a verdade é que eu fracassei. Si o livro é todo ele uma sátira, um não conformismo revoltado sobre o que é [...] é certo que fracassei. [...] Ele seria o meu mérito grande se saísse o que queria que saísse.”¹⁹⁷

O confronto travado com a voz da crítica, empenhando-se em estabelecer diálogos, dar explicações, direcionar leituras, resolver equívocos, demonstra, também, um confronto pessoal de Mário consigo mesmo, com suas premissas e, consequentemente, com a própria rapsódia, quando busca desesperadamente compreender a própria contradição ou tensão que a configurou.

No trecho da carta endereçada a Prudente de Moraes, em outubro de 1928, é possível perceber o escritor na busca por justificar/explicar racionalmente o conjunto de sua obra artística:

[...] me parece fácil perceber que na minha obra há duas partes nitidamente separáveis, a do ser afetivo e a do ser orgulhoso: a parte messiânica e a parte evasão. A primeira (Prefácio e ‘Enfibraturas’ da *Pauliceia, Escrava, Primeiro Andar* que é demonstração de experiência, *Clã* quase inteirinho, a parte ou sentido satírico de *Macunaíma*, Ensaio, Compêndio) é a parte mais fraca, mais transitória, mais inteligente. Pra justificá-la existe a minha teoria (‘minha’ por ser pra mim) da arte-ação, pragmatismo bem definido, bem consciente, o clero traidor e satisfeito de sua traição. É a que mais me orgulha como homem. A outra é o individualista que se evade num descanso, em férias, muito mais sofredor (o que parece contraditório) parte lírica, desinteligente. Pouco se me dá que entendam ou não, é minha. Dessa, a que você atribui possibilidades maior de ficar, não me é possível absolutamente julgar nada, sei que como prazer artístico é a que mais gosto. Mas este gosto não tem o mínimo valor crítico. [...]¹⁹⁸

O curioso é que *Macunaíma* aparece tanto no conjunto de obras classificadas pelo escritor como obras “inteligentes”, como no conjunto das obras tidas como “desinteligentes”, escritas “num descanso, em férias”.

Em carta a Souza da Silveira (1935), sete anos depois, a voz que fala da rapsódia muda de tom, ganha segurança e força para proferir certezas: é a voz de um crítico e

¹⁹⁷ Seguem as referências na ordem que aparecem no parágrafo: carta a Drummond (jan./1927); as três citações que se seguem - carta a Câmara Cascudo (mar./1927); 2º prefácio; carta a Drummond (out./1928); carta a Ademar Vidal (abril/1929); carta a Álvaro Lins (jul./1942) - (LOPEZ, 1997, p. 490-515))

¹⁹⁸ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 503.

teórico literário conceituado no meio literário, não que na primeira ainda não o fosse, mas nesta o escritor se assume como o líder que se fez, coloca *Macunaíma* em sintonia com o restante de sua obra artística e também com suas teorias poéticas. De todas as correspondências analisadas, talvez esta seja a que melhor representa o escritor consciente, capaz de sacrificar a própria arte em prol de suas crenças: “[...] me sacrifico em mim pela arte de ação que me dou, que me interessa mais, tem maior função humana e vale mais que eu [...]”¹⁹⁹. Tal constatação é compreensível apenas se analisarmos a correspondência citada no conjunto das outras, principalmente em relação às inúmeras cartas que a antecedem. Mas, por hora, segue um trecho da missiva:

[...] E então vieram *Amar, verbo intransitivo*, em que a preocupação da psicologia da família burguesa brasileira é visível; *Clã do Jabuti*, outra visibilíssima busca de Brasil e de fusão brasileira; e como coroamento de tudo isso, o *Macunaíma*. É coroamento. [...] Não sei nada, sei que sinto esse livro como um coroamento de período. [...] O *Macunaíma* da mesma forma que o *Clã do Jabuti* na poesia, era um fim de etapa. [...] Um poema herói-cômico, caçando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos no mesmo plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre, fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão das características regionais. Um Brasil só, e um herói só.²⁰⁰

Nesse trecho, percebe-se como Mário se esforça em construir uma síntese da rapsódia de forma a manter-se em sintonia com o credo modernista e, consequentemente, com a narrativa referente ao Brasil, compartilhada em suas principais linhas-de-força pelos intelectuais brasileiros. Ao voltar às cartas que tratam das mesmas questões, nota-se, em um primeiro momento, como ela se contradiz, mas, com uma melhor análise, percebe-se que as conclusões que chega sobre a narrativa são construídas e reconstruídas constantemente, oscilando entre a objetividade que perseguiu durante toda a vida e a subjetividade que o acompanhou, a arte-ação e a arte “desinteressada”.

As escolhas estéticas de Mário de Andrade para a composição da rapsódia são direcionadas, na verdade, por suas experimentações voltadas para a criação de um romance puramente brasileiro. Assim escreve a Câmara Cascudo: “lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e

¹⁹⁹ Id. Ibid., p. 496.

²⁰⁰ Id. Ibid., p. 513.

animais do norte no Sul etc. enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro.”²⁰¹ O resultado, no entanto, é uma narrativa próxima aos gêneros carnavaлизados tratados por Bakhtin (1997). De acordo com o autor, houve no Renascimento um processo de carnavaлизação²⁰² que levou à ruptura definitiva das fronteiras entre as formas inferiores de criação literária e a “grande” literatura, contribuindo para a criação de obras como as de Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare que, por sua vez, deram origem a uma nova percepção do mundo, carnavaлизada e ambivalente a tudo o que é acabado, imutável e eterno.

A pesquisadora Gilda de Mello, no estudo que dedica a *Macunaíma*, pontua que:

[...] É nesse momento de carnavaлизação crescente da literatura e ambigüidade progressista 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 invenção paródica de Dom Quixote, que devemos inscrever *Macunaíma*. A rapsódia brasileira seria [...] a última metamorfose do mito, a versão construída pelo Novo Mundo [...] para que, rejuvenescida pelas acomodações locais, fecundada pelo riso popular [...] nas palavras de Bakhtin, ela ainda uma vez revelasse “o mundo de maneira nova, sob o seu aspecto mais alegre e mais lúcido”²⁰³.

Mário de Andrade logo percebe, depois do romance finalizado, a proximidade desta com o gênero sério-cômico que, por sua vez, só fazia distanciá-la do seu didatismo intencional, pela ampla ambiguidade que a constitui. Em carta a Manuel Bandeira, em 1930, ao falar sobre a tradução da narrativa para o inglês, confessa não acreditar que a tradutora “consiga reproduzir a essência poema-herói-cômico, do livro”²⁰⁴.

De acordo com Bakhtin, o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a épica (narrativa), a retórica (discurso) e a carnavalesca (força vivificante e transformadora). O gênero sério-cômico estaria em um tipo de literatura carnavaлизada,

²⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 492.

²⁰² Bakhtin demonstra em sua análise que, já na Idade Média, coexistia ao lado da cultura oficial uma cultura cômica, popular e carnavaлизada, que promovia a liberação do riso e do corpo, a vitória sobre a seriedade, o medo e o sofrimento. Esta no final da Idade Média se separa do povo e começa a infiltrar-se na literatura oficial, nos mistérios e nas epopeias, renovando integralmente a literatura. (SOUZA, 1979)

²⁰³ SOUZA, Gilda de Mello e. “Ó Tupi e o Alaúde”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 284.

²⁰⁴ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 509.

com forte influência do folclore carnavalesco.²⁰⁵ Em suma, tal gênero se caracteriza pela representação que se dá no nível da atualidade, onde heróis míticos e personalidades históricas do passado são acentuadamente atualizados; por se basear conscientemente na fantasia livre, dando à lenda um tratamento profundamente crítico; e, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Enfim, os símbolos elevados, oficiais, são destronados e colocados ao lado de manifestações e símbolos populares; com a distância entre cultura erudita e cultura popular desfeita, o sério se torna cômico.

A sátira se encontra no interior do gênero sério-cômico. Nela, aumenta-se consideravelmente o peso específico do elemento cômico, pois combina a ousadia da invenção e do fantástico com um naturalismo extremado e grosseiro, usufruindo-se de ambientes do submundo (bordéis, tabernas, feiras, covis de ladrões, dentre outros). Conforme Bakhtin:

[...] A fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico. São criadas situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. A fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentalização dessa verdade. Com este fim, os heróis sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias. [...] o fantástico, às vezes, assume caráter de aventura, às vezes, de simbólico ou até místico-religioso. Mas em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade.²⁰⁶

Uma sátira, portanto, cria um mundo de possibilidades, configurando-se num texto polifônico, onde as vozes que o compõem deixam-se escutar, promovendo um diálogo em que diferentes vozes sociais se defrontam e manifestam diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto. Nela também se vê presente a inversão, a desconstrução, o riso de algo instituído, a destruição que, por meio da ambivalência, promove a renovação.

Se a paródia moderna, em sua maioria, apresenta-se como negativa, diferenciando-se da carnavalesca pela ambivalência desta, que destrói para renovar-se, a sátira que Mário produziu para colocar seu herói *às avessas*, transcende a negatividade. Na tentativa de renovação da linguagem literária e redefinição da realidade de seu país, ou seja, na busca

²⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievsky*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

²⁰⁶ BAKHTIN, 1997, p. 114.

de abrasileirar seu “romance”, permea-o da mesma ambivalência destruidora/renovadora dos gêneros carnavalescos.

Mário de Andrade, no prefácio inédito de *Belazarte* (1930), refere-se à rapsódia como um fracasso: “[...] Depois que escrevi o poema herói-cômico de *Macunaíma* e o li, meu desespero foi enorme ante a obra-prima que falhou. [...] Não renego meu melhor livro. Mas o odeio. [...]”²⁰⁷. Ao falar de sua vida literária para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1939, volta-se à narrativa que tanto o atormentou: “*Macunaíma* é uma sátira irritada, por muitas partes feroz. Mas brasileiro não comprehende sátira, em vez, acha engraçado.” Conforme o poeta, “o livro foi, no geral, apreciado por uma feridora incompreensão”. Assim termina sua crítica: “Devo ter muito errado esse meu livro, pois de outra forma seria considerar a grande maioria dos meus leitores uns primários.”²⁰⁸

Somente Mário de Andrade, visto na forma em que se buscou pensá-lo neste trabalho, poderia dirigir-se a *Macunaíma* como “obra-prima que falhou”. Expressão esta que se configura na própria contradição de seu arranjo se voltarmos ao sentido atual de obra-prima – melhor e/ou a mais bem feita obra duma época, gênero, estilo ou autor; uma obra perfeita – ou, até mesmo, no sentido primeiro quando a expressão surgiu na era medieval: a *primeira* obra de alguém que aspirasse se tornar um mestre em seu ofício.

Pode-se inferir, pela análise dos trechos das correspondências em que Mário se coloca frente ao “problema” *Macunaíma*, que a insatisfação do escritor está em constatar que no conjunto da organização estética de sua narrativa, tem-se, na verdade, a produção de uma sátira, uma “sátira irritada, feroz” e, por isso, uma obra fracassada. Obra fracassada, portanto, do ponto de vista do escritor modernista, líder do movimento cultural que, não só idealizou a atualização da arte, mas da sociedade brasileira como um todo; ou seja, a contradição que se exprime na insatisfação do poeta frente ao trabalho que para ele resultou em sua obra-prima, retrata a própria ambivalência em que se fez o poeta e sua obra, em meio ao dilema que o acompanhou e o atormentou até a morte: a vida a serviço da arte ou/e a arte a serviço da vida?

No posfácio “Entre a arte e a vida” escrito por Teixeira Coelho para compor o livro de Balzac *A obra-prima ignorada* (2003), o autor coloca que o “*nervo mais sensível da*

²⁰⁷ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações no prefácio inédito de *Belazarte*: 1930”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 527.

²⁰⁸ LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em crônicas”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, ds Caraïbes et africaine du XXème siècle. Coleção Arquivos, v. 6, 1997, p. 526.

arte: [é] sua relação com a vida. Sua relação com a vida de quem a faz, também a relação da arte com a vida de quem a recebe.”²⁰⁹ Mário de Andrade se surpreende com a poesia²¹⁰ presente em *Macunaíma*; ele a reconhece, desde o princípio, como obra de arte, apesar de suas idas e vindas na busca de compreendê-la. É a partir dessa constatação que se torna mais clara a inquietação do escritor frente a sua “obra-prima”. De acordo com Teixeira Coelho:

Quando nos expomos a uma obra de arte, *nos expomos ao contato com quem a fez*, não com a coisa com a qual essa pessoa entrou em contato – e muito menos com a coisa. Nos expomos a *essa pessoa*; nos expomos àquilo que mais nos interessa como pessoas: uma outra pessoa. Que só pode ser alcançada por sua própria expressão.²¹¹

Leitor de si mesmo, contemporâneo de seu tempo, *Macunaíma* não poderia, portanto, deixar de atormentá-lo; assim como, exterior a ele, sua criação não pôde ser reconhecida. Silviano Santiago, em “História de um livro” (1989), apresenta trechos publicados pela imprensa no ano da publicação da rapsódia que demonstram “a feridora incompreensão” a que foi submetida, tanto no meio literário como pela imprensa da época:

E, coisa curiosa! sendo um livro de literato, é um livro integralmente antiliterato, caso não possa dizer que é um livro antiestético. Posso até afirmar; para completar o meu pensamento, que este livro não agradou a minha sensibilidade, muita educada talvez, nos velhos preconceitos culturais. (Cândido Motta Filho)
Se Macunaíma fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede de manicômio. (João Ribeiro)²¹²

A rapsódia não é reconhecida como obra de arte pela maioria que presenciou sua estreia; para muitos, nem mesmo como obra literária. Voltando a Teixeira Coelho:

O fenômeno mais comum na história da arte é o fato de não se reconhecer, no momento em que ela é feita, a grandeza de uma obra de arte, a revelar-se como tal apenas mais tarde porque em algum momento posterior alguma coisa mudou fora dela que

²⁰⁹ COELHO, Teixeira. “Entre a vida e a arte” (posfácio). In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniqué, 2003. p. 71.

²¹⁰ Poesia no sentido proposto por Otávio Paz em *O arco e a lira* (1982): a poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador. É onde os opostos se fundem por um instante.

²¹¹ Id. Ibid., p. 129.

²¹² SANTIAGO, Silviano. “História de um livro”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 128-128.

permitiu esse reconhecimento; ou a elaborar-se como tal somente mais tarde, às vezes bem mais tarde, caso nunca tenha sido o que depois se diz que é, uma obra-prima, mas que assim passa a ser porque alguma coisa mudou fora dela.²¹³

Em 1945, Joaquim Cardozo prevê com lucidez, como coloca Silviano Santiago em livro já citado:

Quando a leitura desse livro se tornar mais fácil, isto é, quando se conseguir vencer inteiramente a inércia dos preconceitos falsamente acadêmicos e se dar ao estudante maior liberdade de orientação, nesse dia, *Macunaíma* será um livro para a gente moça e na consciência dessa gente moça ficará sempre presente e querido.²¹⁴

Mário de Andrade apesar da luta que travou com a rapsódia, por nenhum momento deixou de reconhecê-la como sua melhor criação. Segundo Wisnik, “*Macunaíma* contém por dentro um modelo sugestivo de reflexão sobre esta (a cultura), num momento em que o brilho intermitente da Ursa Maior, ‘pai de todos’ na imagem final de *Macunaíma*, tremelica como nunca entre a estrela e o penduricalho.”²¹⁵ Ou seja, ao tomar a “cultura fora-do-mercado, produzida pelo artista anônimo e coletivo [...] em oposição às influências estrangeiras e os chamativos comerciais e industriais”²¹⁶, Mário leva a cultura folclórica para o Museu/livro, inferindo já nos anos vinte o que “Edoardo Sanguinetti na altura dos anos 60 diz: o destino da arte no capitalismo é *o mercado ou o museu*”²¹⁷. Assim coloca Wisnik:

Cifradamente *Macunaíma* fala, bem a propósito, disso mesmo: a pedra muiraquitã, amuleto do herói, perdida no mundo tribal, cai no mercado-museu do mercador gigante ‘comedor de gente’. A intriga (mas também o destino implícito do próprio livro e da cultura) gira em torno dessa pedra de toque perdida, dotada originalmente de um valor de uso mágico (como a arte), e que agora gira em falso e sem lugar, entre o povo, o mercado e o museu.²¹⁸

²¹³ COELHO, Teixeira. “Entre a vida e a arte” (posfácio). In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003. p. 133.

²¹⁴ SANTIAGO, Silviano. “História de um livro”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 133.

²¹⁵ WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 120.

²¹⁶ Id. Ibid., p. 111-112.

²¹⁷ Id. Ibid., p.112.

²¹⁸ Id. Ibid., p. 111-112.

Como se vê, Mário de Andrade utilizando-se de anacronismos, ambigüidades e contradições, escreve, sem mesmo atentar a isso, a obra-prima do modernismo brasileiro, que se mostra, na verdade, como alegoria da própria arte e cultura no processo inevitável de mercantilização desencadeado pela “tradição da ruptura” instaurada no/pelo movimento artístico que, paradoxalmente, ajudou a construir. Como que anuciando o seu próprio fim: sem ter “para onde voltar nem para onde ir. Pode-se mesmo dizer que não sabe ficar onde chegou, no transe em que se despedaça e se transforma em estrela (e em livro).”²¹⁹

Narciso, na falta de forças para resistir à sua imagem, mergulha no seu próprio *eu*, transformando-se numa bela flor. Flor esta que, como a mais bela das obras de arte, carrega em si a poesia responsável por revelar aquele que a criou àquele que a recebe. Eco, ao contrário, entrega-se inteiramente ao olhar do *outro*, transformando-se em rocha, fadada a reproduzir a *incompletude* da palavra que já foi dita. O poeta modernista, leitor de si mesmo, depara-se, em meio a sua obra, com o próprio rosto refletido em *Macunaíma*. Assim como Narciso²²⁰, fadado a não se reconhecer, procura, como Eco, encontrar-se nos olhos alheios, transformando-se, numa mistura de Narciso e Eco, em *Mário de Andrade*.

Macunaíma, considerada a obra-prima de Mário de Andrade, foi adaptada pelo cinema, pelo teatro, pela música, pelas artes plásticas, pela crítica, em outras línguas; enfim, serviu de inspiração a diversos artistas desde sua criação. O mesmo se repete com inúmeras obras artísticas que, como *Macunaíma*, exerceram e continuam exercendo uma influência particular nas dobras da memória. Ovídio resgatou e deu vida ao mito de Narciso, muitos outros o recriaram com seus olhares, remodelando-o com suas mãos. Dar continuidade a uma obra artística é permitir a outros olhares que a apreciem. Caravaggio, num recorte da poesia de Ovídio, coloca-se nela, junto às outras vozes colhidas no tempo, imortalizando-a. No entanto, a proeza, tanto de Ovídio, como de Caravaggio, assim como de incontáveis artistas que contribuíram para que o mito não se perdesse no tempo, foi, principalmente, de entregar ao olhar de quem o observa a completude de sua arte.

²¹⁹ Id. Ibid., p. 111.

²²⁰ Considerar a versão de Ovídio e o fato de que o mito em questão faz parte do livro III intitulado *Metamorfoses*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não buscou encontrar respostas, mas despertar e formular dúvidas em relação à leitura canônica construída histórica e coletivamente sobre a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Seu principal objetivo foi, ao lançar um olhar para uma obra literária que faz parte da lista dos grandes clássicos da literatura brasileira, colocar à mostra o processo de edificação, legitimação e reprodução de um cânone, assim como as bases que o sustentam.

Os papéis desempenhados pela historiografia e crítica literárias mostraram-se, nesta pesquisa, de fundamental importância para a consolidação da obra pesquisada no cânone de narrativas identitárias do Brasil. Constatou-se a presença de um emaranhado de textos que se intercomunicam e se sustentam, constituindo-se numa teia argumentativa, por sua vez, quase incontornável.

Considerando o caráter instável do cânone, percebeu-se também a ação de uma força contrária agindo em meio às leituras responsáveis pela formação do discurso preponderante sobre a narrativa andradina. São vozes que, ao problematizar o que já está posto sobre *Macunaíma*, acabam por resgatar o que foi silenciado pela história, dando voz à própria palavra que a constitui.

De um lado, *Macunaíma*; de outro, quem fala sobre ela. Inúmeras são as vozes que dialogam; às vezes falando a *mesma coisa* com palavras distintas; outras vezes indo além do que já foi dito; porém o propósito deste trabalho não foi pela exposição e análise das mesmas, até mesmo pela impossibilidade de tal façanha. Na verdade, buscou-se confrontar algumas dessas leituras, tendo como objetivo trazer à tona o discurso que as permeia, em maior ou menor grau, levando-as a contribuir para a permanência e legitimação do cânone em que a obra andradina foi constituída histórica e coletivamente. Sem desconsiderar que, ao falar de *Macunaíma*, contribuíram também para que a mesma pudesse transpor o tempo, o espaço e continuar “colocando problema”.

Nessa perspectiva, a presente pesquisa põe à mostra desafios impostos a historiografia e crítica literárias contemporânea, exigindo um repensar contínuo do papel das mesmas, no intuito de desconstruir paradigmas criados e sustentados pela teoria literária tradicional que, por muito tempo, serviram de contorno ao seu objeto, desautorizando-o na sua própria condição de incontornável.

Buscar novas maneiras de se escrever a história da literatura brasileira, sem cair no

velho historicismo e reescrever a crítica literária com bases em deslocamentos contínuos, necessários para que não se caia no discurso dominante, por sua vez, reproduzidor e legitimador do cânone literário, impõe-se como necessário para que se possa olhar para uma obra de arte e enxergá-la em seu potencial artístico, sem desprezar a plasticidade de sentidos que a envolve, assim como o seu caráter histórico, político, social e, portanto, cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A Lição do Amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. São Paulo: Ed. Martins, 1960.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. (Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990

ANTELO, Raúl. “Macunaíma: apropriação e originalidade”. In: *Macunaíma / Mário de Andrade. Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

ARAÚJO, Joana L. M. A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2006, v. 9, p. 13-33.

_____. “A literatura como simulacro: uma questão ainda sensível?” In: SEIXAS, Jacy; CERASOLI, Josianne. *UFU, ano 30 – tropeçando universos (artes, humanidades, ciências)*. Uberlândia: Edufu, 2008.

_____. Borges e o invísvel espaço da escritura. *Signótica*, Editora da UFG, 2005, v. 17, n. 1, p. 74.

_____. Cartas e escritos dispersos para uma poética da tradição literária brasileira: Mário, Drummond e a solidão compartilhada. *Revista da ANPOLL*, 2007, v. 23, p. 108-109.

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad. de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievsky*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck. Cadernos do Mestrado-UERJ, Rio de Janeiro, n. 1, 1992.

CAMILOTTI, Virginia. *João do Rio – ideias sem lugar*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre os intérpretes do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

COELHO, Teixeira. “Entre a vida e a arte” (posfácio). In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. De Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981.

Cronologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 36, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Huacitec: Edusp, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: filmes do Serro / Grupo filmes / Condor filmes, 1969.

FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia: EDUFU, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “As palavras em jogo - Macunaíma e o enredo dos signos”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras icamiabas”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

FROTA, Lélia Coelho (org.). *Carlos & Mário*: correspondências entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

LOPEZ, T. P. A.. “Considerações em cartas: 1927-1945”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

_____. “Considerações no prefácio inédito de Belazarte: 1930”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

_____. “Introdução da coordenadora”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê P. A. Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

_____. “Nos caminhos do texto”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

MANFIO, Diléa Zanotto. “Bibliografia comentada”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1921 - 1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1814-1900). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLINTO, Heidrum Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. S. P.: Ed. Ática, 1996.

OVÍDIO. “Narciso”. In: *Mitos Gregos*. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo, 1998.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: ed. Perspectiva, 2009

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*. Org. Carlos Augusto Calil. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RIBEIRO, Darcy. “Liminar - Macunaíma”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

_____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Francisco Alves: Rio de Janeiro. 1990.

Roteiro: Antunes Filho e Jacques Thièrot. Direção: Antunes Filho. Grupo Pau Brasil, 1978. SANTIAGO, Silviano. “História de um livro”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “O intelectual modernista revisitado”. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, M. D. dos. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, nº 36, 1994.

SANTOS, T. M. L. dos; LOPEZ, T. P. A.. “Cronologia”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Dissimulação, mentira e esquecimento: formas da humilhação na cultura política brasileira (reflexões sobre o brasileiro jecamacunaímico)”. In: Izabel Marson, Márcia Naxara (Org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005.

_____. “Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico”. In: GUTIERREZ, H.; NAXARA, M.; LOPES, M. A. S. *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho d’Água, 2003.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. “A pedra mágica do discurso”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O Tupi e o Alaúde”. In: Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siècles. Coleção Arquivos, v. 6, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*: apresentação

dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.

THIOLIER, R. *Episódios de minha vida*. São Paulo: Ed. Anhembí, 1956.

WISNIK, José Miguel. “Cultura pela culatra”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

