

(Des)identidade brasileira: o caso do Modernismo e os causos de Macunaíma.

Pedro Duarte*

Resumo

O presente ensaio tem como preocupação central o exame da produção de enunciados de nacionalidade, no quadro do Modernismo literário no Brasil, notadamente em Oswald e Mário de Andrade. É assim que o pretende se inscrever no campo de estudos sobre essa vertente modernista. Busca-se uma tensão dessa tradição com a noção de “desidentidade”, de modo que se caracterize o projeto de uma captura simultânea das instâncias do “próprio” e do “estrangeiro”, em sua potente irresolução.

Palavras-chave: Modernismo; Macunaíma; identidade

Resumen

El presente ensayo tiene como preocupación central el examen de la producción de enunciados de nacionalidad, en el marco del Modernismo literario em Brasil, en particular Oswald y Mario de Andrade. Es así que pretende inscribirse en el campo de estudios sobre esa vertiente modernista. Se busca una tensión de esta tradición con la noción de “desidentidad”, de modo que se caracterice el proyecto de una captura simultánea de las instancias de lo “propio” y de lo “extranjero”, en su potente irresolución

Palabras clave: Modernismo, Macunaíma, identidade

* Doutor e Mestre em Filosofia pela PUC-Rio, onde é Professor na Graduação, na Pós-Graduação e na Especialização em Arte e Filosofia. É autor dos livros "Estio do tempo: Romantismo e estética moderna" (Zahar) e "A palavra modernista: vanguarda e manifesto" (Casa da Palavra). Prepara agora o volume sobre o álbum "Tropicália" para a coleção "O livro do disco" (Cobogó).

Pensar a arte e o Brasil de uma tacada só foi o compromisso firmado pelo Modernismo no século XX. O primeiro movimento estético de vanguarda do país buscou compreender qual seria sua originalidade a partir da inserção no próprio Brasil. Reatualizando o discurso acerca da nação que prosperara no Romantismo alemão desde o século XVIII, o Modernismo brasileiro considerava que o espírito do país encontrava-se nas fontes culturais do povo, e procurou então articulá-las numa arte vanguardista. “Conhecendo na formação primitiva das nacionalidades, o quanto importa a temática lendária nacional, porque põe à mostra caracteres psicológicos, e sabendo mais do que tinham feito nos *lieder* Goethe, Heine, Lenau, etc.”, reconheceu Mário de Andrade, “tive intenção de seguir, abasileirando-o, o processo cantador desses alemães”¹. E assim foi. O exemplo alemão era seguido, mesmo que nem sempre de forma consciente. É que, assim como os alemães no alvorecer da época moderna, os brasileiros no começo do século XX constituíam uma periferia da cultura ocidental, e precisavam procurar sua identidade entre o já inevitável pertencimento a este todo e a descoberta de sua diferença enquanto uma parte dele. Por isso, o Modernismo, embora seja um movimento artístico, foi também um movimento de pensamento. O lugar dos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade nas prateleiras da estante pode ser tanto próximo de obras literárias quanto de clássicos sobre a formação do Brasil, como aqueles de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr. Todos perguntavam: quem somos nós, brasileiros? No caso modernista, a resposta passava pela arte, pois a identidade brasileira, se existisse, seria tanto descoberta quanto criada.

Nesse sentido, o Modernismo foi um movimento criativo de arte e, junto, formativo do país, tentando entrar em sintonia com as vanguardas europeias, de um lado, e com a cultura brasileira, de outro lado. Romanticamente, vivia-se sob a crença de que a poesia seria a experiência fundante da nacionalidade, de que a arte teria um

¹ M. de Andrade, Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, p. 55.

papel decisivo na história. Oswald de Andrade cita nominalmente o famoso verso do poeta romântico alemão Friedrich Hölderlin, segundo o qual “o homem vive poeticamente sobre a terra”². Como essa terra era o Brasil, no caso modernista, a poesia precisava estar em afinidade com a nacionalidade, fazendo da cultura mais do que apanágio instrutivo, dando a ela sentido ativo. Procurava-se o que Friedrich Nietzsche já chamara de “unidade de estilo” de um povo, como se o programa do Modernismo brasileiro fosse admiravelmente antecipado meio século antes pelas teses do filósofo alemão.

O povo ao qual se atribui uma cultura só deve ser em toda realidade uma única unidade vivente e não esfacelar-se tão miseravelmente em um interior e um exterior, em conteúdo e forma. Quem aspira e quer promover a cultura de um povo deve aspirar a promover esta unidade suprema e trabalhar conjuntamente na aniquilação deste modelo moderno de formação em favor de uma verdadeira formação, atrevendo-se a refletir sobre o modo como a saúde de um povo, perturbada pela história, pode ser restabelecida, como ele poderia reencontrar seus instintos e, com isso, sua honestidade³.

No caso do Brasil, a perturbação da história referia-se ao passado colonial e escravocrata do país, que interditava a concepção de nação, ao excluir índios e negros. “O poeta e a criança, o primitivo e o louco, tudo isso é também o povo”⁴, frisava Oswald de Andrade. Por isso, retornar a fontes populares para forjar uma arte de vanguarda não era contradição estética, e sim coerência cultural – diante da preocupação com a formação da nação em sua unidade inclusiva. O modelo de formação que avoluma o interior dos homens com conteúdos conhecidos adoecia o país distanciado de seus instintos e de sua verdade. Daí a procura pelo frescor dos elementos populares esquecidos. Os modernistas criticavam a Modernidade que seria “uma convenção indiferente, uma lastimável imitação ou mesmo uma caricatura

²O. de Andrade, “Novas dimensões da poesia”. Em: *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1992, p. 119.

³F. Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Rio de Janeiro, Dumará, 2003, p. 35-36.

⁴O. de Andrade, “Novas dimensões da poesia”, *op. cit.*, p. 117.

tosca”⁵, para continuar ainda com Nietzsche. Fizeram a arte moderna, portanto, tornar-se pensamento crítico no Brasil. Daí o imperativo de se pensar a formação junto com a arte: de aprender a fazer um uso do nacional que, longe de xenófobo, fosse livre, como deixou escrito, uma vez mais, o poeta Hölderlin⁶.

Literariamente, o Romantismo no Brasil tematizara a identidade nacional antes do Modernismo, só que não questionara a ideia filosófica de “identidade” aí pressuposta, restringindo-se quase sempre somente a perseguir e a folclorizar o “nacional” por ela definido. Isso o impediu de fazer um uso livre deste nacional. O Modernismo, buscando evitar essa cilada, fez tanto arte quanto teoria, criação e crítica, a fim de liberar o uso desse enigma que é a brasilidade. “Minha finalidade é a crítica”, chegou a escrever certa vez Oswald de Andrade, comentando que as obras de ficção corresponderiam, em sua vida, a horas livres nas quais as “teorias se exercitam com pleno controle”⁷. O Modernismo, por isso, foi um movimento estético, mas também um movimento de pensamento. Não se perguntava apenas o que é o Brasil, mas também o que é este “é” pelo qual se procurava responder à pergunta tradicionalmente. Talvez percebendo o fracasso de tentar determinar a identidade nacional de acordo com o critério metafísico de uma essência original, dada a impureza intrínseca da história de formação do Brasil, os modernistas se viram então obrigados a pensá-lo pela “desidentidade”.

Na vertente desse Modernismo que, apesar das diferenças, alinha-se com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o Brasil perguntou pelo seu próprio ser em relação com o mundo estrangeiro, sem copiá-lo de modo subserviente, mas sem se isolar dele. Tratava-se não só de produzir arte e vida modernas no Brasil, mas de compor arte e vida modernas brasileiras. Não bastava ser feito no Brasil, era necessário ser do Brasil:

⁵ F. Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva*, op. cit, p. 34.

⁶ F. Hölderlin, “Carta a Casimir Ulrich Böhlendorf”. Em: *Reflexões*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 132.

⁷ O. de Andrade, “Objeto e fim da presente obra”. Em: *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1992, p. 44.

“o que não se deu sem alguma patriotice”⁸, segundo Mário. Por isso, Oswald exigia que o nacionalismo tivesse contato internacional: “querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”⁹.

Logo, o pensamento de Mário e Oswald excluía derivações como a Escola da Anta, ou o Verde-Amarelo, de Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, ufanistas com o país e diluidores da potência inovadora na estética. Encaixam-se estes, segundo Haroldo de Campos, no fenômeno do *kitsch*, isto é, tornam aguada, conservadora e superficial a força da vanguarda modernista de que descendem¹⁰. Inclusive por isso, é importante frisar que, conceitualmente, toda a investigação sobre o Brasil de Mário e Oswald era atrelada à renovação estética cosmopolita. O “desrecalque localista” e uma “assimilação da vanguarda europeia”¹¹, como sintetizou Antonio Candido posteriormente, foram as conquistas modernistas.

Nesse contexto, tentava-se atualizar o Brasil para que ele se encaixasse no projeto civilizacional moderno, contudo, também se imaginou, em oportunidades mais ousadas, que sua contribuição alterasse tal projeto em um novo – e melhor – sentido. O Modernismo brasileiro foi uma espécie particular dentro do gênero mundial das vanguardas, entretanto, a pergunta que interessa fazer é se, além da participação nessa categoria geral, sua singularidade a coloca em questão. Lendo o que Oswald de Andrade dizia após a Segunda Guerra Mundial, as suas opiniões revelam que sim, que o Brasil podia oferecer uma diferença frente à Europa.

Perguntavam-me (...) que se devia fazer com a Alemanha depois da guerra? Esfolar inteira? Comunizar? Entregar todinha aos noruegueses, aos gregos e aos russos? Aos

⁸ M. de Andrade, “O movimento modernista”. Em: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, p. 243.

⁹ O. de Andrade, “O caminho percorrido”. Em: *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 95.

¹⁰ H. de Campos, “Vanguarda e kitsch”. Em: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 199.

¹¹ A. Candido, “Literatura e cultura – de 1900 a 1945”. Em: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, T. A. Queiroz, 2000, p. 121.

filhos dos fuzilados, dos enforcados e dos bombardeados do mundo inteiro? Dá-la aos judeus? – Não! É preciso alfabetizar esse monstrengo. (...) A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot*. Precisa mulatizar-se¹².

Curiosamente, a singularidade que o Brasil teria a oferecer para o mundo, portanto, não era um dado essencial específico, mas sim a prática de misturar os supostos dados essenciais específicos. O mulato é o atestado da mistura étnica e o signo da mistura cultural. O purismo pelo qual a filosofia tradicional ocidental definiu a identidade de tudo aquilo que é – inclusive das nações – era criticado pelo Modernismo brasileiro. Oswald entendia a cultura nacional, em 1928, pela metáfora da antropofagia: assim como os índios do Brasil canibalizavam outros homens para absorver seus predicados, a sociedade brasileira devoraria outras culturas para adquirir suas virtudes. “Só a antropofagia nos une”¹³, dizia Oswald. Não causa estranheza portanto que a vanguarda estética do país, nos anos 1920, tenha sido chamada de Modernismo, o nome que, no resto do mundo, designou o conjunto das várias vanguardas. Isto é: a unidade do Brasil não seria constituída pela pureza intrínseca de si, mas pela assimilação impura do outro. Num prefácio não publicado para *Macunaíma*, a obra literária mais emblemática do movimento modernista brasileiro, seu autor, Mário de Andrade, esclarece que o protagonista “possui colaboração estrangeira e aproveitamento dos outros, complacente, sem temor, e sobretudo sem o exclusivismo”¹⁴. O exclusivismo seria um sinônimo de identidade pura, sem interferências externas. *Macunaíma* não o tem.

Se é assim, então a renovação estética pela qual o Modernismo tornou-se conhecido no Brasil implicava pensar o elemento nacional, até para a criação de uma

¹² O. de Andrade, “Sol da Meia-Noite”. Em: *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 62.

¹³ O. de Andrade, “Manifesto antropófago”. Em: *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995, p. 47.

¹⁴ M. de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”. Em: Lopez, Telê Porto Ancona, *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, Hucitec, Secr. De Cultura, Esporte e Turismo, 1974, p. 290.

arte diferente. Não foi por acaso que a Semana de Arte Moderna teve a data marcada para 1922 – no aniversário do centenário da independência política do país. Faltava conquistá-la na cultura. Modernizar era, ao mesmo tempo, liberar-se do passadismo e do estrangeirismo para que o passado e o estrangeiro fossem redescobertos por novas relações criadoras. Daí a necessidade de fazer o retrato do Brasil¹⁵, como o do ensaísta modernista Paulo Prado.

Noutras palavras, a articulação fundamental que constitui o Modernismo é entre revolução artística e investigação do Brasil. Seguindo a conhecida tese de João Luiz Lafetá, diríamos que há uma “curiosa convergência”¹⁶ entre um projeto estético de inovação da linguagem e o projeto ideológico de consciência do país. O desmascaramento estético do passadismo abalou a visão elitista nele arraigada – abrindo novas abordagens sobre o Brasil. Rompendo com a linguagem oficial e bacharelesca, arrebentou-se a ideologia importada. Nos termos de Davi Arrigucci Jr., “o achado estético era também um achado de país”¹⁷. Repare-se que o achado estético vinha importado das vanguardas, mas liberava a abordagem do nacional, e o país aí encontrado dava originalidade singular para esse achado estético. Este é o caso exemplar do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, em 1928. Foi o próprio autor quem chamou seu personagem de “herói sem nenhum caráter”.

Macunaíma é sem caráter. Isso, porém, não é somente uma questão moral. É muito mais. “Com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal”¹⁸, escreveu Mário de Andrade em um dos prefácios não publicados para o livro. Ontologicamente, *Macunaíma*, como o brasileiro, fica em

¹⁵ P. Prado, “Retrato do Brasil”, In *Intérpretes do Brasil v. II*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2000.

¹⁶ J. L. Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 21.

¹⁷ D. Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 103.

¹⁸ M. de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, op. cit., p. 289.

falta ou em excesso. Não é inteira e exclusivamente uma coisa só, definindo-se pela sua indefinição. Não é branco, nem preto e tampouco índio. Não é mau ou bom. Ou já é tudo isso junto. “Resta a circunstância da falta de caráter do herói”, afirmava Mário novamente, “no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico”¹⁹. Macunaíma é um ser incaracterístico – e na lenda indígena original o próprio personagem nem mesmo era brasileiro.

Não fica claro, entretanto, se Mário de Andrade acreditava que a falta de caráter do brasileiro, representada por Macunaíma, era definitiva ou temporária. Essa segunda hipótese respalda-se em um prefácio não publicado da obra, onde o autor afirma que o brasileiro “está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma”²⁰. O crescimento do Brasil é comparado ao de Macunaíma, que saía da fase adolescente e entrava na vida adulta. Sua falta de caráter é atribuída ao estágio pouco desenvolvido de sua história, mas isso seria resolvido, pois, com o tempo, as tendências presentes se definiriam. O brasileiro não teria caráter por ora, mas superaria essa condição no futuro, tornando-se um tipo nítido, como é o francês. Daí o otimismo de Mário de Andrade quanto à leniência moral do país, que, para ele, seria solucionada assim que tivéssemos a psicologia definida²¹. O autor entregava, assim, de bandeja o sentido de sua sátira. Oswald de Andrade notou certa vez que “a eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa”, e que “sua função é, pois, crítica e moralista”²². Mário já nos explica do que rimos e a que tal riso satírico se opõe: à deformação de caráter proveniente da nossa própria imaturidade nacional.

Literatura, contudo, sempre escapa à definição estável de sentido, mesmo quando o autor pretende esclarecer sua obra. No caso de *Macunaíma*, a tentação de confiar

¹⁹ Ibid., p. 293.

²⁰ Id.

²¹ Id.

²² O. de Andrade, “A sátira na literatura brasileira”. Em: *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1992, p. 69.

na explicação de Mário é grande, porque sátiras pedem a identificação dos objetos satirizados para as compreendermos. Seus alvos são historicamente determinados, por isso elas tendem a evanescer junto com eles. Como diz George Steiner, “o gume da sátira é localizado”. Só que ele mesmo defende que existem as exceções, nas quais “o veneno, que exigia o reconhecimento e a identificação exata das referências, evaporou-se na fantasia”²³. *Macunaíma* parece estar entre essas exceções. Embora seja uma sátira, o veneno crítico que dele emana foi tão misturado à fantasia que sustentou, para a obra, uma força que não depende das referências extraliterárias com as quais lida. Isso ocorre pois, embora a rapsódia tenha como alvo o Brasil real, sua composição foi toda feita a partir dos registros imaginários, literários, folclóricos, textuais. Surgia um universo mítico autônomo pela ficção, baseado nesses dados. Liberada, a fantasia conferiu à obra sobrevida rara para sátiras, mas também retirou a autoridade do escritor para esgotar seu significado no reconhecimento dos alvos circunstanciais que intencionava.

Na obra propriamente dita, portanto, *Macunaíma* não era simplesmente o adolescente que não atingira a vida adulta. Pelo contrário, ele alcança essa etapa de seu desenvolvimento logo no segundo capítulo do romance, que leva o título, não por acaso, de “Maioridade”. Nesse enredo, a analogia proposta por Mário de Andrade entre *Macunaíma* e o brasileiro não poderia concluir pela adolescência nacional, pois seu personagem já é crescido, e não mais um jovem. Desse modo, a versão literária original criada pelo autor parece mais interessante do que a sua auto-interpretação teórica. Ele foi capaz de aproveitar a ficção de uma narrativa mágica, desprendida do realismo, para ali sugerir uma imagem mais estranha do crescimento do Brasil, através do que ocorre com *Macunaíma*. Esta imagem foge da linearidade pela qual nós passamos de jovens a adultos. Não há um progresso, em que uma etapa supera outra, e sim uma combinação, mesmo que anômala. O protagonista, banhado em um

²³ G. Steiner, “Danúbio negro”. Em: *Tigres no espelho e outros textos da revista*, New Yorker, São Paulo, Globo, 2012, p. 149.

caldo venenoso, ganha corpo de adulto, mas a sua a cabeça continua infantil, pois o líquido jogado por uma cotia não a atinge.

Pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinho enjoativa de piá²⁴.

Macunaíma, portanto, ganha maioridade sem abandonar completamente a menoridade. O corpo que cresceu não foi acompanhado pela cabeça, que ficou ainda como a de uma criança, de um piá. Em outras palavras, Macunaíma tem sua formação desconjuntada. Mas, em todo o caso, não é devido a ser ainda jovem, ou seja, não pode superá-la por um desenvolvimento cronológico linear progressivo que acertaria o que nele está errado. O mesmo vale para o seu caráter, ou para a falta dele. O episódio demonstra “que a cabeça pequena e a ‘carinha enjoativa de piá’ do personagem não são características gratuitas, mas sinais externos de uma desarmonia essencial: marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado”²⁵, comenta Gilda de Mello e Souza. O herói, já crescido, porta essa estranha duplicidade. É como se ele, ao invés de carregar “a base dupla e presente – a floresta e a escola”²⁶, conforme gostaria o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, estivesse só perdido entre a floresta e a escola, o mato e a cidade, o antigo e o novo, sem conseguir construir nada, no fim das contas, sobre essa base que fundamentaria a sua formação.

Cauteloso, Mário de Andrade deixa o leitor rir e até se deliciar com o seu personagem, mas sem que ele escape de um mal-estar pela solidariedade com o herói sem caráter, pois o abrandamento do superego traz suas gostosuras e seus embaraços,

²⁴ M. de Andrade, *Macunaíma*, Madri / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996, p. 19.

²⁵ G. de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 38.

²⁶ O. de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil”. Em: *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995, p. 44.

facilidades e dificuldades. Tanto é assim que o desfecho da narrativa nada possui de alegre. Macunaíma comprometera-se a casar com uma das filhas de Vei, a Sol, em troca de um dote: Europa, França e Bahia. Só que havia exigência de fidelidade. O herói não podia “andar assim brincando com as outras cunhãs”. Mas, “nem bem Vei com as três filhas entraram no cerradão que Macunaíma ficou cheio de vontade”. Logo achou uma portuguesa. Quando as filhas da Vei voltam, está feita a confusão. “Então é assim que se faz, herói”, exclamam, decepcionadas que um homem com tal chancela tivesse uma conduta traidora. Sua justificativa é tão sincera quanto é insuficiente. “Estava muito tristonho”, afirmou. “Não tem que tristonho nem mané tristonho”²⁷, respondem as filhas. Vei envia a “assombração medonha” para engolir Macunaíma. Ele escapa e só a sua portuguesa é pega. Mais tarde, a vingança de Vei se conclui, armando uma arapuca: uma aparente cunhã lindíssima na lagoa do Uraricoera seduz Macunaíma, mas na verdade é Uiara, que o mata. O herói ganha uma redenção mítica, pois, morto, vai para o céu e ali vira estrela, mas foi a sua falta ética de caráter – ao brincar justo com uma mulher da ex-metrópole e romper o combinado com Vei – que trouxe sua desgraça.

Mário de Andrade ficou entre o ímpeto de ressaltar a alegria despudorada do herói e a preocupação de frisar sua tristeza egoísta, oriundas da mesma fonte. Equilibrar-se entre esses dois polos é o que desafia o processo de modernização do Brasil. *Macunaíma* ensina que não há possibilidade de retorno ao mato puro, a uma origem primeira e intocada, pré-moderna, tanto que o herói, após voltar das suas aventuras pelo país até o Uraricoera, não achou mais graça ou alegria ali²⁸. Modernizar é inevitável. Mas talvez segundo um tempo e um espaço próprios do Brasil. Macunaíma percorre, em inverossímil ritmo aceleradíssimo, o país inteiro, e assim Mário “desregionalizava o mais possível a criação”²⁹, conforme afirmou. O tempo e o espaço modernizantes sugeridos pela experiência poética não são a história

²⁷ M. de Andrade, *Macunaíma*, op. cit., p. 69-70.

²⁸ *Ibid.*, p. 164.

²⁹ M. de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, op. cit., p. 291.

progressista e o lugar desenvolvimentista pelo qual o Brasil foi teorizado costumeiramente pela economia. O pensamento artístico procurou aproveitar a informação de um país malicioso, que “ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência”³⁰, nas palavras de Antonio Candido.

Mais flexibilidade do que coerência tinha que resultar em um herói sem caráter. “Macunaíma é uma contradição em si mesmo”, confessou Mário em carta a Manuel Bandeira, “o caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutro”³¹. É que, a cada etapa da narrativa, quando alguma marca ameaça se fixar para dar consistência ao perfil do protagonista, rapidamente ela se desfaz, surpreendida pelas suas ações ilógicas. Mutante, Macunaíma, ora índio, ora negro e ora branco, não para quieto, apesar de toda a preguiça. Pula de lá para cá, desfazendo, a cada instante, seu próprio ser e fazendo o Brasil aparecer “desgeograficado”³². Mário oferecia uma imagem mais interessante da brasilidade através da sua ficção do que, por exemplo, com pesquisas nas quais elegia o boi como símbolo da nação, procedimento delineado por Telê Porto Ancona Lopez³³. O boi seria a constante fixa encontrada em toda parte do território. Idêntico a si mesmo, contudo, o boi, como símbolo da brasilidade, a reifica, em vez de movimentá-la. Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés atentou para a vantagem de substituir a terminologia mais tradicional da “identidade nacional” pela da “entidade nacional”³⁴, como Mário já indicara, a fim de evitar que, ao procurar o ser da nação, ele fosse encontrado em uma simples coisa material, como por exemplo em um boi.

Não foi apenas o personagem, contudo, que deu à rapsódia de Mário essa conotação sem caráter. Ela própria é, na sua gênese, sem caráter, sem identidade fixa pela qual possa excluir de si componentes diversos, que ela antes agrega, ao seu

³⁰ A. Candido, “Dialética da malandragem”. Em: *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 51.

³¹ M. de Andrade, Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira, São Paulo, Edusp, 2000, p. 368.

³² M. de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, op. cit., p. 291.

³³ T. P. A. Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, p. 126-136.

³⁴ L. Perrone-Moisés, “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’”. Em: *Vira e mexe, nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

modo. Entende-se assim a reação, documentada em carta, de Mário diante da acusação de que *Macunaíma* seria “todo inspirado no *Von Roraima zum Orinoco* (do sábio Koch-Grünberg)”. Primeiro, Mário esclarece que, claro, a ideia do herói viera do naturalista germânico, mas não a ideia do romance. Depois é que surge, porém, o interessante da explanação. “Copiei, sim”, afirmou Mário. E o problema não estaria nisso, mas sim nos eventuais acusadores quererem atribuir a cópia a somente uma fonte, quando seriam várias.

O que me espanta, diz, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos... Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente... Não só copiei etnógrafos, e os textos ameríndios, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais... Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!³⁵

Nisso, como em outras coisas, *Macunaíma* permanece o signo literário do Modernismo, não apenas pelo seu conteúdo e pela sua forma, mas também pelo princípio de operação criativo, que devora alegremente as influências, inspirado nos rapsodos, da Grécia antiga ao Nordeste brasileiro. Nada aqui é estável, fixo e parado. O romance (para alguns puro, para outros folclórico) é uma rapsódia que segue uma estrutura musical, é uma obra de vanguarda cheia de ecos de epopeia medieval e de romance de cavalaria, com um aspecto carnavalesco. Esses foram alguns dos ângulos pelos quais a crítica tentou captar este livro, que, de resto, foi declarado pelo autor como uma cópia, portanto pode ser um pouco disso tudo, e talvez mostre que tudo isso também já é, em certo sentido, também cópia. Mário estaria, na sua prática literária, efetivando desbragadamente aquilo que Oswald de Andrade pregou na

³⁵ M. de Andrade, “A Raimundo Moraes”. Em: Batista, M. R.; Lopez, T. P. A., Lima, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*, São Paulo, IEB-USP, 1972, pp. 296-297.

Revista de antropofagia: “a posse contra a propriedade”³⁶, ou o que Silviano Santiago depois classificaria de “estética grileira”³⁷.

Mário toma o direito de posse sobre tudo aquilo que pode usar e com o que pode criar. Daí vem a alegria da obra *Macunaíma*. Nela, tudo é posse, nada é propriedade. “O livro caracteriza-se como o resultado de um ato de apropriação e de roubo”, como comentou Eneida Maria de Souza, pois é “intertextual *avant la lettre*, consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria”³⁸. Por isso, Darcy Ribeiro, ainda que em seu estilo exagerado, achava “todo ele um acesso de alegria incontida”³⁹. Nem o personagem e nem o enredo são sempre alegres, mas a obra é. Sua alegria vem da efetivação antropofágica de seu ser, por mais impuro que ele seja. Embora brigasse com Oswald de Andrade e tivesse não poucas reservas teóricas quanto ao *Manifesto antropófago*, publicado no mesmo ano de 1928, Mário admitia que, como apontara o amigo polêmico, o *Macunaíma* era antropofágico – tanto que a abertura da rapsódia sai, primeiro, na *Revista de antropofagia*. Ela devorava alegremente. Tomava posse. Não tinha caráter, isto é, não tinha identidade fixa, pura, estável. Pelo contrário. Sua força vinha era da sua desidentidade, porque nunca se acha igual a si mesma. Tal princípio talvez valha para a identidade brasileira e, quem sabe, para qualquer identidade: ela é menos o que permanece igual a si do que aquilo que se transforma e se cria.

³⁶ M. Bandeira, “Apresentação da poesia brasileira”. Em: *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996, p. 606.

³⁷ S. Santiago, “A trajetória de um livro”. Em: Andrade, Mário, *Macunaíma*, Madri / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996, p. 187.

³⁸ E. M. de Souza, *A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, UFMG, 1999, p. 25.

³⁹ D. Ribeiro, “Macunaíma”, In Andrade, Mário, *Macunaíma*, Madri / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996, p. 20.

Bibliografia

- A. Candido, “Dialética da malandragem”, “O poeta itinerante”. Em: *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- A. Candido, “Literatura e cultura – de 1900 a 1945”. Em: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, T. A. Queiroz, 2000.
- D. Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- D. Ribeiro, “Macunaíma”. Em: Andrade, Mário, *Macunaíma*, Madri / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996.
- E. M. de Souza, *A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, UFMG, 1999.
- F. Hölderlin, “Carta a Casimir Ulrich Böhlendorf”. Em: *Reflexões*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- F. Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Rio de Janeiro, Dumará, 2003.
- G. de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- G. Steiner, “Danúbio negro”. Em: *Tigres no espelho e outros textos da revista*, New Yorker, São Paulo, Globo, 2012.
- H. de Campos, “Vanguarda e kitsch”. Em: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977.
- J. L. Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- L. Perrone-Moisés, “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’”. Em: *Vira e mexe, nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- M. Bandeira, “Apresentação da poesia brasileira”, “Os sapos”, “Poética”. Em: *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.
- M. de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2000.

M. de Andrade, *Macunaíma*, Madri / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996.

M. de Andrade, “A divina preguiça”, “A Raimundo Moraes”, “De São Paulo”. Em: Batista, M. R.; Lopez, T. P. A., Lima, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*, São Paulo, IEB-USP, 1972.

M. de Andrade, “Prefácios para Macunaíma”. En: T. P. A. Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo, Hucitec, Secr. De Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

M. de Andrade, *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968.

M. de Andrade, “O movimento modernista”. Em: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.

M. L. V. de C. Cavalcanti, “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. Em: *Revista brasileira de ciências sociais* – vol. 19, no 54, São Paulo, Anpocs, 2004.

O. de Andrade, “A sátira na literatura brasileira”, “Novas dimensões da poesia”, “Objeto e fim da presente obra”. Em: *Estética e política*, São Paulo, Globo, 1992.

O. de Andrade, “Manifesto antropófago”, “Manifesto da poesia pau-brasil”. Em: *A utopia antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995.

O. de Andrade, “O caminho percorrido”, “Sol da Meia-Noite”. Em: *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

P. Prado, “Retrato do Brasil”. Em: *Intérpretes do Brasil v. II*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2000.

Revista de antropofagia, São Paulo, Círculo do Livro / Abril Cultural, 1975.

S. Santiago, “A trajetória de um livro”. Em: Andrade, Mário, *Macunaíma*, Madrid / Paris / México / Buenos Aires / São Paulo / Rio de Janeiro / Lima, ALLCA, 1996.

T. P. A. Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972