

12 cop. A. 153

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind


Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

Alfredo Bosi

CÉU, INFERNO

Ensaio de crítica literária e ideológica

 Livraria
Duas Cidades

editora ■ 34



Mário de Andrade (1893-1945), em bico-de-pena realizado por Lasar Segall em 1927, um ano antes da publicação do romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

Situação de *Macunaíma*

“Oh, doce amiga, é certo que seríamos felizes
Na ausência deste calamitoso Brasil!...”

Mário de Andrade, “Poemas da amiga”

O nome da rapsódia é *Macunaíma*, mas não é só Macunaíma. Mário de Andrade quis dizer alguma coisa do seu protagonista e acrescentou ao título um atributo paradoxal: *o herói sem nenhum caráter*. No epílogo volta a intenção de qualificá-lo: “[...] eu botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”.

Em ambas as construções há de comum o nome e o epíteto fundamental. O nome, Macunaíma, centro da rapsódia. O epíteto, *herói*. A diferença está na cauda de cada proposição: no começo, *sem nenhum caráter*; no fim, *de nossa gente*.

O que se pode inferir, analisando as citações, é a presença viva, no autor, de duas motivações tão fortes que se converteram em molas da composição da obra:

a) por um lado, o desejo de contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do *herói*, entendido no senso mais lato possível de um ser entre hu-

mano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim vence ou malogra...; para tanto, é necessário compor “as frases e os casos”;

b) por outro lado, o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter.

Compreender *Macunaíma* é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica.

São dois projetos que se chamam e se interpenetram. Mas cada um tem as suas exigências próprias e os seus modos de aparecer na rapsódia. E a sua combinação será responsável por uma riqueza de formas e significados que ainda hoje desafia a crítica.

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 alaiúde*, de Gilda de Mello e Souza. Remeto, igualmente, à admirável edição crítica preparada por Telê Porto Ancona Lopez, cujo texto sigo em todas as transcrições.¹

¹ Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, São Paulo, Anhembi, 1955; Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1972; Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaiúde*, São

O que importa aqui 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.

O discurso sobre aquelas motivações básicas, o contar e o interpretar, poderá servir de fio condutor.

I

Primeiramente, há em *Macunaíma* um tratamento narrativo da matéria e uma estilização da linguagem que nasceram de certas opções artísticas impensáveis sem a referência direta às poéticas da vanguarda modernista.

Nestor Victor, por certo o melhor talento crítico da geração simbolista, à qual sobreviveu, percebia no “futurismo” da obra recém-publicada de Mário uma tendência de levar ao último grau o *processo onírico*, “um tipo de pensamento próprio à criança como à gente primitiva”. E continuava:

“Como nós sonhamos à noite, assim vivem os seus personagens de dia. Tudo em torno desses imaginados seres é sonho e sonho. Com eles parece que se realiza a quarta dimensão suspeitada pelos einsteinianos. Aquela em que pode ser que vivam os espíritos. Para essa fauna supostamente humana o espaço e o tempo em

Paulo, Duas Cidades, 1979. A edição crítica de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, organizada por Telê Porto Ancona Lopez, saiu pela LTC, Rio de Janeiro, 1978.

que vivemos sujeitos não existem. De um instante para outro eles se transportam a distâncias enormes.”²

O que o leitor arguto estava intuindo, a seu modo, era o caráter de *fantasia* inerente à composição da rapsódia; e o seu projeto, coerentemente realizado, de transpor os limites do descritivismo urbano ou sertanejo (então ainda vivo em nossas letras) por meio de um andamento antes legendário do que naturalista, documental.

Todas as grandes aventuras literárias empreendidas na Europa desde o início do século XX iam nessa direção: transcender o código dito “realista”, ou melhor, positivista, já decaído a clichê de estilo e a estereótipo de personagem. Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo propunham-se a captar as imagens de uma nova era da técnica e da velocidade, ou então de um eterno inconsciente, sem prendê-las nas categorias de tempo e espaço tal como as convencionalizara a prática literária do Oitocentos “burguês”.

O denominador comum das novas poéticas era o princípio da libertação: dos gêneros fixos, da psicologia centrada em tipos, da metrificacão parnasiana, da prosa rente ao cotidiano domesticado, prosa em que o *mot juste* era sempre o que se localizava no *juste milieu*.

A narrativa de *Macunaíma*, enquanto “fantasia estrutural”, para retomar a fórmula bem achada de Haroldo de Campos, seguiria leis peculiares aos contos maravilhosos,

² Nestor Victor, “*Macunaíma*”, em *Os de hoje: figuras do movimento modernista*, São Paulo, Moderna, 1938. O texto saiu primeiramente em *O Globo*, 8/10/1928. Apud Telê P. A. Lopez, ed. crítica de *Macunaíma...*, cit., p. 342.

produzidos pela cultura popular no mundo todo, mas só encontráveis em estado puro nas mitologias dos povos ágrafos. Em perspectiva diversa, embora também voltada para apreender a chave formal da obra, Gilda de Mello e Souza apontou na busca da muiquirã uma versão carnalizada da *Demanda do Santo Graal*. De qualquer modo, nessa ou naquela leitura, o paradigma é uma modalidade arcaica de ficção, anterior ao romance e à novela de costumes.

Ora, o Modernismo brasileiro assumiu, nos fins da década de 20, uma feição primitivista muito nítida. As pressões fortes de Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl e Freud, além do intuito de tocar as matrizes de um imaginário “nosso”, mediante a invenção artística, deram a forma e o tom a esse período fecundo da atividade literária de Mário de Andrade. E até mesmo o seu posterior nacionalismo musical e os seus valores de engajamento — que o norteariam nos anos de 30 e nos tempos escuros da Segunda Guerra — não se compreenderiam bem sem o confronto com a etapa que culminou na redação de *Macunaíma*.

O que se chama “primitivismo estético” do período em que se gestou a rapsódia vem a significar uma reviravolta nos processos de *mimesis* literária. A busca intensa do sentido interno e das motivações selvagens e recalcadas, que ora se dão, ora se escondem na máscara dos atos e das palavras, é comum à psicanálise (de que há marcas evidentes na construção de *Amar, verbo intransitivo*), ao Surrealismo e ao Expressionismo. Um fastio das estilizações brilhantes e afetadas que povoavam a cena da *belle époque* tem como correlato a sondagem do mundo onírico individual e, em mais ampla esfera, o encontro maravilhado com imagens e ritmos das culturas não-européias. É o momento da África, da *art*

nègre, e, logo depois, do *jazz* afro-americano. Na América Latina, a hora é de redescobrir as fontes pré-colombianas.

A civilização mais requintada conhece, entre os dois terríveis conflitos interimperialistas, o encanto dos rituais simbólicos mais remotos, dos mitos e das manifestações folclóricas mais “estranhas”. Do pensamento selvagem, enfim, batizado na época de “mentalidade primitiva”.

Algo de comum ou, mais precisamente, de analógico, vai-se articulando entre esse universo, colonizado e oprimido havia séculos, e as novas estéticas cujo horizonte de sentido era a denegação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista. Nessa rede de afinidades entende-se o veio neo-indianista e neofolclórico do Modernismo brasileiro. E também a hegemonia do poético sobre outras formas de expressão que caracterizou o movimento na sua fase inicial e polêmica: *Paulicéia desvairada*, *Pau-Brasil*, *Ritmo dissoluto*, *Losango cáqui*, *Clã do jabuti*, *Martim Cererê*, *Cobra Norato*...

A mensagem primitivo-modernista (o paradoxo é significativo) parecia não caber nos códigos de prosa herdados da tradição naturalista menor e do regionalismo típico da República Velha das Letras. É por isso que os textos em prosa mais mordentes do período foram, sistematicamente, desvios daquele estilo convencional. Trata-se das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de *Serafim Ponte Grande* (ambos de Oswald de Andrade) e de *Macunaíma*. As duas primeiras obras desarticulam esquemas romanescos já batidos, operando um uso consciente da montagem e da paródia. Quanto à dicção complexa de Mário, retoma processos de composição e de linguagem da narrativa

oral indígena ou arcaico-popular. Com um pouco de à-vontade interpretativo, pode-se dizer: “pós-realismo”, no primeiro caso; “pré-realismo”, no segundo. Em ambos dá-se a recusa de repetir a maneira meio documental, meio ornamental, que já àquela altura mentia ao gosto e à consciência crítica do escritor moderno.³

Historicamente, essa percepção da inatualidade de um certo estilo de narrar (constituído nos fins do século XIX) só teve condições de formar-se e radicalizar-se no interior do segmento cultural mais “avançado” do país, a burguesia paulistana aberta a influências internacionais, então filtradas pela inteligência francesa.

O moderno em Paris e o modernista entre nós iam à caça do primitivo, e reconheciam-se nele.

Foi do coração de uma São Paulo reeuropeizada pelas modas do *art nouveau* e pelo fluxo intenso da imigração, e já entrada na era da máquina e das relações capitalistas, que pôde gerar-se uma recusa drástica do tom e do teor neoparnasiano ainda vigente nas províncias e no Rio de Janeiro da Academia Brasileira de Letras.

O modernista passa a aspirar ao brilho agudo de aço da civilização industrial em expansão, que os manifestos futuristas proclamam, ou então a uma forma selvagem de

³ Mário de Andrade, comentando o seu processo de composição, afirma: “Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografizada com cuidado, com elementos dos candomblês baianos e das pajelanças paraenses.” (“Anotações para o prefácio”, em *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê P. A. Lopez, São Paulo, Hucitec, 1974, p. 94).

contracultura que vinha elegendo os seus emblemas entre os símbolos do inconsciente.

Mário de Andrade, antes de ser o criador de *Macunaíma*, foi o poeta vanguardista de *Paulicéia desvairada* e o descobridor do Brasil totêmico em *Clã do jabuti*. O seu trabalho formal quis incorporar, ao longo daqueles inquietos anos 20, não só as estridências da nova metrópole como também os ritmos encantatórios da pajelança e do candomblé.

A projeção livre de mitos e expressões indígenas ou populares no texto elaboradíssimo de *Macunaíma* não contava com modelos narrativos na literatura brasileira, a não ser em alguns lances felizes, mas raros, do regionalista Simões Lopes Neto, cujos *Contos gauchescos* Mário admirava. Mas em Lopes Neto prevaleciam critérios de documento e verossimilhança, mesmo quando o objeto fosse lendário.

Quanto aos paralelos que um estudioso de fôlego, Cavalcanti Proença, fez da rapsódia com *Iracema*, eu diria que são curiosos e sugestivos, mas bastante problemáticos.⁴

A escrita de *Iracema* afasta-se da oralidade popular: o seu andamento é refinadamente literário, ainda quando se entretece de palavras ou metáforas vertidas livremente do tupi. O seu modelo nobre se chama visconde de Chateaubriand ou, mais modestamente, o idílico Bernardin de Saint-Pierre de *Paulo e Virgínia*. *Macunaíma*, ao contrário, desenvolve-se rente a construções coloquiais, não refugindo a expressões jocosas ou obscenas, tudo dentro de uma sintaxe quase falada e de uma estilização próxima do conto maravilhoso.

⁴ *Roteiro de Macunaíma*, cit., pp. 34-8.

A rigor, *Macunaíma* é tão conscientemente literário quanto *Iracema*: a diferença está no modo extremamente livre de assumir a linguagem oral na escrita, que é peculiar ao estilo da rapsódia, e tão marcado que alguns leitores menos avisados, ou induzidos pelas atitudes polêmicas dos modernistas, acreditaram que se tratava de uma obra composta em “língua brasileira”, tese que Mário de Andrade jamais endossou.

A modernidade da sua dicção afere-se pela ousadia e pelo jeito desabrido do léxico e do ritmo frásico, solto. O ponto de referência, e de aberto contraste, acha-se na prosa de ficção regionalista menor, corrente até a terceira década do século XX; nesta, o registro lingüístico é duplo, mantendo-se entre aspas, ou em itálico, as palavras arcaico-populares e a prosódia rústica, isolando-as ostensivamente do discurso culto, *locus* que o autor ocupa sempre que assume a sua identidade de narrador.

Em *Macunaíma*, a fusão dos códigos popular e erudito representa uma conquista praticamente nova, que não deixou de surpreender, se não chocar até mesmo um filólogo de critérios progressistas como João Ribeiro.⁵

Comenta, a propósito, Telê Porto Ancona Lopez na sua introdução à obra:

⁵ João Ribeiro escreveu a crônica “Macunaíma, herói sem nenhum caráter” para o *Jornal do Brasil* (31/10/1928); nela critica a “incongruência” com que Mário teria juntado mitos e anedotas díspares, mas ressalva o “humor” que anima o texto e aponta a “magia” como a arte ou lógica imanente na sua construção. A crônica está transcrita por Telê P. A. Lopez, na ed. crítica de *Macunaíma...*, cit., pp. 344-6.

“Na criação popular, o autor pudera encontrar, não sem surpresa, soluções bastante semelhantes a idéias suas sobre polifonia poética ou verso harmônico, quando observava, por exemplo, as enumerações com ausência de pausa nas emboladas. E se quisermos ir mais longe, essa mesma rejeição das pausas ou das vírgulas pudera também ser por ele encontrada no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, tão valorizado por nossos modernistas.”⁶

O aproveitamento poético da fala do homem iletrado seria reproposto, com outro horizonte de sentido e outro gosto, por Guimarães Rosa a partir de *Sagarana* até *Primeiras estórias*. O que extrema, porém, a solução estilística de Mário, apartando-a da escrita de Rosa, é um veio francamente satírico que salga o texto e acusa um foco narrativo ludicamente distanciado da sua matéria, ainda quando parece apenas glosar as suas fontes. Esse intervalo da consciência narrante torna possível o *tom jocoso* de tantas passagens e, no extremo, o *tom paródico* (da “Carta pras Icamiabas”, por exemplo, antiparnasiana, antiprovinciana), responsáveis pela dialetização interna dos fatores estruturais da história oral. O herói, as figuras secundárias que lhe fazem coro, a intriga, a descrição dos espaços, a ordenação temporal, tudo é trabalhado por uma perspectiva nova, anti-regionalista, que avança para a dissociação humorística, ou então volta-se para um trabalho de *bricolage* em que o pensamento mágico é mediado pelos jogos de arte.

⁶ Ed. crítica de *Macunaíma...*, cit., pp. XLI-XLII.

O fundo acre da sátira se disfarça e se atenua em meio a brincadeiras de linguagem e de construção. Se o lastro “negativo” não fosse contrabalançado pela adesão lúdica e simpática à mente selvagem, o sentido último de *Macunaíma* se cifraria na mais cáustica das acusações já movidas às mitologias do caráter nacional brasileiro. No entanto, não é bem assim, pois coabitam no corpo narrativo os dois valores: o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica.

O autor, que tantas vezes se interrogou sobre o gênero literário em que coubesse a sua invenção, acabou chamando-a de “poema herói-cômico”, nome que daria conta da *contaminatio* de base:

“Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só.”⁷

II

A novidade artística de *Macunaíma* alcança o nível da inteligibilidade histórica quando vista à luz da segunda

⁷ Carta a Sousa da Silveira (26/4/1935), em Lygia Fernandes (org.), *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, p. 166.

motivação forte de Mário de Andrade, a que me referi no começo do ensaio: o seu projeto de pensar o povo brasileiro, pois o herói é "herói de nossa gente".

Apesar de todos os negaceios do autor, aliás relativizados por ele próprio em cartas e prefácios, não se pode fugir ao problema da interpretação contextual da obra: que relação guarda a rapsódia com a leitura do Brasil que Mário vinha tentando fazer desde o começo da sua produção intelectual?

Em *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza formula de modo preciso os dados fundamentais da questão:

"No início, Mário de Andrade resistiu em reconhecer a face verdadeira de sua criação e tomou apenas como 'um jeito pensativo e gozado de descansar umas férias' a violenta explosão que na verdade arrematava um período fecundo de estudo e de dúvidas sobre a cultura brasileira. Mas aos poucos foi obrigado a aceitar que de fato semeara o texto com uma infinidade de intenções, referências figuradas, símbolos e que tudo isso definia os elementos de uma psicologia própria, de uma cultura nacional e de uma filosofia que oscilava entre 'otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso', entre a confiança na Providência e a energia do projeto."⁸

O "otimismo" resultaria de sentimentos nacionalistas ou, em sentido lato, nativistas, que parecem ser estruturais entre os povos egressos do sistema colonial no século XIX,

⁸ *O tupi e o alaúde*, cit., pp. 9-10.

quando se definiram as novas formações nacionais latino-americanas. Entre nós, José de Alencar e os românticos criaram, ao longo do Segundo Império, as figuras e os *topoi* desse nacionalismo com a exaltação da terra e do índio. No fim do século e com a geração republicana que precede à viragem modernista de São Paulo, o nacionalismo se ramifica em veios políticos entre si diversos (Raul Pompéia, Olavo Bilac, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Eduardo Prado, Araripe Jr., Lima Barreto, Manuel Bonfim...), mas já então é contrastado pela corrente de "pessimismo ao excesso", que mistura as razões do darwinismo social com o pesado racismo alimentado pelos novos impérios coloniais na África e na Ásia.

O primeiro pós-guerra, tempo central na formação de Mário de Andrade (que estréia como poeta vanguardista no princípio dos anos 20), vive uma atmosfera saturada de questões nacionais. O cadinho da velha cultura colonial-escravista se vinha alterando com a entrada do Brasil (e de São Paulo, em primeiro lugar) no regime da industrialização, da imigração, da modernização, enfim.

É o período por excelência dos grandes projetos, fermento das esperanças revolucionárias da Coluna Prestes e da Revolução de Outubro de 1930; e, em contrapartida, das desalentadas comparações entre o atraso do país e o avanço da Europa e dos Estados Unidos: confrontos que deságuam no pessimismo de origem neocolonial. E voltam à tona dos discursos as teorias das raças superiores e inferiores, e as hipóteses negativistas da mestiçagem e do clima tropical, que provinham de intérpretes formados ainda no século XIX, quando um evolucionismo linear aplicado a povos inteiros se impunha como doutrina hegemônica.

Doutrina que, com poucas variantes ou atenuações, prevaleceu até à Segunda Guerra Mundial.

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*.

A memória, investida de um *pathos* fortíssimo, foi trazendo para o interior da rapsódia um quase infinito viveiro de imagens e cenas, ritos e lendas, frases e casos que constituíam o seu mais caro tesouro, a fonte inexaurível do seu populário luso-afro-índio-caboclo...

O trabalho de organização artística dessa variada *poranduba* atesta, em primeiro lugar, a seriedade com que Mário a reconhecia como um complexo sistema de formas significantes, e que ele identificava com a cultura brasileira subconsciente, não-letrada. Cultura em que se inseriam não apenas os indígenas, mas também os caipiras e sertanejos, os negros, os mulatos, os cafuzos e (por que não?) o branco que vive entre a técnica e a magia, como se vê no capítulo "Macumba", descrição de uma sessão a que não faltaram jornalistas, ricos e "empregados-públicos, muitos empregados-públicos!".

A origem étnica de cada fio cultural de base importa menos do que o tecido resultante; este, sim, assume com o passar do tempo um matiz próprio que se reconhece, afinal, como brasileiro. O herói é herói *de nossa gente*: fórmula que substituiu, nos manuscritos de Mário de Andrade, a outra, menos feliz, herói *de nossa raça*.

No entanto, não há em *Macunaíma* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse "caráter" que,

de tão plural, resulta em ser "nenhum". E aquele possível otimismo, que era amor às falas e aos feitos populares, ao seu teor livre e instintivo, esbarra na constatação melancólica de uma amorfia sem medula nem projeto. O herói de nossa gente é cúvido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu que o abrigará entre as constelações. É a Ursa Maior.

Se, na ordem do imaginário, a rapsódia se constrói acolhendo e assimilando gostosamente uma variada "antologia do nosso folclore", na ordem dos valores sobe ao primeiro plano um retrato do Brasil bastante próximo do que foi traçado pelo ensaísta a quem Mário dedicou *Macunaíma*: Paulo Prado.

Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira é hoje um livro quase esquecido. Quando saiu, porém, alcançou êxito excepcional: quatro edições entre 1928 e 1931. O momento era propício para tentar explicações do Brasil, país que se via a si mesmo como um ponto de interrogação. Terra tropical e mestiça condenada ao atraso, ou promessa de um eldorado sul-americano? A diagnose de Paulo Prado, expoente da burguesia cafeeira em crise, é arrasadora: o brasileiro como subproduto da cupidez e da luxúria desenfreada de portugueses aventureiros, tudo agravado pelos males de séculos de decadência. Devassidão mais cobiça teriam dado um composto de melancolia e "romantismo".

Não obstante o teor arbitrário dos juízos de Paulo Prado, importa ver que através de suas palavras se patenteava um estado de espírito, uma atitude depressiva em face do *ethos* brasileiro; e que esse sentimento era partilhado por Mário, que escolheu um "herói" desconcertante (*Macunaíma*, o Grande Mau) para protagonista do seu retrato do Brasil.

O Makunaíma das tribos da Guiana e da Venezuela amazônica é um ser perigoso, cheio de malícia e perversidade, tal qual se colhe na leitura da obra etnográfica de Koch-Grünberg (*Von Roroima zum Orinoco. II. Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianer*, Stuttgart, 1923), que Mário leu, anotou e seguiu de perto em tantos passos da rapsódia.⁹

Esse Grande Mau vive no regime do instinto, às soltas, usando da esperteza para escapar aos deveres da socialidade adulta. Lembra, axiologicamente, a visão sombria de Paulo Prado, e remete formalmente a um entrançado de tipos e comportamentos selvagens ou, *lato sensu*, populares, que Mário de Andrade urdira com suas leituras e experiências pessoais.

Entretanto, o que relativiza e até certo ponto resgata os atributos ruins do herói de nossa gente é o tratamento lúdico dado pelo narrador a essa figura central. Alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral. Isto não significa que o seu mundo ignore as duras realidades do castigo, bem presentes e ativas na determinação do enredo, mas não capazes de constituir uma *pessoa*, termo que seria de todo inadequado para qualificar Macunaíma. Mário de Andrade procurou manter-se, em geral, fiel ao modo de construção dos heróis da mitologia amazônica, acionados direta e prementemente pelos estímulos do prazer ou do medo.

⁹ Ver o estudo comparativo feito por Telê P. A. Lopez, em *Macunaíma: a margem e o texto*, cit., pp. 27-72.

A dificuldade, sentida em primeiro lugar pelo próprio autor, de definir a identidade simbólica do herói em termos de caráter brasileiro, vem do cruzamento de perspectivas que enforma a rapsódia. Se, por um lado, o ponto de vista “civilizado”, “moderno” e “racional” de um Mário de Andrade compõe uma figura que vale como sátira picante de todas as idealizações românticas do *ethos* nacional, por outro lado, a flecha crítica também parte do olho “primitivo”, “arcaico” e “mitopoético” de outro Mário de Andrade para atingir em cheio a cidade do progresso: os ridículos da burguesia paulista, com os seus novos-ricos (o regatão endinheirado, Venceslau Pietro Pietra) e a sua cultura tida por grosseira e exibicionista ou, no caso dos quatrocentões, pedante e antiquada. A “Carta pras Icamíabas”, tão longa e pontilhada de intenções paródicas, é a expressão complexa dessa irrisão do academicismo bandeirante, de suas prosápias e sestros, fingindo o autor uma percepção selvagem, de fora; e aqui o modelo dos cronistas vernáculos é, ao mesmo tempo, imitado e invertido.

O que chamo de cruzamento de perspectivas, tão fecundo na hora da criação artística, deixa irresolvida a tensão fundadora. Coexistem ou alternam, na gangorra ideológica, o otimismo e o pessimismo em face dos destinos do povo brasileiro. Creio que tal irresolução é cognitiva e afetiva: *Macunaíma* se inscreve 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.

Os estudos mais penetrantes escritos sobre a poesia de Mário de Andrade trouxeram à luz as forças contraditórias que a constituíram, dando-lhe, tantas vezes, um *pathos* dramático. *Paciente arlequinada*, de Victor Knoll, e *Figuração da intimidade*, de João Luiz Lafetá, trabalham, em registros críticos diversos, o tema nuclear da divisão — sofrida, patente ou mascarada — que se dá, no melhor Mário, quer pela expressão do *eu*, quer pela visão do social.¹⁰

Para Macunaíma, nem a cidade representa uma saída para a selva, nem a selva para a cidade. *O sentido é de impasse; e dor pelo impasse*. Nem é feliz o mundo amazônico (metonímia de um vasto Brasil que vive fora da civilização moderna), porque nele os embates contra as intempéries, as pragas e as pestes, os monstros e os espíritos vingadores, podem levar à míngua e à morte (“Dera tangolomangolo na tribo Tapanhuma e os filhos dela se acabaram de um em um”); nem a vida urbana, mal europeizada e já semi-americanizada, consegue dar à nossa gente um *habitat* acolhedor: “italianinhos” são “destinados a alimentarem as fábricas de áureos potentados, e a servirem, escravos, o descansa aromático dos Cresos”. E por toda parte o que se vê é a máquina hostil, a política rasteira e o dinheiro: “o *curriculum vitae* da civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos”.

“Mas a taba cresceu... Tigüeras agressivas,
Pra trás! Agora o asfalto anda em Tabatingüera.

¹⁰ Victor Knoll, *Paciente arlequinada*, São Paulo, Hucitec, 1983; João Luiz Lafetá, *Figuração da intimidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

Mal se esgueira um pajé entre locomotivas
E o forde assusta os manes lentos do Anhangüera.”

(“Tabatingüera”, em *Losango cáqui*)

O brasileiro seria um homem desavindo consigo mesmo. Não encontrando lugar próprio nem na mata nem na metrópole, nem no Uraricoera nem na Paulicéia, ele padece em ambos. Não por acaso Macunaíma desiste de viver na sua terra. Mas fugir para onde?

Para o céu, onde é possível morar como estrela e brilhar de um “brilho inútil”:

“A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu.”

A filosofia da preguiça tropical se espiritualiza e vira inércia sublimada.

Se alcançarmos ler corretamente a bela imagem do fecho, teremos condições de melhor situar a obra no processo mito-ideológico de Mário de Andrade. O *tom derradeiro*, em vez de sugerir uma “apoteose” (a palavra é do autor e foi dita em mais de uma ocasião), parece afinado por um *canto em decrescendo*. É um descante que já se ouvira entre as pautas do *Retrato do Brasil* e que se tornaria a modular em um passo antológico de *Raízes do Brasil*: “Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.

A leitura que Mário fez do episódio, em carta a Álvaro Lins, reforça a impressão de um triste exílio cósmico:

“Veja o ‘caso’ de *Macunaíma*. [...] Pouco importa, si muito sorri escrevendo certas páginas do livro: importa mais, pelo menos pra mim mesmo, lembrar que quando o herói desiste dos combates da terra e resolve ir viver ‘o brilho inútil das estrelas’, eu chorei. Tudo, nos capítulos finais, foi escrito numa comoção enorme, numa tristeza, por várias vezes senti os olhos umedecidos, porque eu não queria que fosse assim! E até hoje (é o livro meu que nunca pego, não porque ache ruim, mas porque detesto sentimentalmente ele), as duas ou três vezes que reli este final, a mesma comoção, a mesma tristeza, o mesmo desejo amoroso de que não fosse assim, me convulsionaram.”¹¹

A confissão não poderia ter sido mais franca nem mais patética. A evasão mágica que sela o livro é mais um exemplo de aproveitamento em chave crítica de uma narrativa mitológica. É a multiplicidade do ser, é a fratura insanável do “eu sou trezentos”, é enfim a instabilidade comum ao poeta e ao herói que tem por efeito a renúncia aos seus modos-de-existir passados ou recentes. *Macunaíma* perde a muiraquitã, perde a proteção de Ci Mãe do Mato e a de Vei a Sol, amulhera-se com uma portuguesa, mas nem por isso adquire uma identidade fixa, branca e “civilizada”. O seu destino, aliás, vem a ser precisamente este: não assumir nenhuma identidade constante. O que era percebido por Mário como um nó angustiante e o levava a conferir à rap-

¹¹ Carta de 4/7/1942, em Lygia Fernandes (org.), *Mário escreve cartas a Alceu...*, cit., pp. 43-4.

sódia e ao seu quase contemporâneo *Clã do jabuti* o significado de *fim de uma etapa*.¹²

Essa última afirmação, embora feita a propósito de um roteiro individual, vale também para o movimento de idéias e formas da literatura brasileira posterior ao clímax do modernismo paulista. O chamado romance de 30, neo-realista e social, não seguiu as pegadas de *Macunaíma* nem se medusou com seus lampejos perdidos no firmamento. Procurou, ao contrário, enraizar fortemente as suas histórias e os seus personagens em espaços e tempos bem circunscritos, extraindo de situações culturais típicas a sua visão do Brasil. Foi o romance do engenho e da fábrica, do agreste e do pampa. Romance que o leitor e crítico Mário de Andrade acompanhou com admiração.

Macunaíma ficou banzando “inutilmente” como astro solitário nos percursos da ficção mitopoética brasileira, até que, passados quarenta e tantos anos, o Tropicalismo o contemplou de novo, transpondo-o com entusiasmo para o cinema e o teatro no espírito contracultural de 68. Em 1974 serviu de argumento para o samba-enredo da Escola de Samba Portela.

Anti-realismo formal, extremos de sátira e paródia, alegorias de otimismo e pessimismo surrealmente cruzadas, e todo um enorme desejo de fugir para outros mundos onde a própria palavra “realidade” não se fizesse tão imperiosa: eis algumas das razões desse renascimento sazonal de uma obra que guarda ainda nas suas dobras não poucos desafios ao trabalho de interpretação.

¹² Carta a Sousa da Silveira, *ibidem*, p. 66.