

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Eduardo Roberto Batista

**MACUNAÍMA / EXUNAÍMA – MÚLTIPLAS VOZES DE UMA NAÇÃO:
uma leitura da rapsódia de Mário de Andrade**

Belo Horizonte
2022

Eduardo Roberto Batista

**MACUNAÍMA / EXUNAÍMA – MÚLTIPLAS VOZES DE UMA NAÇÃO:
uma leitura da rapsódia de Mário de Andrade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Linha de pesquisa: LP2 – Trânsitos literários: produção, tradução e recepção.

Belo Horizonte,

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Batista, Eduardo Roberto
B333m Macunaíma / Exunaíma – múltiplas vozes de uma nação: uma leitura da rapsódia de Mário de Andrade / Eduardo Roberto Batista. Belo Horizonte, 2022.
114 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Personagens. 3. Antropofagia. 4. Identidade. 5. Linguagem e línguas. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Eduardo Roberto Batista

**MACUNAÍMA / EXUNAÍMA – MÚLTIPLAS VOZES DE UMA
NAÇÃO:
uma leitura da rapsódia de Mário de Andrade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^ª. Dr^ª. Rossana Rocha Reis (USP)

Prof. Dr. José de Anchieta Corrêa (UFMG)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (PUC Minas)

Prof^ª Dr^ª Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas)

Prof^ª Dr^ª Márcia Marques de Moraes – Orientadora (PUC Minas)

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2022.

A todos nós, Macunaímas, filhos do medo da noite.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, nas suas infinitas formas de manifestação.

À mamãe, sempre presente.

À minha família, amo vocês!

À Vivica, par e ímpar.

À minha orientadora, meu agradecimento muito especial, pela orientação desafiadora e pela dedicação.

Aos professores da Banca Examinadora: o que seria de nós, professores, sem nossos professores?!

Às pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta tese. Vocês foram essenciais.

Esta poesia nasce
Lá do fundo
Das almas
em constante movimento

Imanente
Nasce das entranhas
Embebida em sombras
Em meio à luz

Esta poesia é
Permeada de sutilezas
Irreverências
Verdades

Esta poesia é barulho
Mexe, incomoda
É amarga
É dura, trágica

Esta poesia é sem caráter
Sem moral
Sem padrão
Nem precisa ter

Esta poesia é viva
Intensa
Sofre
E goza

Esta poesia é inocente
Enigmática
Malandra
Dá uma preguiça...

Esta poesia
Não tem forma
Não tem uma cor
Tem todas

Esta poesia
Busca identidade
E se forma
Entidade

Esta poesia
Representa a poesia
De um povo
Macunaímico

Esta poesia
Vive
Morre
Renasce!

(Alexandre Lima)

A literatura expressa a sociedade; ao expressá-la, muda-a, contradiz ou nega. Ao retratá-la, a revela. A sociedade não se reconhece no retrato que lhe apresenta a literatura; não obstante, esse retrato fantástico é real.

(Octavio Paz, 1986, p. 209)

RESUMO

A publicação de **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade (1928) tem, primeiramente, a importância de uma provocação estética necessária em um contexto de mudanças, como o que se viu nas primeiras décadas do século XX. Objetiva-se, com esta tese, abordar alguns aspectos das relações que essa obra foi estabelecendo com a complexa realidade histórica brasileira, pensada, sobretudo, a partir do referencial das ciências sociais, da filosofia da linguagem, de teorias linguísticas e literárias e da produção não ficcional do autor, objetivando uma outra leitura literária do texto de Mário de Andrade. Parte-se da hipótese de que o personagem de Mário de Andrade tenha contribuído para a formação de um imaginário coletivo acerca do Brasil e do brasileiro. Com base nas teorias de Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste, busca-se a percepção desse texto como um espaço radicalmente dialógico e polifônico, resultante da prática modernista da antropofagia literária. É nesse espaço que se evidencia a multiplicidade de vozes que, sob forma alegórica, aponta para a formação pluriétnica da sociedade brasileira. A pesquisa encaminhou-se pela leitura interpretativa de **Macunaíma**, texto e personagem, a partir do referencial teórico da categoria “bastardia”, como proposta por Marthe Robert e, posteriormente, retomado por Telma Borges, como “escrita bastarda”. Valeu-se, também, da noção de “encruzilhada”, pensada por Leda Maria Martins, como operador de leitura. A bastardia permitiu evidenciar e discutir a posição marginal da rapsódia na genealogia da literatura brasileira, percebendo que ela, na verdade, funda uma nova linhagem, sinalizando sua permanência e atualidade. A encruzilhada, por sua vez, possibilitou ressignificar a inscrição da bastardia – marca da falta – no corpo de Macunaíma (no corpo brasileiro), como abertura aos atravessamentos contemporâneos e potência criativa.

Palavras-chave: Macunaíma. Antropofagia. Identidades. Polifonia. Bastardia. Encruzilhada.

ABSTRACT

The publication of **Macunaíma**: the hero without any character, by Mário de Andrade (1928) has the importance of a necessary aesthetic provocation in a context of changes, as seen in the first decades of the 20th century. The objective of this thesis is to approach some aspects of the relations that this work established with the complex Brazilian historical reality, designed from the reference of the social sciences, philosophy of language, linguistic and literary theories, and the author's non-fiction production, aiming another literary reading of Mário de Andrade's text. It starts from the hypothesis that the character of Mário de Andrade has contributed to the formation of a collective imagination about Brazil and the Brazilians. Based on the theories of Mikhail Bakhtin and Émile Benveniste, we seek to perceive this text as a radically dialogic and polyphonic space, resulting from the modernist practice of literary anthropophagy. In this space, the multiplicity of voices is evidenced, which, in an allegorical form, points to the pluriethnic formation of Brazilian society. The research was guided by the interpretative reading of **Macunaíma**, text, and character, from the theoretical framework of the “bastard” category, as proposed by Marthe Robert and, later, taken up by Telma Borges, as “bastard writing”. It also used the perception of “crossroads”, thought by Leda Maria Martins, as a reading operator. The bastardy made it possible to highlight and discuss the marginal position of rhapsody in the genealogy of Brazilian literature, realizing that it found a new lineage, signaling its permanence and contemporaneity. The crossroads, in turn, made it possible to re-signify the inscription of bastardy – a mark of lack – in Macunaíma’s body (in the Brazilian body), as an opening to contemporary crossings and creative power.

Keywords: Macunaima. Anthropophagy. Identities. Polyphony. Bastard. Crossroads.

RESUMEN

La publicación de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1928) tiene, en primer lugar, la importancia de una provocación estética necesaria en un contexto de cambios, como lo que se vio en las primeras décadas del siglo XX. Se tiene por objetivo, con esa tesis, abordar algunos aspectos de las relaciones que esa obra fue estableciendo con la compleja realidad histórica brasileña, pensada, sobre todo, a partir del referencial de las ciencias sociales, de la filosofía del lenguaje, de teorías lingüísticas y literarias y de la producción no ficcional del autor, objetivando una otra lectura literaria del texto de Mário de Andrade. Se parte de la hipótesis de que el personaje de Mário de Andrade haya contribuido para la formación de un imaginario colectivo acerca de Brasil y del brasileño. Basado en las teorías de Mikhail Bakhtin y Émile Benveniste, se busca la percepción de ese texto como un espacio radicalmente dialógico y polifónico, resultante de la práctica modernista de antropofagia literaria. Es en ese espacio que se evidencia la multiplicidad de voces que, bajo forma alegórica, apunta para la formación pluriétnica de la sociedad brasileña. La investigación se encaminó por la lectura interpretativa de *Macunaíma*, texto y personaje, a partir del referencial teórico de la categoría de “bastardía”, como propuesta por Marthe Robert y, posteriormente, retomado por Telma Borges, como “escrita bastarda”. Se valió, también, de la noción de “encrucijada”, pensada por Leda Maria Martins, como operador de lectura. La bastardía permitió evidenciar y discutir la posición marginal de la rapsodia en la genealogía de la literatura brasileña, percibiendo que ella, en verdad, funda un nuevo linaje, señalando su permanencia y actualidad. La encrucijada, por su turno, posibilitó resinificar la inscripción de la bastardía – marca de la falta – en el cuerpo de *Macunaíma* (en el cuerpo brasileño), como apertura a los cruces contemporáneos y potencia creativa.

Palabras-clave: *Macunaíma*. Antropofagia. Identidades. Polifonía. Bastardía. Encruzijada.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	UMA IDENTIDADE MACUNAÍMICA	25
3	UMA ORQUESTRA RAPSÓDICA: A POLIFONIA DAS TRÊS RAÇAS EM <i>MACUNAÍMA</i>	49
4	A ALEGORIA DO “HERÓI VIRADOR”	77
5	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	99
	REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

O objeto desta tese é uma das obras mais celebradas da literatura brasileira, por isso mesmo, objeto especialmente desafiador, pois, ao longo de quase cem anos, angariou leitores de grande competência para tratar de seus aspectos mais intrigantes e consolidar uma fortuna crítica respeitável.

Concebido por volta de 1926 e publicado em 1928,¹ **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade, entre as inúmeras contribuições do Modernismo no Brasil, tem, primeiramente, a importância de uma provocação estética necessária em um contexto de mudanças, cujos desdobramentos, a despeito da enormidade de estudos que inspirou, ainda não foram de todo analisados. Foi, então, acreditando que toda nova leitura investigativa é capaz de relocalizar o texto no tempo presente, que nos propusemos a estudar essa obra, no sentido da experimentação, da escuta e da conversa, do contato cada vez mais próximo com a palavra do escritor.

Delimitamos como objetivo geral da pesquisa buscar entender, o mais acuradamente possível, alguns aspectos das relações que, no decorrer do tempo, **Macunaíma** foi estabelecendo com a sociedade brasileira. Mais especificamente, intentamos pensar em como a rapsódia de Mário de Andrade contribuiu para a formação de um novo imaginário coletivo acerca do Brasil e do brasileiro, na medida em que isso parece refletir a construção de uma identidade nacional. Como decorrência desse escopo, procuramos refletir, a partir do texto marioandradino, sobre as contradições implicadas numa tal “identidade brasileira”.

Metodologicamente, procuramos fazer um levantamento bibliográfico que nos permitisse explorar o texto marioandradino em sua complexidade. Como explicitamos logo acima, nossa proposta pretendia entabular uma conversa com o texto de Mário e, a partir dele, buscamos mediar outras interlocuções. Desse modo, além da rapsódia, nos dedicamos a ler o que seu autor, em algumas ocasiões, comentou sobre o texto, sobre o processo da escrita, a recepção do livro e, principalmente, sobre o protagonista dessa narrativa, Macunaíma. A partir de um esforço interpretativo do texto ficcional e de um variado acervo não ficcional do próprio Mário, alguns temas foram realçados e nossa pesquisa foi sendo endereçada para outros autores, cuja produção teórica nos apoia nesse percurso. Transitamos, assim, por campos distintos, como a filosofia da linguagem, principalmente com Mikhail Bakhtin, Émile Benveniste e Walter

¹ Este estudo tomou por base: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX; UFRJ, 1996.

Benjamin; a antropologia, os estudos sociais e a historiografia, com Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Lilia Schwarcz e Eduardo Viveiros de Castro; e, numa ponte que intersecciona todos os outros caminhos, a crítica e as teorias literárias e linguísticas, com Alfredo Bosi, Antonio Candido, Leda Maria Martins, Leyla Perrone-Moisés, Marthe Robert e Telma Borges, entre outros.

Os estudos precusores tiveram o importante papel de nos apresentar a amplitude de possibilidades que **Macunaíma** já ofereceu ao olhar de pesquisadores de diferentes áreas, mas, também, de nos instigar na busca de caminhos que pudessem trazer novas contribuições para a compreensão dessa obra singular no corpo da literatura brasileira.

Segundo José de Paula Ramos Jr. (2005; 2006), a fortuna crítica de **Macunaíma** pode ser organizada em três etapas. A primeira abrange o período de 1928 a 1954; a segunda, de 1955 a 1969; a terceira, de 1970 até os dias atuais.

A primeira etapa abrange a recepção às três publicações de **Macunaíma** ocorridas ainda em vida do autor: 1928, 1937 e 1944. São ensaios ou resenhas mais ou menos curtos, publicados sobretudo em jornais e revistas, entre 1928 e 1954 (embora não haja registro de publicações neste último ano), antecedendo a publicação da quarta edição do livro.

O segundo momento da recepção crítica envolve o período entre 1955 e 1969, caracterizando-se por um aspecto duplo: por um lado, dá prosseguimento aos debates da primeira etapa, que se desenvolve por meio dos periódicos, revisitando as mesmas temáticas e raramente adicionando matizes às reflexões dos antecessores; por outro lado, alcança um patamar superior na apreciação da narrativa marioandradina, com a publicação do livro **Roteiro de Macunaíma** (1955), de Manuel Cavalcanti Proença, coincidindo cronologicamente com a quarta edição da obra de Mário de Andrade, primeira póstuma; trata-se de um estudo exclusivamente dedicado a **Macunaíma**, talvez o primeiro voltado inteiramente à análise crítica de uma obra do Modernismo.

Durante algum tempo, o **Roteiro de Macunaíma** pareceu esgotar todos os assuntos referentes ao texto de Mário, já que Cavalcanti Proença apresenta uma análise minuciosa das relações intertextuais e do discurso ficcional com as suas fontes, combinando diferentes campos do conhecimento, como a história e a crítica literária, a estilística, a filologia e a hermenêutica. Desde a sua publicação, até 1969, o tema “Macunaíma” frequenta as páginas dos periódicos já com uma proposta mais analítica. Artigos como “Morfologia de Macunaíma”, de Haroldo de Campos,² não manifestam somente simples opiniões, como no primeiro período, mas assumem

² Publicado no **Correio da Manhã**: Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1967.

uma perspectiva inaugurada por Cavalcanti Proença, propondo um detalhado estudo crítico do discurso, antecipando um traço distintivo de uma nova fase: a pesquisa científica de orientação acadêmica.

A chamada “fase acadêmica”, ou terceira fase, caracteriza-se, então, pela presença expressiva de trabalhos de cunho científico, desenvolvidos, principalmente, no âmbito de programas de pós-graduação universitária. Nota-se que é nessa fase, mais exatamente a partir de 1970, que se consolida o processo de desenvolvimento da fortuna crítica de **Macunaíma** propriamente dita, com produções acadêmicas de grande rigor metodológico e fundamentação teórica consistente.

O artigo de Haroldo de Campos, posteriormente desenvolvido como tese de doutorado, tornou-se, assim, estudo valioso. Publicado em 1973, com o mesmo nome do texto de 1967, o livro **Morfologia de Macunaíma** apresenta uma análise estrutural da narrativa, baseado nos estudos de Vladimir Propp, em sintonia com os paradigmas teóricos da época. Também de orientação estruturalista, um pouco antes, havia sido publicado o estudo realizado por Mário Chamie (1970), **Intertexto**: escrita rapsódica, livro no qual o autor aborda **Macunaíma** valendo-se de noções teóricas de Bakhtin, como “sátira menipeia”, “polifonia” e “dialogismo”, referencial que também nos auxilia nesta leitura.

A especificidade acadêmica trouxe outros estudos que se tornaram referência para pesquisadores cujo interesse se debruça sobre a obra de Mário de Andrade ou de outros modernistas. Além dos trabalhos de Chamie e de Campos, esse é o caso de Telê Porto Ancona Lopez, que dá seguimento ao trabalho de Cavalcanti Proença, aprofundando e alargando sua pesquisa. Com **Macunaíma: a margem e o texto** (1974), que se estende a toda obra marioandradina, Telê Ancona já prepara o caminho para a primeira versão da edição crítica que publicaria em 1978; a segunda versão veio em 1988 e, finalmente, a terceira versão, em 1996.

Posteriormente, retomando a crítica de inclinação bakhtiniana introduzida por Chamie, Suzana Camargo (1977) fez uma leitura comparada de **Macunaíma** com **Pantagruel e Gargântua**, obra de François Rabelais à qual o próprio Bakhtin abordou.³

Logo mais, em 1979, Gilda de Mello e Souza, em **O tupi e o alaúde**, adota um tratamento mais interpretativo de **Macunaíma**, distanciando-se do referencial estruturalista dos estudos anteriores. Em seu trabalho, a autora aproxima a rapsódia marioandradina das novelas de cavalaria medievais, especialmente das narrativas do ciclo arthuriano; além disso, explora,

³ Ver: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, 2008a.

entre outros elementos, a utilização que Mário fez do modelo compositivo dos nossos cantadores da música popular, relacionando esse padrão à estrutura musical erudita.

Na década seguinte, destacamos a publicação de **Na ilha de Marapatá** (1986), em que Raúl Antelo trata das relações entre a narrativa de Mário de Andrade e o universo latino-americano, abrindo uma nova frente de abordagem. Eneida Maria de Sousa, já em 1988, com **A pedra mágica do discurso**, livro originado de sua pesquisa de doutoramento, empreende um estudo com uma nova perspectiva. Mais preocupada com a prática discursiva, entendida enquanto articulação entre sujeito e linguagem, na esteira da semiologia, a pesquisadora ainda mantém uma abordagem estrutural, aproximando-se do pensamento de Lévi Strauss, mas também das formulações de Bakhtin. Mais tarde, numa trilha que, em certa medida, também percorremos, Mario Miguel González lança, em 1994, **A saga do anti-herói**, em que faz um estudo comparado, observando possíveis vínculos dos brasileiros **Macunaíma** e **Memórias de um sargento de milícias** com a clássica picaresca espanhola.

As pesquisas que citamos aqui são, numericamente, pouco significativas, se considerarmos o interesse crítico alimentado por **Macunaíma**, mas constituem ponto de partida para os inumeráveis estudos que as sucederam.

Muitas outras pesquisas vêm, ao longo das décadas, resultando em dissertações, teses e em novos ensaios, além de estudos que se acumulam lentamente fora do país. Essa volumosa fortuna crítica, distribuída em revistas especializadas ou em livros, vem, a cada ano, renovando a contribuição analítica e teórica sobre o texto marioandradino. Esse contínuo interesse tem, inclusive, estimulado a publicação da vastíssima produção não ficcional de Mário de Andrade, como felizmente temos visto ocorrer com seus relatos, entrevistas, ensaios críticos e, especialmente, com a correspondência que o escritor estabeleceu com inúmeros intelectuais e artistas de seu tempo.

Tudo isso vem demonstrando a vitalidade e a pertinência do trabalho desenvolvido pelo escritor, poeta, musicólogo e musicista, crítico e historiador da arte, nascido em 1893, na cidade de São Paulo. É importante frisar que, embora os participantes do movimento modernista e suas ações, antes e depois da Semana de Arte Moderna de 1922, e incluindo o evento em si, sejam indissociáveis da capital paulista, sua relevância extrapola o pertencimento geográfico e temporal.

No caso particular de Mário de Andrade, vemos que sua atuação como estudioso e divulgador das manifestações culturais populares, especialmente no campo das tradições

folclóricas, é inseparável de sua produção literária, como bem ressaltou Florestan Fernandes.⁴ Isso o coloca numa posição singular na esfera da literatura brasileira e, ainda que esse reconhecimento tenha sido vagaroso e não seja unânime, observa-se a contínua retomada de sua obra por parte das novas gerações de pesquisadores. Por sua incômoda diferença em relação ao cânone literário, o caso particular de **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter constitui permanente interesse para os estudos acadêmicos, contudo, a rapsódia marioandradina “permanece um mistério”, como assegurou Darcy Ribeiro (1996, p. XVIII), ao prefaciá-la edição crítica organizada por Telê Ancona.

A propósito da classificação de **Macunaíma** como uma “rapsódia”, é notório que a denominação, definida pelo próprio autor, ainda causa um estranhamento e é provável que tenha contribuído para que a crítica da época não fosse tão receptiva quanto ele teria desejado. Por isso mesmo, é oportuno apresentarmos suas bases históricas, para entendermos os motivos que levaram Mário a essa designação.

O termo vem do grego, *rhapsodía*, significando “canção costurada”.⁵ Gênero originário da poesia, mais especificamente, dos poemas épicos que, na Grécia Antiga, eram cantados por um artista, o rapsodo, que não era o seu autor (esse seria o aedo). Nesse sentido, seriam rapsódias a **Ilíada** e a **Odisseia** de Homero, sendo mais ou menos previsível que origem tão inesperadamente remota não fosse aplaudida, no ano de 1928, por toda a intelectualidade nacional, enlevada pelos ventos do progresso urbano em que o Brasil voejava, mas distante das propostas controversas de releitura do passado que os modernistas vinham empreendendo há pelo menos uma década.

Consta que, originalmente, era uma forma vocal, de caráter declamatório, com posterior e eventual introdução de instrumentos, sendo fixada como peça musical instrumental somente no Romantismo, atribuindo-se esse feito a Franz Liszt, com suas célebres “rapsódias húngaras”. A partir daí, passou-se a entender por rapsódia uma obra musical de forma livre, composta de fragmentos de melodias vinculadas a uma dada nação ou que exaltam valores nacionais. Com o tempo, “o signo ‘rapsódia’ instalou-se no código da música, daí migrando

⁴ Em artigo de 1946, que reúne dois outros, também publicados por ocasião do primeiro aniversário da morte do escritor modernista, Florestan Fernandes (1946, p. 138) salienta: “É preciso não esquecer que o folclore domina – e até certo ponto marca profundamente – sua atividade polimórfica de poeta, contista, romancista, crítico e ensaísta; e constitui também o seu campo predileto de pesquisas e estudos especializados”. Os três artigos publicados à época por Fernandes são: “O folclorista Mário de Andrade” (**Jornal de São Paulo**, 19/02/1946); “Mário de Andrade: literato-folclorista” (**Correio Paulistano**, 24/02/1946); e “Mário de Andrade e o folclore brasileiro” (**Revista do Arquivo Municipal**, 1946), que utilizamos aqui.

⁵ Ver o verbete em: MUCCI, 2010, não paginado: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/rapsodia>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

para a literatura e para o cinema” (MUCCI, 2010, não paginado). Esse trânsito semiótico, diz Mucci, acabaria por abolir as fronteiras entre as formas eruditas e populares – na verdade, podemos dizer que recupera traços de sua origem arcaica, quando esses limites não eram, afinal, tão definidos. O fato é que, para músicos como Liszt ou Chopin (este último com suas *polonaises*) – ou mesmo para Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos –, o eruditismo não impede a apreciação apaixonada e a apropriação deliberada da genuína cultura popular.

Por esse caminho conceitual, o mais interessante, para o caso de **Macunaíma**, é que, conforme proposto por Latuf Mucci (2010), toda cultura seria “[...] uma rapsódia, de que a cultura brasileira, com sua tríplice origem – indígena, portuguesa e africana –, é emblema, enriquecido com as contribuições de outros imigrantes, europeus e asiáticos”. É ainda Mucci que explica que, desse processo de “migração semântica”, Mário de Andrade é singular exemplo, pois:

[...] no “momento épico” do modernismo brasileiro, por ele protagonizado, e não sabendo como classificar um texto que escrevera, durante uma semana, [...], deitado numa rede, no sítio de seu “Tio” (na realidade era seu primo) Pio, batizou de “rapsódia” seu livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, usando o mesmo estratagema de musicista com que intitulara um texto anterior – *Amar, verbo intransitivo*, de 1927, romance por ele designado “Idílio”. Principal romance do movimento modernista nacional, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* emblema a cultura que retrata: colcha de retalhos, miscelânea, mosaico, *puzzle* de cores, etnias, sons, vezes e vozes.

Ao nos acercarmos do texto de Mário, e de *Macunaíma*, seu protagonista, como é a proposta desta tese, encontramos incontáveis camadas na constituição desse “herói sem nenhum caráter”, descaracterizado, pois que destituído dos limites de uma identidade que o confinaria em uma única origem etnorracial, em uma cultura casta, imaculada, inconspicua pelas dinâmicas sociais. Ressalte-se que, em nosso entendimento, tal cultura jamais existiu, pois concordamos com Mucci (2010), toda cultura é uma rapsódia, portanto, uma costura melodiosa das mais diversas construções materiais e imateriais dos povos ao longo de seus processos civilizatórios, muitos já perdidos no tempo e no espaço, mas que ecoam, era após era, sem etiqueta de identificação.

Por tudo o que foi exposto aqui, pensamos que a decisão de Mário em denominar sua narrativa de “rapsódia” foi extremamente acertada. Cabe, agora, reafirmar que o objetivo que norteia a proposta desta tese é a busca por entender as relações tão complexas que essa rapsódia foi estabelecendo com a sociedade brasileira, com o povo, com a nação. Um dos epítetos que acompanham *Macunaíma* é “o herói de nossa gente”, mas talvez seja importante assinalar que nossa gente não o conhece, não quer conhecê-lo. O universo de *Macunaíma* é de difícil

exploração, tecido com uma linguagem cifrada – e de difícil assimilação, ainda que decifremos seus enigmas. No entanto, ele não perdeu seu vigor como personagem memorável da literatura brasileira.

Para compreender o que o sustenta até o presente, o que o mantém vivo, atualíssimo, ainda que ignorado pela maioria da população, aventamos uma primeira hipótese: ele nos representa; e, de fato, entendemos, agora, que ele representa cada brasileiro, principalmente aquele que jamais ouvirá falar dele. Ele é uma alegoria da nação, talvez a contragosto do autor, que dizia não ter pretendido fazer dele um preposto do brasileiro. No entanto, frise-se que fazia parte do projeto modernista encontrar a “substância brasileira”, e **Macunaíma** nos parece ser um resultado satisfatório dessa busca, ainda que – e, nesta interpretação, principalmente por este motivo – a rapsódia marioandradina tenha revelado uma brasilidade fraturada, e não a substância íntegra e castiça que muitos almejavam.

Sabendo que os estudos contemporâneos assinalam um processo de desconstrução de toda “identidade nacional”, tentamos achar um equilíbrio entre o que se sabe hoje sobre essa questão, sempre tão cara à literatura brasileira, e o que sabia Mário de Andrade, constatando que ele sabia muito sobre esse assunto!

Esta tese, portanto, pretende seguir essa trilha incerta, descontínua, que começa no brilhantismo ingênuo dos modernistas, que queriam redescobrir o Brasil, e aponta para o futuro, que seria então o nosso momento presente, quando já não se acredita que exista uma brasilidade, um brasileiro essencial, ontológico. A pesquisa se equilibra, assim, entre o frenesi da Semana de 22 e a desilusão de um Brasil em franco declínio, em crise aguda com sua autoimagem – um Brasil que já sabe que seus heróis, todos eles, são falíveis.

Todavia, Macunaíma é um “herói”, em alguma medida, celebrado hoje, mais até que nos anos mais próximos ao seu surgimento. Aos olhos deste século XXI, ele ainda exige grande esforço de compreensão e mesmo de aceitação, mas se pode dizer que ele, com sua ausência de caráter, dialoga com certa crise de fronteiras, inclusive as simbólicas, que vem se aguçando principalmente a partir do final do século passado. É preciso considerar, porém, que tanto a escrita fragmentada e multirreferencial da rapsódia, quanto seu protagonista, surgiram num momento em que os ideais do nacionalismo intrépido do Romantismo ainda disputavam espaço com a objetividade ostensiva do Realismo. Para chegar até os nossos dias, o herói modernista teria, assim, que vencer alguns arquétipos que ainda sustentavam a imagem de Peri, Ubiratã, Odisseu, Hércules, Aquiles...

Nas palavras de António Moniz (2009, não paginado), o herói, no seu papel mais convencional, é marcado por uma projeção ambígua: “[...] por um lado, representa a condição

humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir”. No contexto da Antiguidade Clássica, de onde herdamos um rico imaginário heroico – hoje povoado também por anti-heróis e super-heróis – o lugar do herói situava-se numa posição intermediária entre os homens e as divindades. Contudo, é bom ressaltar que, em sua existência, nas vozes dos aedos, essa condição transitória seria escamoteada pela glória da invencibilidade nas mais árduas provas a que os heróis eram submetidos em sua vida adulta.

Sabemos que as inumeráveis narrativas heroicas, produzidas no mais longínquo tempo e por variadas culturas, irão dotar esses personagens de complexidade psicológica e física, participando de mitos cosmogônicos, fundação de cidades e civilizações, desenvolvimento de técnicas, descobertas, desbravamentos e outros contextos que nem sempre satisfazem o reducionismo de uma luta entre o Bem e o Mal. Porém, é exatamente esse modelo dicotômico que se popularizou através dos séculos e que costuma ser explorado como exemplo para a educação dos mais jovens e transmissão de valores.

Nesse sentido, a figura do herói é solidamente calcada nos valores cívicos, na honestidade e, principalmente, na honra; são dotados de força física excepcional, e também de força de vontade, de caráter; prezam pela ética e pela moralidade – lembrando que esses paradigmas são construções sociais e históricas. Assim também heróis e heroínas representam os valores de beleza de sua estirpe e de seu tempo (o tempo representado na narração de seus feitos) ou se tornam belos, na medida em que superam os mais difíceis obstáculos, como derrotar inimigos sobre-humanos, libertar seu povo da tirania, salvar donzelas raptadas ou reinos ameaçados.

Sabemos que Macunaíma, o “herói de nossa gente”, não fez nada disso, mas tentamos apresentar as razões pelas quais esse epíteto nos parece suficientemente legítimo ao referenciar o protagonista da rapsódia marioandradina.

Ao longo da pesquisa e da escrita da tese, retomamos não heróis, mas questões do passado, daí um tom, muitas vezes, historiográfico, com o objetivo de entender os Macunaímas do presente. O personagem de Mário de Andrade surge tendo às costas o produtivo século XIX, seis anos após o evento da Semana de 1922, num momento em que o Brasil imergia em um processo de modernização intensa, que também afetaria sua vida política, social e cultural. Tudo apontava para o futuro. Acreditava-se no futuro, mas, como se viu na narrativa, em certo sentido, Macunaíma desistiu dele.

Do ponto de vista cultural, nas duas primeiras décadas do século XX, o pré-Modernismo assinalara o sincretismo de várias tendências artísticas oitocentistas – jamais totalmente superadas. Com algumas inovações formais, que logo seriam incrementadas pelas principais vanguardas estéticas do Modernismo, que já vinham causando abalos profundos na arte europeia. Ahhh Europa! Um horizonte transatlântico que ainda seduzia muitos intelectuais, artistas e escritores; no entanto, aos poucos, esses iam também enxergando as fissuras no casco do Velho Mundo.

O cenário político estava estruturado sob o regime republicano, com hegemonia de São Paulo e Minas Gerais, configurando a chamada “política do café com leite”, que, de fato, não constituía um acordo formalizado, mas apenas refletia certas condições de manutenção do poder político nas mãos de quem detinha, então, o poder econômico (nada muito diferente do que vemos hoje, embora as *commodities* já não sejam exatamente as mesmas). Mesmo não tendo absorvido a mão de obra negra disponível desde a Abolição – e isso não se deu por acaso –, o país recebeu, naquele período, grande contingente de imigrantes para trabalhar na lavoura do café e na indústria, atividades concentradas, principalmente, em São Paulo. Teve, nesse momento, o aporte significativo de imigrantes italianos, que trouxeram consigo ideias anarquistas e socialistas, resultando na consolidação do movimento sindicalista e no desencadeamento de greves que evidenciavam um ambiente de crise política (BERRIEL, 1987).

É justamente nesse contexto de transformações profundas que, no Brasil, o Modernismo irá afluir como manifestação do desejo de romper com a cultura tradicional e também como forma de revolta contra o que constituía a antiga elite intelectual nacional. Desvela-se, com isso, um Brasil que, até então, repudiava suas raízes e tentava, a todo custo, adequá-las aos valores europeus. Contraditoriamente, o prestígio dos modelos europeus começava, então, a ser questionado por alguns artistas e intelectuais, eles mesmos pertencentes às elites econômicas do país e que, por isso, faziam ponte marítima entre Brasil e Europa, frequentando especialmente a capital francesa, cenário de maior efervescência artística naquele momento.

Aos poucos, foi-se formando um grupo mais coeso em torno de um projeto estético, que, certamente, se desdobrou em outras esferas e que vinha revolucionar toda a produção artística brasileira, particularmente, a literatura. Escritores e poetas, inclusive alguns que atuavam como jornalistas, teriam um papel fundamental na formação de uma nova mentalidade que, propondo inicialmente romper com o passado, amadureceria rapidamente, percebendo que essa ruptura, como postulada em seus vários manifestos, não seria possível.

Ao passo que os românticos buscavam construir uma identidade nacional calcada em uma proposta universalizante preconizada pelo branco colonizador – na qual, entre outros

aspectos, o elemento autóctone deveria assumir feições idealizadas –, os modernistas perseguiram outra quimera, uma essência de brasilidade, tendo como objetivo abrasileirar a arte que faziam. E, na literatura, havia muito a ser feito nesse sentido, já que o que se fazia até então era “macaquear a sintaxe lusíada” – como diria Manuel Bandeira –, ou seja, fazer uma cópia da língua literária de Portugal, crítica compartilhada pelo amigo Mário de Andrade, que “chamava de macaco o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro”, revela Schwarz (2006, p. 29).

Assim, confrontando tanto os preceitos clássicos, quanto os românticos, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um dos eventos mais importantes realizados no cenário cultural brasileiro, não por seu alcance na época, pois obviamente não atingiu multidões, mas por suas consequências. Reunindo artistas e público no Teatro Municipal de São Paulo, marco simbólico das elites locais, apresentou à conservadora sociedade paulistana o que vinham produzindo esses jovens revolucionários. Com suas telas, músicas, esculturas e textos, seu objetivo era renovar e atualizar a arte brasileira a partir das próprias raízes, o que scandalizou principalmente aqueles que ocupavam lugar de prestígio na imprensa, defendendo o purismo tradicional das “belas artes” e das “belas letras”. Um dos jovens integrantes da Semana e um dos mais aguerridos defensores dessa revolução era Mário de Andrade, escritor, músico, poeta, pesquisador e, como foi possível compreender ao longo da pesquisa, um dos grandes pensadores do Brasil, não apenas por pertencer a um grupo de intelectuais locais, mas exatamente no sentido de que esse jovem, de maneira muito particular, pensava o Brasil.

O que se constituiu, por fim, na presente tese, é o resultado de um esforço de pensar *com* Mário de Andrade o Brasil que motivo sua escrita rapsódica, aceitando que há somente uma maneira de lidar com essa escrita e com o fabuloso personagem que dela emerge, que é compreendendo sua multiplicidade e sua relação com as três matrizes que formaram o povo brasileiro. “**Macunaíma / Exunaíma** – Múltiplas vozes de uma nação: uma leitura da rapsódia de Mário de Andrade”, nomeia, portanto, esta tese, organizada como descrevemos a seguir.

Após este capítulo introdutório, o primeiro capítulo da tese, “Uma identidade macunaímica”, trata justamente desse percurso no tempo e no espaço em que o Brasil vem se debatendo entre o reconhecimento e o expurgo de sua formação multiétnica. O cotejo com o texto literário, nesse primeiro momento, intenta evidenciar o que Mário sabia sobre o Brasil – e que o Brasil parece, por vezes, ainda não saber –, a ponto de engendrar uma narrativa tão afinada com essa “entidade” política, territorial, cultural, social. Apresentamos, a partir da análise da escrita marioandradina, elementos que nos levam a compreender a rapsódia como “escrita bastarda”, a partir dos referenciais teóricos desenvolvidos por Marthe Robert (1972/2007) e, posteriormente ampliados por Telma Borges (2006). A ideia de uma escrita

bastarda surge, para nós, a partir de uma bem-vinda degeneração de gêneros literários estabelecidos no passado – degeneração necessária, frise-se, para que haja permanência na diferença. Constitui-se, assim, o perfeito *habitat* para um personagem que encena a impossibilidade de uma identidade fixa, pura e monádica, especialmente em se tratando de uma suposta identidade brasileira. Nesse percurso investigativo, buscamos o auxílio de autores que, assim como Mário, vêm pensando o Brasil; entre outros, Caio Prado Jr., Darcy Ribeiro, Marilena Chaui, Viveiros de Castro, Lilia Schwarcz.

No segundo momento, em “Uma orquestra rapsódica: a polifonia das três raças em **Macunaíma**”, rastreamos, no texto de Mário – na rapsódia –, as vozes de um Brasil plural. Apoiados, não apenas, mas principalmente, nas teorias de Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste, buscamos a percepção dessa orquestração polifônica, que executa uma composição regida pelo domínio que Mário teve da prática modernista da antropofagia literária. É nesse momento que podemos compreender os vínculos da rapsódia com o romance e a condição bastarda de ambos. E é a partir desse percurso que se pode perceber essa bastardia como potência criadora e de releitura da história como processo incessante de construção, desconstrução e reconstrução das identidades. Auxiliam-nos nessa reflexão, em especial, os estudos de Marthe Robert, Telma Borges, Jarbas Siqueira Ramos e Leda Maria Martins.

No terceiro capítulo, “A alegoria do ‘herói virador’”, tentamos aprofundar essa percepção do trabalho do escritor, de sua genialidade no trato com a língua e da construção alegórica que daí resulta – o “herói sem nenhum caráter”, descaracterizado, metamórfico, amoral –, buscando entender as consequências desse perfil fluido, cambiante, instável e desestabilizador: é essa condição adaptável, resiliente mesmo, que permite que ele exista, que ele consiga “se virar”, à semelhança do pícaro espanhol – porém, brasileiríssimo –, e, como tal, possa ser reconhecido e legitimado como “o herói de nossa gente”. Nesse capítulo, particularmente, buscamos conduzir nossa leitura deixando que o texto literário fale por si, porém, aqui e ali, foram fundamentais as reflexões de Walter Benjamin, Cavalcanti Proença, Leyla Perrone-Moisés.

Encerramos esta tese com algumas considerações acerca da condição inexoravelmente plural do “povo brasileiro”, referendada na corporeidade compósita do personagem Macunaíma, como imagem metonímica de uma nação emblematicamente miscigenada e de caráter ambíguo e informe, no sentido proposto por Mário de Andrade. Concluímos, a partir de elementos do texto marioandradino, propondo a inscrição do significante “Exu” no nome próprio do “herói de nossa gente” – “Exunaíma”. Configuramos, assim, a síntese do personagem em um “corpo-encruzilhada”, metáfora, por sua vez, da corporeidade brasileira,

permanentemente atravessada pela diversidade, construída sob os signos da mutação, da transitoriedade, da transformação e do movimento, atributos do orixá iorubá-jejê. Essa síntese buscou evidenciar não a preponderância da matriz africana na constituição identitária brasileira, mas sim a impossibilidade de cristalização de uma “identidade” ou de uma visada hierárquica sobre as múltiplas etnias que nos perpassam. Daí tomarmos como ícone dessa impermanência o orixá mediador que transita entre os mundos.

2 UMA IDENTIDADE MACUNAÍMICA

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

(Mário de Andrade, 1996, p. 5)

Macunaíma, de Mário de Andrade, relata as peripécias do célebre personagem homônimo, “herói da nossa gente”, iniciada quando este perde um precioso amuleto, a muiraquitã, pedra que ganhara de Ci, “a Mãe do Mato” e grande companheira de Macunaíma. O herói sai de uma tribo amazônica em direção a São Paulo, na companhia de seus “manos”, Maanape e Jiguê, em busca do seu talismã, que estava em posse de Venceslau Pietro Pietra, fazendeiro peruano.

A narrativa de Mário de Andrade dialoga com o momento em que a intelectualidade brasileira se ocupava em “delimitar” uma identidade nacional que pudesse representar, de forma inequívoca, uma ideia de nação não mais assentada nos moldes europeus, como se propôs até então, mas nas raízes e nos valores genuinamente locais. Contudo, as primeiras décadas do século passado apenas prenunciavam as grandes mudanças que transformariam o cenário em que **Macunaíma** viria à luz.

Buscando ler **Macunaíma** no contexto atual, talvez seja recomendável refletir brevemente sobre a contemporaneidade, sobretudo a partir da filiação do personagem Macunaíma a uma etnia indígena.

Desde a segunda metade do século XX, a circulação de símbolos, ídolos e signos cresce em ritmo exponencial. O processo de globalização, ou de mundialização, especialmente com os grandes avanços tecnológicos, transformou o planeta em uma grande aldeia, como, já na década de 1960, anunciava McLuhan.⁶ Nesse contexto, as nascentes tecnologias de informação e de comunicação vieram, década após década, moldando novos modos de contato e relacionamento com a realidade, possibilitando, nos nossos dias, o acesso a notícias do mundo todo praticamente no momento mesmo em que os fatos acontecem. Tudo em nosso entorno tem se alterado de forma muito rápida, especialmente nessas primeiras décadas do século XXI: a

⁶ Ver *A galáxia de Gutenberg*, de Marshall McLuhan (1962/1972), em que o teórico da comunicação cunha o célebre termo “aldeia global”, e inicia sua discussão sobre os drásticos efeitos sociais das tecnologias eletrônicas emergentes em meados do século XX.

moda, os ritmos musicais, os comportamentos, as línguas, nosso padrão alimentar. Consumimos e somos consumidos por *fast-food*, Disney, *nugget*, K-pop, *sushi*, Rolex, Gruyère, Jimmy Choo, Tesla.

Muitas vezes, contudo, são totalmente desconhecidos das populações urbanas brasileiras os costumes, hábitos e tradições de etnias indígenas que, desde tempos imemoriais, habitam o território delimitado pelas fronteiras da nação: persiste, de maneira geral, a visão de que o autóctone é somente um elemento folclórico, exótico e infantilizado.⁷ A presença fundacional das culturas indígenas, extraordinariamente multiétnicas, assim como os movimentos de resistência milenar desses povos são reduzidos ao reconhecimento de meia dúzia de vocábulos e de alguns insumos culinários, além de curiosidades em relação à indumentária e ao artesanato utilitário, lembrados e celebrados anualmente no “Dia do índio”. Particularmente no momento atual, acintosamente confrontados por interesses que ameaçam sua existência – já como sobreviventes, é preciso ressaltar, de um extermínio sistemático operado por séculos –, as várias nações indígenas têm buscado demarcar, inclusive pela apropriação dos espaços midiáticos, tanto sua diferença como seu pertencimento, num difícil movimento de afirmação dentro de uma presumida identidade nacional que não as respeita como alteridade.⁸

Vemo-nos, todos, lançados a uma orfandade abissal, pois não haverá brasilidade possível enquanto não dermos conta de nossa condição desde sempre plural, condição que será problematizada no texto de Mário de Andrade, pelo protagonismo de um herói de origem indígena que agrega em sua própria corporeidade a tríplice matriz etnorracial que possibilitou (des)caracterizar o povo brasileiro ao longo de sua história, como buscaremos discutir ao longo desta tese.

⁷ Neste momento, embora não nos caiba discuti-las, lembramos de questões graves e recorrentes que sustentam uma espécie de genocídio programado e historicamente tutelado pelo Estado – em seus diversos formatos assumidos ao longo do tempo –, na medida em que favorece, por vias legais, interesses que estão em disputa com a permanência das populações indígenas em seu território de origem. Também estamos considerando as várias formas de contestação e de luta contra esse extermínio, tanto por parte dessas populações, quanto pela ação de movimentos sociais e organizações não governamentais, nacionais e internacionais. Sabidamente, esse não é o foco deste estudo, mas essas dinâmicas se mostram pertinentes à nossa análise em alguns momentos, já que **Macunaíma** faz aflorar, a partir de uma escrita alegórica e satírica, as muitas contradições que marcam as relações multiétnicas no Brasil.

⁸ Legalmente, no Brasil, desde a promulgação do Estatuto do Índio (Lei 6.001/73), as etnias indígenas são reconhecidas em um indivíduo, basicamente, por meio de dois critérios: a) a autodeclaração e a consciência da própria identidade indígena; e b) o reconhecimento dessa identidade por parte do grupo de origem. Porém, a inserção dessa identidade autodeclarada numa presumida “identidade nacional” oscila de acordo com o maior ou menor respeito, por parte dos poderes constituídos e da sociedade em geral, aos direitos individuais e comunitários que uma nacionalidade deveria garantir.

Na perspectiva de uma identidade plural, já se pode apontar a impossibilidade de se excluir a participação de quaisquer de seus elementos formadores, portanto, se afirmamos a existência de um “povo brasileiro”, essa ideia necessariamente deve incluir bases materiais e imateriais das múltiplas culturas indígenas que nos constituem. Do contrário, restaria, como diz Viveiros de Castro (2015, não paginado), um Brasil majoritariamente não indígena: “[...] espectros canibais que esqueceram suas origens e sua cultura”. Ao prefaciар as reflexões do xamã Yanomami Davi Kopenawa – que recebem o oportuno nome de *A queda do céu* –, compartilhadas durante décadas de amizade com o etnólogo francês Bruce Albert reflexões, Viveiros de Castro discute essa identidade espectral do brasileiro, que Kopenawa chama de *napë* (“branco”, numa referência estritamente étnica), essa “minoría maiorizada”⁹ que não se considera “índio”. Diz ele, desencavando referências incômodas e especialmente atuais nesse segundo decênio do século XXI:

[...] somos, entre outros, nós, os brasileiros “legítimos”, que falam o português como língua materna, gostam de samba, novela e futebol, aspiram a ter um carro bem bacana, uma casa própria na cidade e, quem sabe, uma fazenda com suas tantas cabeças de gado e seus hectares de soja, cana ou eucalipto. A maioria dessa maioria acha, além disso, que vive “num país que vai pra frente”, como cantava o *jingle* dos tempos daquela ditadura que imaginamos pertencer a um passado obsoleto. (CASTRO, 2015, não paginado)

Essas reflexões não alcançam a agudíssima percepção de Mário de Andrade, mas somente por uma limitação temporal. Por mais complexas e violentas que fossem as relações interétnicas naquele distante Brasil dos anos de 1920, seria difícil desvelar a logística genocida forjada e posta em marcha pela máquina do Estado – mesmo quando ainda “Coroa portuguesa”. O grupo modernista também não poderia supor que, poucas décadas depois, indígenas, brancos e negros estaríamos sob uma ordem tão cruel quanto a dos tempos coloniais, embora dissimulada, agora determinada pelo capital que, no início do século passado, apenas acenava com a promessa de progresso – que, no contexto brasileiro, implicava o progresso das muitas formas de exclusão social. E dizer que a Semana de 22 completaria seu primeiro centenário sob ameaças de ver o obsoleto passado se arvorar como novidade!

O personagem multifacetado criado por Mário de Andrade se atualiza, então, com seu corpo híbrido, indecível, como a testemunhar a mistura como condição de existência e de reconhecimento do povo brasileiro.

⁹ Espelhando a sensível proposição conceitual de Richard Santos, em seu *Majoria minorizada*: um dispositivo analítico de racialidade, publicado em 2020.

No Brasil extraliterário, porém, o indígena sempre foi posto à margem dos projetos nacionais, e sobre a participação do negro na formação identitária do povo brasileiro, há uma ostensiva rejeição ao que ele traz de originário para seus conterrâneos. Passando por cima do fato de que a população brasileira é composta majoritariamente por homens e mulheres negros,¹⁰ o país segue admirando modelos externos bem-sucedidos – por exemplo, os que se encontram na Península Escandinava –, como se o desenvolvimento fosse resultante da predominância de brancos em uma composição populacional e não de um amplo conjunto de escolhas históricas que permitiram a implementação de políticas públicas eficazes para atender aos anseios de cada sociedade, com suas histórias e culturas particulares.

Essas e outras incongruências contribuíram para o apagamento de certa memória social e histórica do Brasil, quando não sustentaram distorções e mesmo a criação de versões falseadas de muitos acontecimentos. Com essa memória esmaecida, mais difícil se torna configurar uma autoimagem nacional, uma “identidade brasileira”, como sonharam intelectuais do passado, sendo impossível precisar o exato momento em que nossa literatura começa a repercutir essas questões. Contudo, muitos artistas e escritores atravessaram séculos nessa busca, culminando, no nosso entender, na empreitada modernista da primeira metade do século XX, momento em que se situa o maior interesse desta pesquisa.

Naquele contexto, como agora, definir a identidade brasileira – ou o “caráter nacional” – é uma tarefa árida, impraticável mesmo, mas é possível perscrutá-la, evidenciando alguns aspectos que envolvem essa noção.

Somos fruto de uma cultura variadíssima, resultado de um complexo processo histórico. Possuímos um vasto território, com expressões regionais bastante diferentes entre si. Isso nos leva a compreender que o caráter brasileiro é peculiar em sua multiplicidade, resultante de uma história arrevesada de encontros e mesclas, muitas vezes violentos, entre diferentes povos; um verdadeiro enfrentamento e fusão de “[...] matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas”, como já afirmou Darcy Ribeiro (1995, p. 19). Daí a maior relevância e atualidade do texto marioandradino, ao constituir-se como encontro – e muitas vezes como confronto – das numerosas vozes que enunciam essas tradições, não como simples menção ou paráfrase, mas em libertária retextualização antropofágica, evidenciando o

¹⁰ De acordo com o IBGE, dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) mostram que, em 2019, 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos, 46,8% como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas. Ainda nesta pesquisa, apurou-se que mulheres eram maioria no país, compondo, naquele ano, 51,8% da população residente. Ver: “Características gerais dos domicílios e dos moradores 2019”. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101707_informativo.pdf>. Acesso em: 10 set. 2021.

pluralismo etnorracial dos mitos, canções, léxico, provérbios e um sem-número de apropriações discursivas, inclusive do cânone literário brasileiro, que acorrem e concorrem na composição da rapsódia.

O personagem de Mário é uma alegoria da diversidade, apresentando traços descritivos que, propositalmente, embaralham seus caracteres, diluem sua imagem aos olhos do leitor, aproximando-o dos heróis metamórficos das antigas cosmogonias indígenas, das quais recebe boa parte das referências utilizadas pelo escritor.¹¹ Contudo, essas referências coexistem, sem diferenciação hierárquica, com tantas outras oriundas da Europa – falares e tradições culturais e religiosas que aqui aportaram com as embarcações portuguesas, e que, desde então, foram continuamente renovadas a partir das viagens transatlânticas que os brasileiros sempre empreenderam, desde a era colonial, ao longo do regime imperial e após, no período republicano, com fins comerciais ou na educação das elites. E, do mesmo modo, atravessam o corpo de Macunaíma, inicialmente “preto retinto”, o arcabouço mítico das etnias africanas que foram trazidas ao Brasil, com toda a sua heterogeneidade, para o trabalho escravo e o convívio, quase nunca amistoso, com as famílias da classe endinheirada.

Por isso propomos ler **Macunaíma**, a narrativa e o personagem, como um corpo de atravessamentos – o corpo escritural, rede de narrativas de variadas origens; dentro dele, o corpo do protagonista, em sua descrição fugidia, fluida, concentrando em si a multiplicidade e a complexidade da gente a qual representa – e constituindo, uma e outro, espaços textuais dialógicos e polifônicos. Tais atravessamentos se dão por meio de diferentes operações da linguagem, levando a efeitos de leitura igualmente distintos, interessando a esta tese especialmente aqueles que evidenciam essa indefinição identitária de Macunaíma, um brasileiro, um latino-americano.

Particularmente um capítulo da rapsódia, “Macumba”, sobre o qual nos deteremos em outro momento da tese, apresenta alguns exemplos desses encontros de vozes díspares que, em algumas passagens do texto de Mário de Andrade, embora não declarem, de antemão, uma filiação etnorracial, têm, ainda que de modo inconsciente, um pertencimento histórico, indiciado pelos discursos que lhes dão forma. Contudo, na rapsódia, essas vozes se justapõem ou se contaminam, caminhando lado a lado, conotando um imaginário que alimenta e é alimentado pelas histórias encenadas pelos personagens.

¹¹ Como veremos no terceiro capítulo da tese, Mário de Andrade inspira seu personagem em muitas fontes, e mais abundantemente nas narrativas reunidas em: KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná** (1953). Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Akoch-grunberg-1953-mitos/KochGrunberg_1953_MitosLendasTaulipangArekuna.pdf>. Acesso em 20 jun. 2021.

Entre vários acontecimentos narrados em “Macumba”, chama a atenção a aparição do orixá Exu, que irá se manifestar em um culto do candomblé, ao qual Macunaíma comparece, no intento de se vingar do gigante Venceslau Pietro Pietra, que se apossara da muiraquitã: “A polaca vermelha tremendo rija pingando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado, gemia uns roncões regougados meio choro meio gozo e não era polaca mais, era Exu, o jurupari mais macanudo daquela religião” (ANDRADE, 1996, p. 61-62).

Nessas três linhas, observamos, a menção pejorativa a prostitutas, designadas ali como “polacas”, revelando a presença de mulheres imigrantes em situação vulnerável; as marcas de coloquialidade, como o diminutivo “espuminha” ou a contração “pra”, trazendo ao texto a expressão das camadas populares da sociedade da época; e a expressão “mata-piolho”, remetendo às parlendas do folclore brasileiro, de origem perdida, mas cujo formato ressoa cantilenas medievais, cantigas de roda e cantigas de ninar presentes no folclore de países europeus. Mas, além dessa conversa com antigas culturas não americanas, esse trecho traz a contiguidade curiosa dos nomes “Jurupari”, importante personagem da mitologia amazônica, que aparece ora como legislador, ora como demônio, e “Exu”, entidade das mais importantes do panteão iorubá. Essa justaposição, sob a qual se agrupam tanto os cultos africanos ou afrodescendentes, quanto as pajelanças ameríndias, mostra, na construção enunciativa, o não discernimento das fronteiras referenciais ali encenadas. Não discerníveis seriam, portanto, como se apreende pela escrita figurativa da rapsódia, as fronteiras étnicas, raciais, históricas e culturais que se justapõem na construção corpórea e incorpórea da identidade dita “brasileira”, ou mesmo de uma possível subjetivação que contemple uma tal pluralidade de pertencimentos.

Vemos, por entre galhos e espinhos da mata virgem, que constitui grande desafio buscar uma via que contemple essa origem miscigenada do povo brasileiro, sem reduzi-la aos rótulos costumeiros, que tentam caracterizá-lo com adjetivação muitas vezes vazia – alegre, caloroso, solidário, pacífico, “cordial”...¹² Esses adjetivos, entre muitos outros, apontam para

¹² A “cordialidade”, como espécie de timbre identitário que diferencia o brasileiro frente a outros povos, deriva do conceito desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil* (1981). O “homem cordial” consiste num modelo conceitual que, segundo o historiador, se ajusta ao temperamento dúbio do homem brasileiro, revelado na etimologia do termo, que remete ao radical latino *cordis*, relacionado a “coração”. Caberia nesse conceito a ideia de certa polidez e afabilidade superficiais, apenas suficientes para mostrar que se trata de um povo amigável, gentil. No entanto, a tese desenvolvida por Holanda vai concluir que o brasileiro, sendo cordial, privilegia a emoção em lugar da razão, o que significa dizer que o verniz da generosidade pode se desgastar em violência, rancor, passionalidade, truculência. Cabe lembrar que *Raízes do Brasil* teve sua primeira edição em 1936, inaugurando a “Coleção Documentos Brasileiros”, então dirigida por Gilberto Freyre, que poucos anos antes, publicara *Casa Grande & Senzala* (1933/1998). Passando pela curadoria de outros renomados intelectuais, “Documentos Brasileiros” reuniu, entre 1936 e 1989, importantes historiadores, sociólogos, literatos e críticos literários que ajudaram a pensar o Brasil.

uma vã tentativa de mitigar a ausência de uma identidade sólida e assentada num passado glorioso, num mito fundador que pudesse agregar todo um povo a uma origem comum. Ocorre que, no caso do Brasil, se podemos falar de um “mito fundador”, parece-nos que ele serve apenas a uma parcela desse povo, a de origem portuguesa, de maneira direta, ou de ascendência europeia, por extensão.

Para Marilena Chaui (2001, p. 36), o Brasil e a América não estavam aqui à espera das caravelas de Cabral ou de Colombo, ou seja, não se trata de “descoberta” ou “achamento”, termo utilizado no século XVI, quando aqui aportaram os europeus ibéricos. De acordo com a filósofa, *Brasil e América* são “invenções históricas e construções culturais”, uma criação imaginária dos conquistadores europeus: “O *Brasil* foi instituído como colônia de Portugal e inventado como ‘terra abençoada por Deus’, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, ‘Nosso Senhor não nos trouxe sem causa’”.

Acompanhando Chaui (2001) – ou mesmo a beleza dos versos camonianos em *Os Lusíadas* –, entenderemos que o mito fundador que responde pelo “achamento” do Brasil sustenta-se, como predestinação que alimentaria a grandeza do Reino lusitano, nos constituintes que foram atribuídos, na Europa dos séculos XVI e XVII, a três operações divinas: “a obra de Deus”, ou seja, a Natureza, em sua expressão magnânima; “a palavra de Deus”, que se revela pela história e, então, se cumpre, guiando a frota cabralina ao seu destino profético; e “a vontade de Deus”, o Estado, cujo ordenamento jurídico-teocêntrico, com base na teoria medieval do direito natural, tem, na figura do rei, um governo incontestavelmente inspirado.

Não podemos deixar de assinalar que esse mito não contempla as centenas de nações indígenas que aqui já se encontravam quando da chegada dos portugueses;¹³ tampouco fará sentido para os negros africanos forçados a deixar sua terra natal e escravizados em um país desconhecido. Em sua dimensão continental, o Brasil, na verdade, mal consegue acolher, em seu território, e, conseqüentemente, em suas narrativas, as múltiplas etnias indígenas, africanas e europeias que constituem sua população.

¹³ Sobre o extermínio continuado de nações indígenas, ocorrido desde os primeiros tempos da colonização, são relevantes as informações demográficas apresentadas em *Os índios antes do Brasil*, de Carlos Fausto. Embora se trate de uma abordagem epistemológica de modelos antropológicos consagrados no estudo das populações ameríndias, a pesquisa de Fausto sugere que temos, atualmente, 1/20 da população indígena existente à época da chegada dos portugueses. De acordo com o Censo do IBGE, havia no Brasil, em 2010, 896.917 pessoas, distribuídas em 305 nações indígenas, registrando-se, porém, desde a década de 1980, forte recuperação demográfica, indicando a necessidade de um olhar mais atento para os motivos e os sentidos desse crescimento. Ver: FAUSTO, Carlos. *Os índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000; e, também: IBGE – Indígenas. Disponível em: <<https://indigenas.ibge.gov.br/graficos-e-tabelas-2.html>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

A partir desse emaranhado de questões que envolvem a formação do Brasil e seus (des)caminhos para se tornar uma nação é que construímos a proposta de investigar como a literatura, o discurso literário, pode atuar sobre a construção identitária de um povo, tomando por objeto central a rapsódia moderna e modernista de Mário de Andrade.

Abrimos este capítulo pondo em epígrafe as primeiras linhas de **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter, que contam o nascimento do protagonista que iria desacomodar muitos conceitos benquistos naquele início de século, incluindo o conceito de “herói”, epíteto que se fixa a esse singular personagem desde o título da rapsódia e que, assim, não deixou de causar incômodo junto à crítica e à sociedade letrada de sua época. Como criações excepcionais que surgem de tempos em tempos, **Macunaíma** mostrou que precisávamos reformular, amadurecer ou até mesmo reconstruir certos conceitos e paradigmas, e muitas dessas reformulações foram discutidas na extensa fortuna crítica que o livro de Mário de Andrade angariou desde a sua publicação. Nesta leitura, iremos nos apropriar de algumas dessas discussões, mas, por ora, para nos referirmos ao personagem Macunaíma, acataremos, por exemplo, o sentido comum de “herói”, explicitado no capítulo introdutório desta tese, e que será problematizado na medida em que formos abordando aspectos particulares desse protagonista.

A abertura da rapsódia nos reencaminha para a busca, sempre empreendida pelas elites intelectuais, de uma identidade brasileira, cuja existência se encontrava, inclusive, nos anseios de Mário de Andrade e do grupo modernista de 1922.

Vamos pensar, então, no surgimento do “herói de nossa gente”, nascido no fundo do mato-virgem. Preto retinto, filho de uma índia tapanhumas, criança feia, sem pai.

A cena não nos permite ignorar a condição bastarda desse herói. Considerando a época da escrita da rapsódia e a própria obra do escritor, é natural que aspectos que apontamos nesta leitura extrapolem a intenção autoral, contudo, vale a pena refletir sobre um signo presente nesse nascimento, ou antes um pouco, na concepção de Macunaíma: se um tal pai existiu em algum momento, foi o “medo da noite”. Seria essa imagem, de grande densidade poética, uma representação da violência a que tantas mulheres estiveram expostas nos primeiros tempos de apropriação do território do novíssimo Brasil? Quantas Tapanhumas-Krahô-Yanomami-Maioruna-Aimoré-Tukano-Munduruku-Kaingáng teriam parido em solidão seus filhos sem pai? Quantas, no meio da noite do mato virgem, viram surgir vultos aterrorizantes que sequer puderam distinguir na escuridão, antes que sumissem deixando para trás uma nação de macunaímas?

É assim que, por um lado, a mãe confere ao recém-nascido uma ascendência indígena; por outro, Macunaíma é “preto retinto”, indicando uma matriz africana – e que já não se

corporifica, pois, não havendo alusão à paternidade, insinua-se a bastardia, signo representativo de identidade dúbia, especialmente em nossa cultura ocidental.

Não se trata de um personagem cuja composição esteja apoiada em sua densidade psíquica, inclusive porque, ao leitor, muito pouco é dado nesse aspecto. Vez por outra, percebe-se, por exemplo, que Macunaíma era capaz de um amor profundo, quando, nas dobras de um dito popular, ele revela a falta que sentia de Ci, a Mãe do Mato: “— Qual, manos! Amor primeiro não tem companheiro, não!...” Em geral, a rapsódia funciona como uma espécie de crônica da vida pública do herói, mas seus sentimentos mais íntimos, seus dilemas éticos, seus valores, suas mágoas, motivações, caráter, tudo isso não se pronuncia, permitindo somente fazer inferências a partir da superfície escrita.

É, portanto, pela escrita, compósito imprevisível de fragmentos aparentemente sem conexão uns com os outros, que a condição bastarda de Macunaíma vai se dando a ver. A controversa filiação do texto marioandradino a um determinado gênero literário já vaticina, desde sempre, o corpo híbrido do herói – corpo que só pode ser dito por um texto igualmente híbrido. Embora o romance seja um gênero aberto, como buscaremos discutir no próximo capítulo, não pôde, naquele início do século XX, acomodar essa escrita que se espraia por tantos territórios, simultaneamente e com tamanha liberdade imaginativa. Veio a público, então, como rapsódia, uma “canção costurada”.¹⁴ À maneira de uma colcha de retalhos reaproveitados, o texto é feito, assumidamente, de textos alheios, das mais diversas autorias, dos mais diversos gêneros, costurados, às vezes como alusão sutil, fino bordado; outras em cópia descarada, alinhavo grosseiro. Do um notável conhecimento que Mário possuía das raízes e manifestações culturais do Brasil e de um domínio magistral do próprio fazer no campo ficcional, resulta “uma literatura que se faz dos bocados de outras, que se alimenta em diferentes fontes da cultura, mas tem dicção própria” (BORGES, 2015, p. 92).

O livro de Mário de Andrade, em sua construção enunciativa, não tinha precedentes à época de seu lançamento¹⁵ – também não teria texto comparável posteriormente. Assim como

¹⁴ Tratamos dessa designação anteriormente, na Introdução da tese.

¹⁵ Embora todo o projeto modernista, desde os primeiros momentos, com as exposições de Anita Malfatti (12/12/1917 a 11/01/1918), tenha recebido duras críticas por parte de intelectuais e imprensa mais conservadores, o estranhamento causado por *Macunaíma*, logo após sua publicação, trouxe sabores para seu autor. De maneira geral, tratava-se de um despreparo, já que Macunaíma não se assemelhava a nada do que os críticos estavam acostumados a ler e comentar. Assim, a exceção dos próprios modernistas e de amigos de Mário, que, ao longo do tempo, foram publicando suas impressões sobre a rapsódia, mais analíticas e substanciais, o que circulava mais comumente na imprensa da época eram textos desdenhosos ou detratores. A eles, Mário sempre respondia, e, em suas cartas, percebe-se sua decepção quanto à maneira como **Macunaíma** foi lido nos primeiros anos, por exemplo, numa carta a Alceu de Amoroso Lima, em que desabafa: “Está claro que continuo existindo literariamente porém resolvi com resolução me retirar por completo da crítica oficial. Nunca mais quero mandar livro meu a crítico nenhum. Não faço disso uma questão de desprezo pessoal pela

o personagem, criança feia e sem pai, a rapsódia não é aceita, pelo menos durante a vida do escritor, no cânone da literatura nacional, sinalizando certa condição de bastardia: “No plano literário, a literatura bastarda provoca fissuras na linearidade genealógica das literaturas canônicas, rompe hierarquias, ainda que, na maioria das vezes, não venha a se impor como paradigma” (BORGES, 2015, p. 92).¹⁶

Nesse sentido, é importante entender **Macunaíma** também como um texto bastardo, um texto que, em sua diferença, marca uma cisão na ordem estabelecida. Até mesmo no conjunto da literatura modernista, ainda no esteio das vanguardas, a rapsódia de Mário constitui uma radicalização, e como tal, não pode ser absorvida e incorporada à “família” dos renomados textos da literatura brasileira. É nesse sentido, então, que entendemos **Macunaíma** como um texto bastardo, oriundo de um processo criativo que recusa os modelos – embora a eles se reporte –, seja na abordagem temática, seja na construção enunciativa, estruturando-se pela reunião de fragmentos de múltiplas fontes, rearranjados de maneira quase ininteligível. Isso era uma afronta para a época, uma provocação para as obras, por assim dizer, “bem-nascidas”.

Assim como o texto que lhe dá vida, **Macunaíma**, o herói sem caráter, representa uma espécie de trinca na genealogia de tradição eurocêntrica, idealizada como lugar de pureza e autopreservação – da raça, da história, da religiosidade, da cultura, da língua, da literatura – da memória colonial. No universo da rapsódia, onde vive e impera o herói de nossa gente, essa memória está presente, atravessa o texto aqui e ali, mas já esmaecida, “paisagem passando”:

Macunaíma agradeceu feliz. De pé ele assuntava a paisagem passando. Veio vindo o forte São Joaquim erguido pelo mano do grande Marquês. Macunaíma deu um té-logo pro cabo e pro soldado que só possuíam um naco esfarrapado de culote e o boné na cabeça e viviam guardando as saúvas dos canhões. (ANDRADE, 1996, p. 117)

Esse pequeno trecho, de maneira sarcástica, e algo melancólica, revolve memórias significativas da ocupação portuguesa, fazendo uma alusão fragmentária a eventos históricos que remetem às ações de definição e defesa das fronteiras do norte do país, em meados do século XVIII. O “mano do grande Marquês”, muito provavelmente refere ao irmão do Marquês de Pombal, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, administrador colonial português, governador geral da capitania do Grão-Pará, sob as ordens de quem o forte São Joaquim

crítica, não pense. Respeito a crítica e considero você especialmente o melhor crítico que possuímos hoje. A notoriedade que já desejei, é o que me horroriza atualmente” (ANDRADE, 1996, p. 499).

¹⁶ A questão da “bastardia”, fundante do gênero, em uma das teorias do romance (cf.: Marthe Robert, 2007) foi considerada na obra **Romance das origens, origens do romance**, publicada na França, em 1972. A expressão “escrita bastarda” é categoria formulada por Telma Borges (2006) e encontraria também acolhida na teoria de viés psicanalítico inaugurada por Marthe Robert.

começou a ser construído. A fortaleza demorou décadas para ser finalizada, mas, durante e após sua construção, entre os confrontos com holandeses e espanhóis, não apenas se definiram as fronteiras e posses coloniais, mas também o extermínio de tribos indígenas revoltosas. História pouco difundida, mas a memória dos corpos deve tê-la carregado por gerações.

A condição bastarda de Macunaíma impede que o vejamos como legítimo indígena, como seria possível se estivesse inscrito numa tradição matrilinear, suficiente para a transmissão não apenas da genética das semelhanças e do nome de família, mas também do “berço” imaterial, com todo o patrimônio cultural de sua linhagem, o indispensável para que fosse acolhido como igual. Já sua presumida paternidade não tem cor, não tem rosto, não tem corpo, é qualquer. Essa lacuna afasta Macunaíma de uma identidade inteiriça, assim como afasta o texto de Mário da tradição valorizada naquele momento, dos “modos ocidentais de narrar” (BORGES, 2015, p. 94), e, no nosso entendimento, ressalta a problemática identidade brasileira – ao fim, sempre uma miragem –, historicamente fundada na mestiçagem.

Nesse sentido, a configuração ambígua do personagem funciona como símile dos processos de subjetivação e de corporificação do “brasileiro” – e esse termo está aqui empregado considerando sua porosidade, a abrir-se a configurações também fluidas, provisórias. Uma identidade é sempre provisória, e o herói imaginado por Mário põe isso em pauta, num momento em que se desejava consolidar a nação – é um herói que não serve de exemplo; ele se apresenta, com seu corpo de “homem taludo” e “carinha enjoativa de piá” (ANDRADE, 1996, p. 14), como se dissesse: é tudo ficção.

Como estamos constatando, a impossibilidade de cristalização de uma identidade nacional – sempre uma construção histórica e precária – é sugerida desde a origem de Macunaíma, incluindo a existência apenas ficcional dos tapanhumas, que, de resto, há muito teriam sido extintos por uma “epidemia” (se assim se pode dizer) de tangolomângolo:

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera (ANDRADE, 1996, p. 167).

Nesse caso, o efeito de sentido alcançado, quanto ao gradativo e sombrio desaparecimento das próprias raízes, se deve a uma das incontáveis apropriações antropofágicas do riquíssimo acervo da cultura popular feitas pelo escritor, sendo ele um dos mais dedicados estudiosos do folclore brasileiro. É notável que assunto tão grave, quanto a extinção de um povo, tenha sido tratado com tanta leveza e ludicidade pelo escritor. O termo utilizado tem

variações, “tangolomango” ou “tanglomanglo”, e refere-se a uma brincadeira folclórica, jogo ou cantiga de roda em que, numa série em rimas, ao fim de cada estrofe, um brincante é eliminado. Há inúmeras versões da cantiga, por exemplo: “Numa toca tinha dez coelhos /Um foi pular quando chove /Deu o tangolomango nele /E dos dez ficaram nove //E dos nove que ficaram /Um saiu pulando afoito /Deu o tangolomango nele /E dos nove restam oito [...]”.¹⁷

Além do intertexto, toda a rapsódia, a exemplo desse trecho, é pontuada pela musicalidade. Nesse caso, a repetição de “Não havia mais ninguém lá” soa como um refrão melancólico marcando uma canção. Esse efeito é reforçado pela aliteração dos fonemas /n/ e /m/, talvez como referência aos “plangentes violões dormentes” do simbolista Cruz e Souza,¹⁸ lembrando ao leitor que o narrador nos reconta a saga do herói ponteando uma violinha. Assim também o fizera, tempos antes, o próprio Macunaíma, quando “botava a boca no mundo” a bordo da igarité, descendo o Araguaia para adentrar o Uraricoera, caminho de casa.

Esse excerto está no capítulo que encerra a rapsódia, e nota-se que o murmurejo do rio Uraricoera acompanha o herói até o seu final, serpenteando ao longo de sua grande aventura. Rio que corta quase por inteiro o atual estado de Roraima – e que, à época da publicação de **Macunaíma**, era um território, portanto, local periférico –, é uma das poucas referências que permitem “localizar” o ponto inicial da saga de Macunaíma, em grande parte vivida em companhia dos irmãos Maanape e Jiguê.

A recorrente menção ao Uraricoera parece funcionar como uma espécie de senha pátria, um “abracadabra” de retorno às origens, muitas vezes evocada no curso da longa jornada em busca da muiiraquitã, como vemos nestes trechos: “E espalhando a saudade falaram dos matos e cobertos cerrações deuses e barrancas traiçoeiras do Uraricoera”; “E se escutava lá no longe lá no longe baixinho baixinho o ruidejar do Uraricoera. Então dava mais entusiasmo no herói”; “[...] a montaria cheinha de peixes frescos. Mas o herói foi obrigado a atirar tudo fora porque em Óbidos ‘quem come jaraqui fica aqui’ falam e ele tinha que voltar pro Uraricoera” (ANDRADE, 1996, p. 74, 109, 118). Talvez se possa ver, na recorrência de menções a certa saudade que liga o herói a suas raízes, uma referência ao “banzo”, palavra originada de línguas angolanas (*mbanza*, “aldeia”) e que remete à nostalgia insuportável que acometia africanos aqui escravizados, levando-os a uma depressão crônica e fatal provocada pela distância da terra de origem.

¹⁷ Ver outros exemplos no canal de Mari Bigio no YouTube: *Tangolomango dos coelhos* <<https://www.youtube.com/watch?v=fqEPQe4aqmE>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

¹⁸ Ver: CRUZ e SOUSA. **Poesias Completas de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p.50-53.

Também nesses extratos, salienta-se a apropriação que Mário faz da cultura do povo. As construções em repetição, como “lá no longe lá no longe baixinho baixinho”; a citação ou versões proverbiais, como o ditado, ainda popular na cidade de Manaus – “Comeu jaraqui fica aqui” –, de maneira geral, evocam a dicção de cantigas infantis e do cancionário popular, cuidadosamente pesquisados pelo escritor modernista.

Ao longo de uma cartografia fluida – estaria Mário antecipando-se ao entendimento do que depois foi chamado de “modernidade líquida”?¹⁹ –, o herói e sua trupe percorrem o Brasil, dando a conhecer uma geografia habitada pela diversidade de gentes e suas culturas, cabendo ao leitor, se assim o quiser, reconhecer, aqui e ali, personagens e fatos históricos, traços de paisagens existentes no mundo físico. Nem sempre vale a pena retirar o véu das palavras que faz tudo acontecer magicamente na trajetória de Macunaíma, mas a rapsódia de Mário traz curiosas aparições do real/da realidade – algumas tentamos descortinar nesta leitura.

Assim é que sua origem insólita, poética, ao modelo dos heróis míticos, que sempre prescindiram da verossimilhança, faz de Macunaíma um personagem ímpar: “Macunaíma não é branco, não é preto e, também, não é índio; não possui características próprias, por isso, ele é o herói sem nenhum caráter” (BATISTA, 2005, p. 99).

É importante frisar, ao pensarmos essa condição negativa de Macunaíma – que não é isso, nem aquilo, sem nenhum caráter –, que a noção de “identidade”, individual ou social, está intimamente ligada ao senso de pertencimento a um grupo, seja pelo compartilhamento de características físicas, nacionalidades, cidadania ou raízes étnicas, familiares, linguísticas, seja pela comunhão de crenças, causas, *hobbies*, entre outras incontáveis possibilidades de afiliação. Tais afinidades podem passar por processos formalizados ou não, isto é, podem ocorrer a partir do pertencimento concreto a uma instituição, país, empresa, por exemplo, mas também por razões subjetivas, igualmente inconscientes.

As diferenças fenotípicas, como a cor da pele, por exemplo, não definem um pertencimento étnico e, no senso estrito, sua associação a um grupo racial, de base pré-darwiniana, não é mais sustentável. Sabe-se que distintos grupos da espécie humana não apresentam, contemporaneamente, variação genética suficiente para a constituição de diferentes

¹⁹ Sendo um dos principais representantes do pensamento contemporâneo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, já então autor de vasta bibliografia, dedicou-se, nas duas últimas décadas do século passado, à elaboração da ideia de que as relações humanas na pós-modernidade, a que ele chamou de “modernidade líquida”, não se pautam pela solidez, mas pelo acúmulo de experiências fugazes, frágeis, “líquidas”. Estendendo essa noção a vários campos da esfera social, como ao amor, à política, à economia, as reflexões de Bauman refletem certa crise de fronteiras que marcou o debate intelectual na segunda década do século XX, a partir dos efeitos da globalização – do capital globalizado – e do desenvolvimento tecnológico. Ver, entre outros: BAUMAN, 1999, 2001; HISSA, 2002.

raças. Contudo, o termo, como uma construção histórica e social, prevalece em uso e opera para a distinção entre os indivíduos, com base em suas características visíveis, como cor da pele, traços faciais, ossatura, textura de cabelo, entre outras. Mais que isso, o termo “raça” vem se afirmando, de forma proposital, para marcar essas diferenças no contexto das lutas por direitos, no caso do Brasil, motivadas pela flagrante existência de privilégios das populações brancas em detrimento de negros e indígenas. Essa “opção”, feita mais recentemente por vários movimentos e lideranças sociais, vem revolvendo as entranhas da moderna e frágil “identidade nacional”, por muito tempo assentada sobre o mito da “democracia racial” (FREYRE, 1998) e no fenômeno da miscigenação, este último, inegável na constituição genética do povo brasileiro, mas subtraído das contradições e conflitos que acompanham a mestiçagem nessas terras.

As três “raças” aparecem, assim, como celebrado item da identidade nacional em certo imaginário social, muitas vezes nebuloso, que acata a informação de que o brasileiro é um povo multirracial, mas rejeita a realidade da inserção extremamente desigual de cada uma no tecido social. Parodiando o conceito de Benedict Anderson (2008),²⁰ observamos que essa “identidade imaginada” rejeita, especialmente, a violência que produziu o “mascavo”²¹ nacional, e, hoje,

²⁰ Como assinala Lília Schwarcz na apresentação de **Comunidades imaginadas**, de Anderson (2008), embora o estudo do autor esteja “[...] pautado nos exemplos da área político-geográfica de especialidade dele, permite uma reflexão ampla e que acomoda diferentes locais e contextos” (p. 10). Assim, nesta leitura, é oportuno lembrar que o pertencimento nacional não diz respeito a uma verdade ontológica, assim como as mais diversas expressões de identificação comunitária, que são construções imaginárias dependentes de inúmeros fatores compartilhados, muitas vezes de modo impositivo, por exemplo, pela língua escrita – em especial, quando adquire a oficialidade unificadora dentro de um território. Nessa dinâmica imaginativa, como demonstra Anderson, entre muitos dispositivos, representações cartográficas ajudam a assimilar as fronteiras da Nação, censos populacionais oferecem um suposto perfil dos compatriotas, e a literatura, sobretudo os romances de formação – mas não somente esses – se prestam a confirmar, modelar e adaptar noções de realidade a um “conjunto de nações imaginadas”. Sobre esse tema, além dessa consagrada obra de Anderson, ver também **A invenção das tradições**, de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2002).

²¹ Esse termo foi empregado por Afrânio Peixoto, em seu **Livro de horas** (1947). Diz ele, então preocupado com a onda de imigração de negros dos Estados Unidos para a Bahia: “[...] quantos séculos serão precisos para depurar-se de todo esse mascavo humano? Teremos albumina bastante para refinar toda essa escória? [...] Deus nos acuda, se é brasileiro!” (citado por NOGUEIRA, 2019, p. 186). O médico legista, político e escritor baiano Júlio Afrânio Peixoto foi sucessor de Euclides da Cunha (de quem subscreveu a autópsia) na Academia Brasileira de Letras, gozou de grande prestígio nos meios científicos e literários nacionais e internacionais, principalmente na primeira metade do século XX. Dono de vasta obra, distribuída entre áreas as mais diversas, destacou-se na crítica, filologia, historiografia, ensaística e ficção, sendo autor de conhecidos romances de temáticas regionalistas, como **Bugrinha** (1922), e urbanas, a exemplo de **Sinhazinha** (1929). Tendo feito sua formação médica em Salvador, exerceu depois, já no Rio de Janeiro, então capital da República, importantes cargos na esfera da Saúde Pública, Medicina Legal e Educação e também na política, como deputado federal pela Bahia (1924-1930). É por essa carreira tão fecunda que o alinhamento de Afrânio Peixoto ao racismo científico do século XIX – e como tenaz formulador e defensor do ideário eugenista – merece menção nesta leitura. Como médico, professor, reitor e, principalmente como escritor respeitado, sua voz ajudou a construir o pensamento preconceituoso que associava, por exemplo, a criminalidade aos traços fisionômicos, à cor da pele, ao tamanho da caixa craniana. A presunção de uma supremacia racial branca, sem dúvida, deve muito aos esforços de Peixoto.

não há como negar as inúmeras propostas de “branqueamento da raça” que sempre pairaram sobre a nação.

Sabe-se que o Estado brasileiro, desde o início da colonização, buscou garantir o “melhoramento racial” da população local e, em fins do século XIX, pós-abolição, diante da necessidade de se substituir a mão de obra escrava, isso se tornou uma urgência.

As políticas higienistas importadas da Europa desde meados do século XIX tinham, inicialmente, o objetivo de sanear o ambiente na busca de condições de salubridade que ajudassem a combater uma gama de enfermidades que proliferavam com o crescimento das cidades. Com o passar do tempo, a muitas dessas enfermidades foi acrescido um aspecto moralizante, como se deu com as infecções sexualmente transmissíveis, chamadas doenças “venéreas” (de Vênus, ligadas ao prazer do amor, no caso, do sexo prostituído). Passou-se, então, a um outro nível, em que construir redes de esgoto e coletar o lixo não era mais importante do que higienizar as pessoas e as relações.

Longe dessa ideia moralizante, Macunaíma, desde tenra idade, é livre na manifestação de sua sensualidade e aprende muito cedo a admirar “os distintivos femininos” (ANDRADE, 1996, p. 41). É possível, inclusive, perceber, em várias passagens da narrativa, que nos centros “civilizados” esse ambiente que a nova moral higienista combatia foi retratado pelo autor. Exemplo disso ocorre logo na chegada do herói a São Paulo, quando ele se encanta com as cunhãs locais, descobrindo que teria que pagar para “brincar” na cidade de pedra:

Macunaíma campeou campeou mas as estradas e terreiros estavam apinhados de cunhãs tão brancas tão alvinhas, tão!... Macunaíma gemia. Roçava nas cunhãs murmurando com doçura: “Mani! Mani! filhinas da mandioca...” perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. Depois, por causa daquela rede ser dura, dormiu de atravessado sobre os corpos das cunhãs. E a noite custou pra ele quatrocentos bagarotes. (ANDRADE, 1996, p. 39-40)

Além de a brincadeira não ser mais gratuita, era arriscada, e logo Macunaíma:

Estava com a boca cheia de sapinhos por causa daquela primeira noite de amor paulistano. Gemia com as dores e não havia meios de sarar até que Maanape roubou uma chave de sacrário e deu pra Macunaíma chupar. O herói chupou chupou e sarou bem. Maanape era feiticeiro. (ANDRADE, 1996, p. 39-40)

Além de resgatar a presença das simpatias populares – chupar uma chave para curar um ataque fúngico –, Mário nos dá a dimensão do submundo nas grandes cidades naquele início de século, em que a prostituição era corrente. Além disso, o fato de Macunaíma ficar

embevecido com a diferença entre as “cunhãs tão brancas tão alvinhas” e as mulheres com que estava acostumado realça a própria diferença e, portanto, a diversidade étnica da população. No Brasil real, nesse período, diferentemente do tom bem-humorado da narrativa, já se chegara ao entendimento quase geral de que a imoralidade, a promiscuidade – portanto a enfermidade – estava associada àquele contingente de negros e negras recém-alforriados, analfabetos e desempregados, sem bons hábitos, que vagavam pelas praças e se amontoavam nos cortiços e favelas das modernas cidades do Brasil.

Assim, na transição dos séculos XIX e XX, o governo subvencionou a vinda de imigrantes italianos e alemães para trabalhar na lavoura de café, mantendo um controle gradativo no sentido de evitar a entrada de imigrantes que poderiam prejudicar o projeto de um Brasil “saudável”. Já entre 1930 e 1945,

[...] o governo de Getúlio Vargas colocou em prática uma política imigratória restritiva e racista. Vetou, com base em argumentos racistas, a concessão de vistos aos judeus, ciganos, negros e japoneses. O discurso racista reunia atributos que, no seu conjunto, transformavam essas minorias em seres indesejáveis, ‘indigestos’”. (CARNEIRO, 2018, não paginado)

Explica, ainda, Maria Luiza Tucci Carneiro (2018), que, em nome de uma “integração étnica” que favorecesse as boas heranças europeias, essas restrições assim se justificavam: “[...] judeus eram acusados de promoverem a guerra, os negros, de contribuírem para o atraso do Brasil e os japoneses, de serem ‘inassimiláveis como enxofre’, por viverem enquistados dificultando a assimilação”.

Enfim, às vezes implícitas na vastíssima produção cultural do país, outras, encampadas como políticas públicas, essas propostas de branqueamento da população brasileira permeiam e assombram a construção da consciência nacional em muitos momentos.

No que se refere à rapsódia de Mário de Andrade, tentamos pensar essas questões, por exemplo, pondo em relação o nascimento de Macunaíma com este outro momento:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes [...] Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que-nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê

esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou: — Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou: — Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADE, 1996, p. 37).

A passagem que narra o nascimento de Macunaíma assinala certa ausência de pertencimento, o que talvez possa ser lido não como falta, mas como potência, aceno para uma história a ser escrita e que comportaria, então, toda a diversidade de um país ainda jovem e que acabava de despertar para a modernidade, tentando deixar para trás o sentimento de inferioridade e de atraso que, até então, era tema de rancorosos debates nos meios letrados.

Nesse segundo momento, porém, já adiantado nas andanças de Macunaíma, no nosso entender, Mário contrapõe aquele promissor nascimento da nação brasileira a uma realidade que estava na base do senso comum de sua época – que, cabe assinalar, não era muito diferente do que se observa atualmente. Esse senso comum, que entendemos ser, nessa passagem, um dos alvos da crítica feita pelo autor, estaria povoado pela ideia de uma hierarquia racial em que o elemento branco ocupa o topo da escala.

O “milagre” do banho na poça encantada evidencia o quanto a pele negra era, na visão geral da época, um inconveniente. A “negrura do herói” é apresentada, então, como sujeira que compromete a água milagrosa. Assinalamos ainda que o uso dos ditos populares (nesse excerto, “antes fanhoso que sem nariz”; “mais sofreu nosso tio Judas!”), elemento recorrente na tessitura da rapsódia, dá ao trecho mais comicidade, no entanto, tais ditos cumprem a função proverbial de sintetizar um sentimento corrente, sugerindo que ser negro seria, num certo imaginário social, a pior das condições, o equivalente a não ter nariz, na comparação com o fanho.

Contada em tom de pilhéria, a passagem do banho do herói nos parece uma encenação jocosa dos esforços que o Brasil empreendia na investida para a almejada “evolução da espécie”. Tão jocosa que é possível imaginar, também, que Mário teria revisitado, num relance, um dos grandes modelos ocidentais de herói, o invencível Aquiles, que tinha sua única vulnerabilidade, o calcanhar, atribuída igualmente a um banho. Diz uma das muitas lendas que cercam o herói grego que sua mãe, a deusa Tétis, banhou o pequeno Aquiles nas águas mágicas do rio Estige para torná-lo imortal, mas, ao mergulhá-lo no rio, segurou-o pelos pés, e os calcanhares ficaram sem a proteção olímpica e permaneceram vulneráveis, recebendo, anos depois, a flechada fatal desferida por Páris, que vingava a morte do irmão Heitor, príncipe de

Troia. A expressão popular inspirada nessa passagem, “o calcanhar de Aquiles”,²² indicando o ponto fraco de alguém ou algo, sugere um sentido, também imaginado, para o banho dos irmãos Tapanhuma: os pontos fracos dessa nação seriam, pois, sua porção não branca, mais especificamente, não europeia.

É interessante salientar que a noção de “branco”, com a carga histórica de culpas e responsabilidades que lhe é atribuída hoje, é relativamente recente: “[...] os primeiros colonizadores brancos não tinham um conceito de si mesmos como homens *brancos* [...]”, informa Lerone Bennett.²³ Segundo Ellis Cashmore (2000, p. 97), tal noção “[...] se desenvolveu em contradição à negrura, que tem genealogia mais extensa”, tendo, inclusive, entre os séculos XII e XV, uma avaliação positiva na iconografia europeia. Somente com o surgimento do colonialismo europeu é que “[...] a negrura foi difamada e relacionada à selvageria e inferioridade”.

Além da paulatina demonização da pele escura, por vezes originada em mitos e simbologias constituintes das narrativas cristãs e islâmicas e, a certa altura, no embate entre essas duas crenças, o preconceito contra o negro foi sendo consolidado por critérios de beleza às vezes obscuros, mas sempre arbitrários. Concomitantemente, a brancura, como valor, também vai se firmando aos poucos, e suplantando outros perfis étnicos através de interpretações particulares que refletiam o pensamento científico de cada época, em íntima interação com as dinâmicas do imaginário social.²⁴

Antes um pouco, o projeto de exploração e colonização, especificamente da América, empreendido pelos povos ibéricos, legou ao Velho Mundo um sentimento de superioridade até então inédito, apesar de seu já longo percurso civilizatório – que obviamente incluía a conquista de outros povos. Contudo, parece que as notáveis inovações técnico-científicas que permitiram, entre tantos avanços que marcaram o fim da Idade Média, cruzar grandes distâncias marítimas, colocou a Europa frente a frente com a inimaginável “diferença”, e pode ter desencadeado a

²² Cabe registrar que essa passagem da mítica grega é associada a um outro trecho de **Macunaíma**, com um viés interpretativo similar ao que apresentamos para esse banho milagroso. Trata-se da cena, que abordamos nesta tese, na página 72, em que Macunaíma recebe um banho de “caldo envenenado”, numa referência ao tucupí, prato típico da região Norte, preparado com a mandioca-brava. Gilda de Mello e Souza (2003, p. 39) entende que essa passagem é “[...] uma comparação satírica entre o ‘batismo’ de Macunaíma e a imersão de Aquiles nas águas do Stix [Estige]; isto é, a cabeça que o herói brasileiro consegue subtrair à lavagem lustral é na verdade o equivalente do calcanhar do herói grego e deve ser considerada daí em diante como seu ponto fraco”.

²³ Citado por Cashmore (2000, p. 97); ver, de Bennett, **The shaping of Black America: the struggles and triumphs of African-Americans**, 119 to the 1990s. London, UK: Penguin, 1993.

²⁴ É o que ocorre, por exemplo, em 1795, com a publicação da proposta de classificação racial de Johann Blumenbach, em que o antropólogo exaltava a beleza do *caucasiano* e sua superioridade em relação aos *mongóis* e aos *etíopes*, as outras duas “raças” que ele então apresentava (CASHMORE, 2000, p. 98).

perversa afirmação de um pensamento dicotômico que teria consequências de longa duração. Ao se ver como povo “civilizado”, em contraste com a pressuposta “barbárie” daqueles que não compartilhavam das progressistas condições materiais e imateriais que impulsionavam os recém-criados Estados modernos, o branco europeu acreditou-se de fato superior a outros povos que tinham – talvez dissessem, então – estranhas crenças e hábitos primitivos. A cor da pele vinha, assim, servir de distintivo étnico e, conseqüentemente, como justificativa para a imposição das línguas europeias, sua religião, sua estética, suas leis, seus interesses econômicos.²⁵ Daí à opressão, dominação, escravização ou extermínio, em síntese, violência contra povos não-europeus, não-brancos, não demorou muito. No caso dos povos negros, essa distinção serviu a uma gigantesca engrenagem econômica movida nas Américas, principalmente por Portugal, mas também, com suas particularidades, por colonizadores ingleses e espanhóis.

Grosso modo, podemos concluir que a “especialização” do sistema escravocrata colonial, montado sobre a mão de obra de negros e negras traficados de África para as Américas – sobremaneira para os territórios que foram se tornando o Brasil –, resultou aqui no desenvolvimento de uma sociedade estruturalmente racista, vinculando, até os dias atuais, a pele escura ao trabalho braçal, desqualificado, desvalorizado e mal remunerado. Como muito bem assinala Alberto da Costa e Silva:

Se em quase todas as sociedades se discrimina e socialmente se exclui, humilha ou rebaixa quem tem antepassado escravo, este podia em muitas delas – em Roma, por exemplo, ou em Axante, ou no Mali – conseguir esconder sua origem, porque cativo e homem livre não diferiam na aparência. No caso americano, isso não era possível, porque escravo era sinônimo de negro (SILVA, 2018, p. 14).

²⁵ A comercialização de negros africanos como mão de obra escravizada não foi invenção dos portugueses, que, entretanto, no período colonialista, elevaram essa prática a um sistema de escala extremamente lucrativo. A escravidão no continente africano também foi praticada entre povos autóctones desde a Antiguidade, de modo análogo ao existente em todos os processos civilizatórios, seja pelo meio mais comum, ou seja, a obtenção de espólios de guerra, seja através de transações mercantis ou políticas. Prisioneiros nas guerras de expansão do Islã, no norte da África, também já eram vendidos como escravos anteriormente, e, pelo menos entre os séculos X e XV, esse comércio foi bastante intenso, de modo a atender aos interesses dos califados que surgiram na região. É nesse momento que o negro começa a ser racializado e inferiorizado em relação a escravos de outras origens, o que seria maximizado no modelo de tráfico negreiro intercontinental, encabeçado pela Espanha e, principalmente, por Portugal que, entre 1550 e 1850, desembarcou, somente em portos brasileiros, aproximadamente 5 milhões de africanos. Esse absurdo transformou o Brasil no maior território escravista da América, já que o continente teria recebido, ao todo, 12,5 milhões de negros escravizados. Sobre esse assunto, ver, entre outros: GOMES, 2007; SCHWARCZ e STARLING, 2015; SCHWARCZ e GOMES, 2018; ALENCASTRO, 2018.

Sabemos que o desenrolar dessa história, no caso brasileiro, é demasiadamente complexo e não seria possível tratar com profundidade, ainda que de suas nuances mais evidentes, no espaço deste estudo. Essas observações, porém, buscam contribuir, nesta leitura, para o entendimento do contexto em que **Macunaíma** é escrito e publicado, contexto muitas vezes abordado por Mário em sua correspondência com amigos intelectuais, o que pode significar que a rapsódia, como toda criação literária, se fez em diálogo com seu tempo.

O Brasil vinha da recente instauração da República, buscando costurar suas contradições no molde desenvolvimentista da Europa, já capitalista, já aburguesada, já industrializada, já urbanizada, enfim, com sua modernidade consolidada e buscando, a todo custo, suplantando o trauma da Primeira Guerra.

A publicação de *Iracema*, em 1865, tivera grande impacto nas aspirações nacionais que visavam ao cenário europeu, mas o romance de José de Alencar apresenta uma grave exclusão: justamente a do negro africano e de seus descendentes. O tráfico negreiro havia sido proibido quinze anos antes e a Abolição seria decretada 23 anos depois – o clássico autor indianista não chegaria a ver esse momento, mas respirou as lutas abolicionistas durante toda a sua vida e certamente acompanhava as notícias dos efeitos da Revolução Industrial que, entre tantas consequências, desencadeou, na Europa e Estados Unidos, a substituição da mão de obra escrava pelo operariado. Contudo, o lugar degradante que o negro ocupava na sociedade brasileira – que se demorou em proibir o tráfico de negros, e, mais ainda, em abolir a escravidão – impedia que ele fosse representado e assimilado como integrante da identidade brasileira nos romances de Alencar e em muitas obras de outros importantes escritores do Romantismo.

Já o índio, com a “ajuda” de dois decretos do famigerado Marquês de Pombal (1755/58), desfrutava de “liberdade” e não atrapalhava a pretensa imagem da nação que certa intelectualidade desejava projetar. Cabe ressaltar que centenas de tribos já haviam sido extintas desde a chegada dos portugueses, parte por conflitos inerentes à conquista, ocupação e captura de indígenas para o trabalho escravo, parte pela disseminação de doenças para as quais os autóctones não tinham defesa e, inúmeras vezes, foram contaminados de caso pensado pelos próprios brancos.

O fato é que, no século XIX, o senso comum já estava convencido de que o atraso do Brasil em relação às modernas nações vinha da presença do negro na raiz de nossa constituição social. Apoiado no preconceito longamente fermentado nos processos que mencionamos, as elites brancas não conseguiam se descolar de seu lugar de mando, pois não era fácil entender que seu “patrimônio” deixara de existir da noite para o dia. A crescente mecanização dos processos fabris exigia outro tipo de mão de obra e, principalmente, de mentalidade, o que não

ocorreu. É provável que, além de sua pouca serventia naquela sociedade que se modernizava, mas se ressentia com a decadência da aristocracia, o negro tenha despertado certo rancor nos antigos senhores. Analfabeto, despreparado para ocupar novos postos de trabalho, o negro recém-liberto enfrentou a concorrência da mão de obra imigrante que, além de alguma capacitação, trazia a brancura tão esperada para “limpar” – como a água milagrosa do banho limpou Macunaíma de sua cor preta – a nódoa que manchava a identidade nacional.

O índio brasileiro, para o sentimento dominante na entrada do século XX, estaria intacto em sua pureza de “bom selvagem” e, nessa leitura romantizada, poderia representar alguns valores desejáveis naquele momento, como coragem, honra, bravura – valores abstratos, é certo, mas que toda nação que se prezasse deveria cultivá-los, provavelmente assim acreditavam os indianistas.

José de Alencar sugere, aqui numa simplificação, uma escrita apoiada nas origens do Brasil e nas lendas fundacionais. Alencar usa da representação do índio, uma vez que julgava que essa imagem seria plasticamente moldável para definitivamente transformá-la em símbolo nacional.

Até então, o elemento autóctone tinha sua cultura, hábitos, crenças totalmente desvalorizados por nossos literatos e eram rotulados, de forma homogeneizante, como um povo primitivo, rude, inculto, a ponto de serem vistos como um entrave para a civilização e o progresso que os colonizadores haviam trazido para o Novo Mundo. Contudo, numa espécie de indianismo precursor, foram retratados anteriormente, mas como coadjuvantes na consagração de um herói português, como nos épicos árcades *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1769), que homenageia o conde de Bobadela, e *Caramuru*, do jesuíta Santa Rita Durão (1781), dedicado a celebrar Diogo Álvares Correia, que viveu com os Tupinambá. Desde aquele momento, a presença do indígena é registrada em nossa literatura já num cenário deslumbrante, de flora e fauna incomparáveis.

Os escritores românticos, todavia, foram um pouco além, e buscaram conferir conteúdo nacionalista a seus escritos, exaltando esse cenário, sempre “abençoado por Deus”. Nessa paisagem privilegiada, a figura do herói nativo, cuja imagem hiperbólica buscava criar um modelo que nada deixava a desejar aos heróis clássicos europeus, deveria nutrir nossa fome identitária. Tratava-se de um exemplar que, sendo nativo, não era de todo branco, mas também não chegava à negrura retinta – era “da cor do bronze novo”, como ficara o mano Jigüê depois de se banhar na água encantada que Macunaíma deixara de sobra.

Boa parte da crítica entende que a rapsódia de Mário foi construída como paródia ao romance indianista do século XIX. Neste momento de nossa leitura, caberia pensar como Macunaíma poderia ser interpretado como “herói de nossa gente”.

Em cartas a Carlos Drummond de Andrade, com quem cultivou longa amizade, Mário de Andrade exorta: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil”. O poeta mineiro, naquele momento, 1924, não via com bons olhos o empenho do amigo em encontrar a “alma” brasileira e até lamentava ter nascido “[...] entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”, sentenciando: “O Brasil não tem atmosfera mental, não tem literatura, não tem arte, tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos” (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 57). Encantado com a tradição francesa, Drummond rechaçava a “vil imitação” que fazia do Brasil um espelho da Europa – e nisso os dois escritores concordavam.

Àquela altura, Mário dedicava-se à pesquisa para seu próximo livro, ou melhor, sua rapsódia, e, além de inúmeras viagens, mantinha correspondência com outros escritores, pesquisadores, artistas e intelectuais, colhendo de fontes inumeráveis informações sobre a cultura brasileira, que depois dariam suporte à grande aventura de Macunaíma.

Diferentemente dos indianistas, que embelezavam a realidade, idealizavam o caráter nacional, plasmando esse ideal em modelos de heróis e heroínas distantes do brasileiro possível, Mário dará a ver a multiplicidade do povo brasileiro, sua diversidade social, sua riqueza cultural, em sua realidade imponderável.

Como vimos no início deste capítulo, Mário constrói uma personagem sem etnia definida, é índio, negro e branco. E esperto, individualista, seu bordão – “ai que preguiça” – mostra que é um preguiçoso, não assume compromissos com coisa alguma que vá muito além de seus próprios interesses. Tem dificuldades em conhecer ou reconhecer leis, “Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo” (ANDRADE, 1996, p. 6).

Aos olhos de hoje – pós-modernistas, inclusive pós-tropicalistas –, parece-nos bem apropriado esse “herói sem nenhum caráter” – ou, no nosso entender, sem nem um, ou sem um caráter apenas, mas sim múltiplo, multifacetado, variegado. Entretanto, esse herói, em certa medida picaresco, contrapunha-se, frontalmente, à imagem que o país da modernidade gostaria de ver no espelho e mostrar ao mundo. Sua identidade dúbia, sua bastardia, seu corpo híbrido, miscigenado, nada disso interessava evidenciar e assumir.

É importante ressaltar, entretanto, que o personagem de Mário não demonstra qualquer incômodo quanto à sua indecidibilidade étnica; ele mesmo não enuncia sua condição bastarda

ou se ressentir da ausência de uma figura paterna, o que sugere que, no seu mundo, isso não causa estranheza, como se estivesse entre os seus, como se o que falta a um – um pai e o que ele representa –, faltasse a todos. E, de fato, como veremos no próximo capítulo da tese, essa é, em certa medida, a hipótese levantada pelo escritor modernista, que parte do pressuposto de que falta caráter ao brasileiro, não no sentido moral, mas no que se refere à construção de uma consciência de si, enquanto povo, o que pressupõe a consciência de uma origem comum, ainda que imaginada.

O “herói sem nenhum caráter” é “*bem brasileiro*”, como admitiu Mário em correspondência com o poeta Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 195), e é esse o sentido declarado desse epíteto, que carrega, assim, tanto a ausência de características, quanto a potência de todas elas – em todo caso, uma abstração. Contudo, interessa-nos nesta leitura o registro ficcional de processos históricos que marcam a construção de uma ideia de Brasil; de maneira inédita, até aquele momento, Mário de Andrade apresenta um protagonista não negro, não branco, não índio – tudo e nada, simultaneamente – como espécie de metáfora de um povo.

Cabe assinalar que uma identidade, inclusive essa que se constrói presumindo uma ideia de “nação”, de que trata, em parte, o projeto modernista, só faz sentido como processo dinâmico que constantemente se renova.

A questão étnica (sociocultural) e racial (aspecto físicos e biológicos)²⁶ é apenas um dos fatores que, na rapsódia marioandradina, instiga uma reflexão acerca dos processos identitários entretecidos no discurso da literatura e das artes em geral. Investigar aspectos relacionados ao tema pode, assim, evidenciar as estratégias que idealizam a nação como algo homogêneo, coeso, sem arestas ou contradições. Nesse sentido, a ideia de nação é uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008), na qual se constroem discursos e em torno dos quais determinadas narrativas são privilegiadas em detrimento de outras, na pretensão de que possam se estabelecer como representação da identidade de todo um povo e a qualquer tempo. A literatura tem a possibilidade de ser representação de acontecimentos da realidade, pela percepção do escritor, a realidade é reinterpretada e convertida em palavras.

A rapsódia macunaímica, texto ficcional, aponta para o momento em que o Brasil adentra a modernidade, momento de mudanças e controvérsias, em que muitos embarcam na promessa do progresso que emanava da Europa, enquanto outros se agarram ao passado, buscando conservar crenças, patrimônio, costumes, poder econômico, influência social – a

²⁶ Cf.: MACHADO, Emerson. Raça e etnia. Texto não datado, não paginado. Portal **Diferença**: <<https://www.diferenca.com/raca-e-etnia/#>>. Acesso em 3 nov. 2020.

linguagem literária, congruente com seu tempo, apresenta-se, então, como espaço em que se manifestam todas essas vozes, seus múltiplos interesses e posicionamentos. Esse é o “real” no qual Mário de Andrade está imerso, e **Macunaíma** é uma leitura possível do Brasil daquele início de século XX, com sua gritante heterogeneidade, ecoando até os dias atuais.

No segundo capítulo, esta tese discutirá como Mário de Andrade tece sua rapsódia, como alegoria, justamente a partir da diversidade de vozes que constroem essa identidade brasileira, sem caráter, macunaímica, que abordamos neste primeiro momento. Tomaremos, entre outros, o texto bakhtiniano para auxiliar essa travessia.

3 UMA ORQUESTRA RAPSÓDICA: A POLIFONIA DAS TRÊS RAÇAS EM *MACUNAÍMA*

O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim,
tudo são lendas que relato.

(Mário de Andrade, 2000, p. 75)

A relação entre sujeito e sociedade apresenta-se, pelo viés dos estudos modernos sobre a linguagem, como uma forma oportuna para evidenciar o modo como a tessitura de diferentes obras literárias, das mais diferentes épocas e estilos, dialoga com a sociedade na qual está inserida. Por essa razão, problematizar a necessidade do homem de recriar o mundo por meio da linguagem indica a relevância das interações intersubjetivas na composição do texto literário, em suas múltiplas possibilidades de leitura.

Por essa lente, merece destaque a obra de Mário de Andrade, no fervor dos anos de 1920, tendo em vista o projeto literário empreendido pelo escritor de fazer ressoar uma variada gama de discursos e vozes, então presentes na cultura brasileira, muitas delas apagadas e/ou silenciadas pelos registros da história tida como oficial. Assim, por meio da diversidade cultural, do cancionário, das línguas, do folclore brasileiro, o escritor consegue dar voz ao índio, ao negro e ao branco (português), reencenando toda uma História do Brasil pela perspectiva de seus mais variados agentes:

Vinha a boca-da-noite. Maanape com Jiguê resolveram fazer uma facheada pra pegarem algum peixe e a princesa foi ver si topava com algum arezi pra comerem. O herói ficou descansando. Estava assim quando sentiu no ombro um peso de mão. Virou a cara e olhou. Junto dele estava um velho de barba. O velho falou:

— Quem és tu, nobre estrangeiro?

— Não sou estranho não, conhecido. Sou Macunaíma o herói e vim parar de novo na terra dos meus. Você quem é?

O velho afastou os mosquitos com amargura e secundou:

— Sou João Ramalho.

Então João Ramalho enfiou dois dedos na boca e assoviou. Apareceram a mulher dele as quinze famílias de escadinha. E lá partiram de mudança buscando pagos novos sem ninguém. (ANDRADE, 1996, p. 117)

Na “história oficial”, João Ramalho consta como português que viveu entre os índios tupiniquins entre 1515 e 1580. Tempo suficiente para fundar o que ficou conhecido como “Dinastia dos Mamelucos”, ou “as quinze famílias de escadinha”, que logo integrariam as Bandeiras na ampliação dos domínios coloniais na América. Mário, com sua rapsódia polifônica, recria e possibilita reler uma história que, até então, tinha uma única versão – a do

européu colonizador. Ele e outros modernistas²⁷ fazem da literatura uma arte inovadora e subversiva para aquele período.

Diante da relação entre homem e sociedade, por meio do sistema linguístico, Émile Benveniste (1989) propõe que a língua estabelece e define a relação intersubjetiva do homem com o mundo e com seus semelhantes:

[...] a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 1989, p. 84)

Sendo assim, Benveniste (2005) é incisivo ao afirmar que apenas por meio da relação entre um EU e um TU, em um AQUI e um AGORA da enunciação seria possível a constituição da subjetividade, sempre NA/PELA linguagem. Segundo o filósofo francês,

[...] a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez se designa por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. [...] Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: ego tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis. (BENVENISTE, 2005, p. 286-287; grifos da pesquisa)

Ao longo da rapsódia marioandradina, a construção das personagens por meio da relação entre EU e TU ganha ainda mais relevância, sobretudo pela forma como boa parte dela parece ser forjada por um viés antropofágico, em que ocorre não somente a deglutição física,

²⁷ É oportuno lembrar que os modernistas, em especial Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em toda a sua obra, nos anos que sucederam a Semana de 1922, expõem processos de autocrítica que cada um foi elaborando sobre certas propostas do movimento, que pregava a ruptura com o passado, inclusive porque essa ruptura não permitiria sustentar a proposição antropofágica. Com a exposição desses processos e recapitulações, acabaram tendo papel fundamental na renovação crítica do modo de pensar a História do Brasil, por meio do seu fazer literário, a partir, por exemplo, de releituras poéticas de documentos fundacionais, como a Carta de Pero Vaz, e de clássicos da literatura nacional e nacionalista, sempre com o olhar crítico que marca suas produções ficcionais, poéticas, ensaísticas (incluindo aí a rica correspondência que mantiveram com outros escritores, poetas, historiadores e intelectuais locais e estrangeiros e de vários campos do conhecimento). Nesse sentido, não apenas no Brasil, estabeleceu-se, no rastro das vanguardas modernistas, um novo modo de se olhar para o passado, desestabilizando, talvez definitivamente, o pretenso discurso oficial.

mas, principalmente, a apropriação dos diferentes discursos e atores envolvidos no processo narrativo. Vejamos o seguinte excerto:

Criou coragem e botou pé na estrada, tremelicando com as perninhas de arco. Vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Currupira moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel. E o Currupira vive no grelo do tucunzeiro e pede fumo pra gente. Macunaíma falou:
 — Meu avô, dá caça pra mim comer?
 — Sim, Currupira fez.
 Cortou carne da perna moqueou e deu pro menino, perguntando:
 — O que você está fazendo na capoeira, rapaiz!
 — Passeando.
 — Não diga!
 — Pois é, passeando... (ANDRADE, 1996, p. 17).

Mário, tal como um verdadeiro maestro, rege sua rapsódia polifônica permitindo a recriação e atualização de lendas e mitos, recolocando nos círculos literários modernistas e no circuito social de leitura de seu tempo “tesouros em que ninguém não pensa mais”, como diz em seu “Primeiro prefácio” (ANDRADE, 1996, não paginado). De certa forma, ao transitar pelo “Brasil” ficcionalizado por Mário, Macunaíma, “o herói de nossa gente”, trará para a dinâmica discursiva que se instaurava naquele momento vozes que estavam esquecidas, silenciadas ou mesmo haviam sido banidas da sociedade brasileira. Em **Macunaíma**, mitos ancestrais dos povos ameríndios ganham, então, o tom picaresco das inter-relações que se estabeleciam entre uns e outros naqueles tempos modernos. No encontro entre os dois personagens, não se sabe quem é mais esperto na arte da devoração. Após a “refeição”, Macunaíma agradece e pede ao velho Currupira para indicar-lhe o caminho de volta para casa, porém:

O Currupira estava querendo mas era comer o herói, ensinou falso:
 — Tu vai por aqui, menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquinizês. Macunaíma foi fazer a volta porém chegado na frente do pau, coçou a perninha e murmurou:
 — Ai! que preguiça!...
 E seguiu direito. (ANDRADE, 1996, p. 17).

Assim, o herói que agora sacia sua fome ao devorar a perna do Currupira pode ser visto como uma metonímia do próprio processo antropofágico, que forjou a cultura brasileira (e, porque não dizer, todas as culturas!).

Não por acaso, o eco da perna devorada do Currupira ainda se faz ressoar no estômago de Macunaíma, de modo a nos lembrar da existência desse outro EU que, por mais “devorado”

que esteja, ainda se faz ouvir dentro do corpo de nosso herói sem nenhum caráter, evidenciando ainda mais o tom dialógico com que toda obra foi composta:

O Currupira esperou bastante porém curumim não chegava... Pois então o monstro amontou no viado, que é o cavalo dele, fincou o pé redondo na virilha do corredor e lá se foi gritando
 — Carne de minha perna! carne de minha perna!
 Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu:
 — Que foi?
 Macunaíma apertou o passo e entrou correndo na caatinga porém o Currupira corria mais que ele e o menino isso vinha que vinha acochado pelo outro.
 — Carne de minha perna! carne de minha perna! A carne secundava:
 — Que foi? (ANDRADE, 1996, p. 18).

Mediante tal cenário, as múltiplas e diversas relações sociais, conforme Bakhtin, adentram, conscientemente ou não, na estrutura formal de um determinado texto por meio dos signos linguísticos, que, por sua vez, são moldados pela relação intersubjetiva entre indivíduos socialmente situados. Importante teórico a versar sobre o tema, Bakhtin (2006) propõe:

Os signos só podem aparecer em um *terreno interindividual*. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social. (BAKHTIN, 2006, p. 33; grifos da pesquisa)

Sendo assim, todo sistema linguístico de signos seria fruto de

[...] um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual *as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece*. Uma modificação destas formas ocasiona uma modificação do signo. [...] Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e, portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinado. (BAKHTIN, 2006, p. 44; grifos da pesquisa)

Por essa razão, constata-se como o signo linguístico é atravessado pela forte presença da estrutura ideológico-social à qual está submetido um sujeito historicamente situado no instante de sua enunciação. Por esse prisma, Bakhtin delega uma atenção especial ao momento em que um sujeito toma a palavra para si, por intermédio do ato de apropriar-se da língua e colocá-la em funcionamento por meio do processo enunciativo, fazendo-o de um determinado lugar de fala e de uma determinada posição social.

Para o teórico, mesmo que de forma inconsciente, sempre que o sujeito faz uso da palavra, está iluminado por determinada(s) ideologia(s) em um dado contexto sociointeracional:

Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2006, p. 115; grifos da pesquisa)

Observa-se, na fala de Bakhtin, como a palavra possui uma estreita relação com a situação social na qual foi enunciada, por se tratar de um discurso proferido por sujeitos historicamente situados. Em certa medida, pode-se deduzir que qualquer mudança nas relações estabelecidas em sociedade afetaria a organização das estruturas de seus próprios enunciados, e, em consequência disso, na alteração da forma como são dispostos os gêneros discursivos.

Bakhtin propõe ainda, na obra **Estética da criação verbal** (1999), como a concepção de gêneros discursivos é fruto do conjunto de relações tecidas entre sujeitos, já que a própria enunciação é moldada por um dado contexto histórico-social. Segundo o teórico russo:

Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (BAKHTIN, 1997, p. 279; grifos da pesquisa)

Sendo assim:

Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. (BAKHTIN, 1997, p. 282)

Constata-se como Bakhtin se debruça sobre o fato de a organização dos gêneros do discurso ser conduzida tanto por questões intersubjetivas, ao elencar a função dos sujeitos atuantes no processo de colocar a língua em uso, quanto pela sua natureza ideológico-social, por meio das tensões sociais que afetam um determinado gênero discursivo com base no

estabelecimento de relações das mais diferentes esferas da atividade humana. Em outras palavras, Bakhtin parece apontar para o que talvez seja a principal característica dos gêneros discursivos: uma construção feita em processo, no/pelo discurso, tendo prevalência, portanto, não naquilo a ser representado *a priori*, mas como ato de linguagem, no jogo enunciativo pelo qual o mundo extraliterário é estetizado pelo autor e é (re)criado a cada novo ato de leitura – escrita e leitura como instâncias indissociáveis para a existência do texto literário.

Em um segundo momento, Bakhtin (2014) estabelece que talvez o gênero discursivo que mais encontra solo fértil em tal característica do discurso seja o gênero romance. Como a teoria de Bakhtin aqui apresentada trata especificamente do gênero romanesco, é possível expandir esse conceito para o modo como o texto literário se comporta na “narrativa rapsódica” criada por Mário de Andrade.

Definido pelo autor como o gênero que encena o homem que fala – sendo a própria encenação da linguagem a pedra fundamental de sua construção –, o romance é concebido na teoria bakhtiniana como um gênero inacabado e incompleto, construído sempre em processo e com infinitas possibilidades de encenação do mundo. Sendo assim, a narrativa romanesca estaria intrinsecamente relacionada à era moderna da história, na medida em que desempenha o papel fundamental de não somente trazer à tona os gêneros aparentemente mortos do passado (epopeia, drama trágico, cômico e satírico etc.), mas de utilizar-se de tais formas para reinterpretá-las por meio dos anseios e angústias do homem moderno:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros a sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. Os historiadores de literatura às vezes são inclinados a ver nisto somente o conflito de escolas e de movimentos literários. Tal conflito certamente existe, mas trata-se de um fenômeno periférico e historicamente ínfimo. Por trás dele é preciso saber ver um conflito de gêneros mais profundo e histórico, o porvir do crescimento do arcabouço do gênero literário. (BAKHTIN, 2014, p. 399)

Em sua forma, o romance, como gênero moderno e em constante evolução, encena um significativo deslocamento do olhar, deixando de ser centrado na história a ser narrada, para lançar luz ao modo como a história é narrada, ou seja, no processo formal em que as relações extraliterárias se materializam no romance de modo estético, expondo um mundo repleto de tensões e contradições típicas da condição humana e das sociedades que nos agregam. Por esse viés, o romance concebido pela teoria bakhtiniana:

[...] se entrelaça indissolúvelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam a

sua supremacia naquela época. O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da evolução e pelo seu próprio inacabamento. (BAKHTIN, 2014, p. 400).

Como exposto até este ponto, a narrativa literária desnuda-se sob a forma de um processo de intensas (re)criações e (re)interpretações. A cada nova página, efetua-se o contato com um mundo estetizado por olhares perspicazes de escritores capazes de encenar as tensões sociais aparentemente silenciadas, retirando o leitor do lugar comum de passividade frente às contradições e aos paradoxos constitutivos da natureza humana e do mundo, em um movimento que somente seria possível na/pela linguagem.

Herói de nossa gente, Macunaíma parece evidenciar ainda mais as características plurivocal e plurilíngue de que fala Bakhtin, na medida em que sua narrativa não se encontra alicerçada na perfeição ou na grandiosidade dos heróis do passado clássico, tampouco na reconstrução de figuras indígenas, via de regra idealizadas, que pouco dizem sobre a verdadeira origem (como se fosse possível haver uma origem verdadeira!)²⁸ do povo brasileiro.

Não por acaso, Macunaíma é visto quase sempre em trânsito, sendo talvez uma bela metáfora para a própria condição humana, que está longe de ter raízes fixas e definidas, mas se ancora na fluidez e na desventura de sua relação com o mundo: “Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não. Criou coragem e botou pé na estrada, tremelizando com as perninhas de arco. Vagamundou de déu em déu semana [...]” (ANDRADE, 1996, p. 12).

²⁸ Ressaltamos que, nesta leitura, tentamos compreender alguns aspectos das relações entre literatura e realidade, mas tomamos por base o texto ficcional e, ainda que não se tratasse da rapsódia marioandradina, em que não está em causa sequer o pressuposto da verossimilhança, nossa discussão não busca comprovar na narrativa algum fundo de verdade. Ainda que, eventualmente, destaquemos na rapsódia um nome, local ou episódio de referência histórica, interessa-nos mais sua estetização pela linguagem. Conforme Robert (2007, p. 27) “[...] vista sob esse ângulo, a questão do verdadeiro e do falso ganha pelo menos certa precisão: o romance [ou a rapsódia] nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade”. E, talvez, mais que “credulidade”, pensamos que essas aparições do mundo factual numa obra de ficção se prestam, assim como outros elementos da narrativa, a estabelecer ou reforçar, determinado pacto de leitura.

O herói sem nenhum caráter criado por Mário encena justamente aquilo que define o humano: a incompletude. Na tessitura de **Macunaíma**, uma rapsódia altamente polifônica e dialógica, despontam contradições inerentes ao homem e inúmeros paradoxos do mundo no qual ele se encontra inserido.

O conceito de “polifonia” é, aliás, bastante caro aos estudos bakhtinianos. Segundo Bakhtin (1999), toda enunciação possui uma natureza polifônica, uma vez que diferentes vozes e discursos são orquestrados de modo a compor a estrutura formal do próprio discurso, em especial, como mencionado acima, do discurso romanesco, e, *mutatis mutandi*, de um discurso dito rapsódico.²⁹ Por esse prisma, o plurilinguismo penetra na tessitura narrativa, transformando-a em arena das vozes de múltiplos personagens.

Assim, o caráter polifônico do romance se encontra intrinsecamente ligado a essa tensão existente entre o discurso das personagens/sujeitos historicamente situados e o próprio discurso autoral, em uma ressonância de falas, ideologias e discursos que se corporificam e digladiam na tessitura romanesca:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308)

Em **Macunaíma**, os conceitos propostos por Bakhtin parecem ficar ainda mais evidentes. Na tessitura de sua rapsódia, Mário orquestra múltiplas vozes a partir do que, nesta leitura, pode ser entendido como uma espécie de “performance antropofágica”, que se dá unicamente no plano da palavra.

Há muito já não está em discussão o fato de que a literatura se produz a partir do diálogo entre textos. Sabe-se que a “[...] literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), e isso pode se dar mesmo de forma inconsciente, habitantes que somos, todos, de uma Babel imemorial. Nesse espaço-tempo incomensurável, textos célebres e anônimos se mantêm em ininterrupta e animada conversa, sem que tenhamos qualquer controle sobre seus encontros e trocas, sobre o que resulta de suas

²⁹ Consideramos a dificuldade que muitos críticos encontram na classificação precisa do gênero em que se inscreve **Macunaíma**, mesmo porque o próprio Mário de Andrade deixou expressas algumas variações nesse sentido – “romance”, “romancinho”, “esquerzo”, “sátira” –, em cartas, notas e em seus prefácios. No âmbito dessa discussão, atualmente, é bem aceita entre seus estudiosos a designação “rapsódia”, empregada primeiramente por Alcântara Machado (*apud* RAMOS JR., 2012, p. 53). A esse respeito, ver, por exemplo, a Introdução de Telê Porto Ancona Lopez (1996, p. XXV-LXIII) à edição crítica da obra de Mário.

conjunções, ademais, permanecemos imersos, e obrigatoriamente ativos, nessa ambiência polifônica. Mário não apenas sabia disso, como sempre fez questão de ostentar seu apetite voraz pelo texto alheio. Assim, **Macunaíma** pode ser lido como parte de um ritual antropofágico conduzido pelo aedo modernista.

Em outras palavras, os múltiplos discursos presentes em **Macunaíma** sugerem, desde os primeiros passos da jornada do herói sem nenhum caráter, a descentralização do discurso autoral, a fim de apresentar outras vozes e lugares de fala. Com isso, as fronteiras entre discursos, “selvagem” e “civilizado”, sagrado e profano, índio Tapanhumas, brancos, negros, erudito, popular, florestas e bichos parecem se dissolver a cada nova página, reforçando tanto o caráter plurivocal da rapsódia, quanto o próprio movimento de formação da cultura brasileira.

Observa-se, na direção de um entendimento de que o texto **Macunaíma** e Macunaíma, personagem, constituem uma das mais valiosas contribuições que Mário de Andrade deu a um projeto coletivo que resultou, por aqui, num movimento estético, político, cultural. Embora, num primeiro momento, os modernistas ainda sonhassem encontrar a essência do povo brasileiro, faziam-no contemplando, em pé de igualdade, a pluralidade étnico-cultural das três raças que constituíram o Brasil real: o indígena, o branco europeu e o negro. A publicação da rapsódia ocorre dentro do espírito que animou a primeira metade do século XX, promovendo, muito pela ação das vanguardas artísticas, a corrosão de projetos nacionalistas que vigoraram por pelo menos dois séculos anteriores, circunstanciados por interesses econômicos e apoiados por um determinismo cientificista, o que fomentou uma hierarquização social tão complexa, quanto danosa.

Na rapsódia macunaímica, outro ponto importante, como vem destacando esta leitura, são as identidades que se mostram, desde o instante em que nasce o nosso herói, extremamente híbridas e diversificadas, fruto do contexto em que se forjou o povo brasileiro. A esse respeito, nos fala Caio Prado Júnior (2011, p. 26):

Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: a estrutura bem como as atividades do país. Virá o branco europeu para especular, realizar um negócio. Inverterá seus cabedais e recrutará a mão de obra que precisa: indígenas ou negros importados. Com tais elementos, articulados numa organização puramente produtora, industrial, se constituirá a colônia brasileira. Este início, cujo caráter se manterá dominante através dos três séculos que vão até o momento em que ora abordamos a história brasileira, se gravará profunda e totalmente

nas feições e na vida do país. Haverá resultantes secundárias que tendem para algo mais elevado; mas elas ainda mal se fazem notar.

Fica evidente que toda a narrativa romântica que permeou a história nacional é desconstruída no discurso do sociólogo e nos faz entender que, no processo de colonização do país, não existiu nada de belo e heroico. É importante destacar que, ao retomar continuamente os sinais do processo colonizador, não se procura uma origem ou uma identidade, mas sim perceber essas construções em sua dimensão histórica, como um acontecimento capaz de elucidar o modo de ser da cultura brasileira e, de certa forma, seus “males de origem” (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 52). Descortinando esse processo por meio de seus agentes, torna-se possível entender o longo e conflituoso caminho pelo qual o Brasil foi construindo um imaginário preconceituoso e excludente acerca de sua própria constituição, edificando personagens que convinham tão-somente aos interesses e finalidades das elites para representar uma nação que se idealizava como vigorosa, honrada, corajosa, invencível e bela, ainda tentando se encaixar nos moldes da cultura clássica europeia, como se o país fosse berço apenas de Ubirajaras, Iracemas e Peris.

Mário de Andrade, de certa maneira, desconstrói essa figura do índio europeizado e romantizado pela literatura brasileira nos séculos XVIII e XIX,³⁰ confrontando uma visão utópica e idealizada que dominava certo imaginário da nação. Nesse sentido, o projeto literário empreendido em **Macunaíma**, dentro dos limites de uma construção literária, encena uma realidade possível, ainda que mesclada ao universo mítico e lúdico da rapsódia, não sendo raras, por exemplo, cenas em que personagens se encontram em situações caricatas a fim de realçar suas ações e necessidades comuns:

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar. (ANDRADE, 1996, p. 8)

³⁰ A figura idealizada no Romantismo adquiriu tanta força de representação que, ainda nos dias atuais, os povos indígenas se veem pressionados a seguir o padrão popularizado pelos romances indianistas. Estamos presenciando, neste século XXI, uma tensão crescente entre o Estado brasileiro e populações indígenas que, como qualquer outra etnia, não é homogênea e não se enquadra em um molde artificial, como o que foi imaginado por escritores e poetas românticos. Ao contrário, essas populações enfrentam problemas reais e buscam seus direitos como integrantes dessa nação que se formou, aliás, sobre o chão que lhes pertencia. Por esse prisma, obras como a rapsódia de Mário de Andrade, assim como a vasta gama de textos antropológicos que versam sobre o tema nos ajudam a lançar luz sobre essa complexa questão, buscando entender as histórias e percursos desses povos em nossa história como nação, distanciando-nos das idealizações e estereótipos, para, enfim, compreender a pluralidade e multiplicidade dos povos indígenas e de sua grande inserção na cultura brasileira.

Os ares macunaímicos trouxeram, portanto, uma proposta de ruptura que permitiu o desenvolvimento de teorias relativistas importantes para o advento da contemporaneidade, de algum modo, antevista em **Macunaíma**. Ao costurar as tradições dos três povos em uma escrita carnavalizada³¹ e irreverente, no limite, Mário reconhece a vocação antropofágica da nação, em tudo o que isso significa, para o bem e para o mal.

Em seu livro **A ideia de Brasil Moderno**, no capítulo “Raça e povo”, Octávio Ianni (2004) afirma que a problemática racial representou, a partir da Independência (e ainda representa!) um fator muito relevante para o entendimento de como se forma a nação, uma vez que isso constitui um campo polêmico que envolve diversos debates e muito preconceito:

Em todos os setores da sociedade, no passado e no presente, há sempre um debate sobre a problemática racial. Mais do que os intelectuais, políticos e governantes, os próprios índios, negros, imigrantes e outros vivenciam situações nas quais as diferenças, hierarquias, preconceitos e discriminações aparecem. Na fazenda, fábrica, escritório, escola, família, igreja, quartel e outros lugares o pluralismo racial brasileiro manifesta-se tanto como caleidoscópio como espaço de alienação. (IANNI, 2004, p. 37)

A despeito de toda a desconstrução operada não apenas pelos modernistas, mas durante todo o século XX, ainda persistem, embora com muitas trincas, conjecturas no que diz respeito ao perfil das raças, relacionando a propriedade intelectual aos brancos, a força física aos negros, enquanto aos silvícolas cabe a inocência dos seres em estado natural. Segue-se daí a ideia de fraqueza atribuída aos mestiços, posto que um indivíduo constituído da mestiçagem de raças não teria o mesmo valor de um indivíduo pertencente a uma “raça pura”, lembrando que o conceito de “raça pura” é de todo equivocado, como tratado no primeiro capítulo deste texto.

O autor de **Macunaíma**, ao destacar em sua rapsódia as figuras dos três irmãos, arquitetou uma alegoria das três raças que constituíram, inicialmente, a “essência” que dará

³¹ Estamos nos referindo ao conceito bakhtiniano, destacando, resumidamente, o caráter transgressor da escrita marioandradina, especificamente nessa obra, tanto em seu aspecto formal, como também nos elementos do enredo. De modo geral, Mário de Andrade tece sua narrativa em regime de suspensão das normas preestabelecidas, sejam da gramática, sejam de certa estética tomada como modelo, sejam do domínio do gênero discursivo: enfim, ele ignora, distorce ou subverte as regras da escrita literária canônica. A presença do grotesco e do escatológico também é acentuada no léxico, mas também nas ações e feições dos personagens. O mesmo se pode dizer do aspecto diegético, que poderíamos aproximar do fantástico, do maravilhoso, até mesmo pela apropriação do texto mítico e folclórico, domínios nos quais não há qualquer compromisso com as leis do mundo físico ou com a razão. Assim, vemos o herói transformar pessoas e a si mesmo em máquinas e objetos diversos; por várias vezes, ele e outros personagens serão desmembrados, dessangrados, esmagados ou mortos, mas se refazem sem qualquer dificuldade; outras vezes, percebe-se a fluidez com que tais personagens transitam pelo território brasileiro, sem barreiras no tempo ou no espaço. Essa suspensão geral de todas as leis e de princípios que regem o mundo ordinário, e, especialmente, das hierarquias estabelecidas nas relações sociais, permitem, em **Macunaíma**, a confluência das culturas popular e erudita. Todos esses elementos presentes na rapsódia são traços do conceito de “carnavalização” desenvolvido por Bakhtin (2008a) em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**.

vida, depois de um longo processo, ao que se designou como o “brasileiro”. Contudo, em alguns trechos da narrativa, evidencia-se a forma como foram representadas tais raças pelo olhar de Mário, ao encenar, por exemplo, o embranquecimento de Macunaíma.

Salienta-se, pois, na passagem em que se compreende a diferenciação das três raças, a tendência ao clareamento das personagens, especialmente de Macunaíma, que começa a rapsódia “preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1996, p. 5) e, no meio da narrativa, quando se dirige à cidade grande, transforma-se em “branco louro e de olhos azuizinhos” (p. 37). A respeito desse clareamento, em metades do século passado, observaria Arthur Ramos:

Muito têm discutido os novos sociólogos sobre a proporcionalidade desigual dessas misturas, no decorrer dos tempos, acenando para uma “progressiva arianização” ou um progressivo “branqueamento” das populações brasileiras, em virtude do estancamento da entrada do negro e as crescentes afluências do imigrante europeu, e ainda procurando provar o progressivo “branqueamento” das populações mestiças pela reversão ao tipo branco que seria “dominante”, em face das leis de Mendel. (1951, p. 384)

Ainda segundo Ramos (p. 384), a “[...] mestiçagem não acarreta nenhuma degenerescência, ou perda do vigor biológico. Muito pelo contrário, ela é fator de formação dos fenótipos resistentes, de relativa homogeneidade, que estão possibilitando a construção de uma civilização nos trópicos”.

Desde o início, esta leitura de **Macunaíma**, aqui defendida, vem entendendo ser fundamental pensar nas três grandes matrizes para se compreender o processo de formação do povo brasileiro, observando as particularidades de cada grupo, pois o desenvolvimento de um imaginário coletivo é perpassado pela experiência histórica, antropológica e literária de uma cultura, e a rapsódia – como todo produto cultural – é fruto desse imaginário, mas também lhe serve de alimento.

A descrição idílica do “Novo Mundo”, transmitida inicialmente pela carta de Pero Vaz de Caminha, confrontava-se, por exemplo, com a escrita e as ilustrações presentes no livro de Hans Staden, no qual ele apresentava os indígenas como devoradores de gente e ferozes. Staden não foi devorado pelos Tupinambá, entretanto, foi engolido pelo vigor da cultura que vivenciou.³² Portanto, pode-se dizer que há, no inconsciente coletivo da nação brasileira, o

³² Hans Staden foi capturado pelos Tupinambá, que o mantiveram cativo, passando nove meses e meio sob a ameaça de ser devorado em um ritual antropofágico. Ele consegue escapar, volta à Europa e, em 1557, publica, a partir de sua experiência de contato direto com os primeiros habitantes do novo continente, o que ficou conhecido como o primeiro e melhor relato sobre o Brasil: *História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*, atualmente

registro dessas e de outras narrativas, registros danificados pelo tempo, esmaecidos e truncados, mas que vieram ecoando no sentimento nacional das gerações que se seguiram – e provavelmente assim continuarão por longo tempo ainda. Assim, tanto o índio canibal, quanto o “bom selvagem” coexistem nesse inconsciente, sobrevivendo aos ruídos dos séculos.

Em manuscrito de 1926, em sua “versão definitiva” de **Macunaíma**, Mário deixa registrado: “a José de Alencar, pai-de-vivos que brilha no vasto campo do céu”, lembrando que, na mitologia de sua rapsódia, cada estrela que brilha já foi pai/mãe dos seres da Terra: “[...] os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu” (ANDRADE, 1996, p. 72). Ainda que, assim como os dois prefácios marioandradinos, essa dedicatória não tenha vindo a público na primeira edição do livro, é significativo que o modernista tenha posto em papel o reconhecimento de que também as fantasias de Alencar haviam sido deglutidas e bem aproveitadas em sua rapsódia.

A prática do ritual antropofágico, já bem compreendida pela perspectiva antropológica, implica, além da deferência ao que será devorado, também sua “utilidade”, não tanto no sentido materialista que hoje seria um dos apelos do consumismo, mas, agora, distanciados dos caldeirões, é possível compreender a sutileza do pensamento que justificava o rito – ao ingerir algo, algo será assimilado, portanto, busca-se ingerir aquilo que tem valor. Para as tribos antropófagas, a coragem, a força, a honra de um guerreiro tinham grande valor. Para o escritor modernista, as belas e coloridas imagens de um Brasil imaginado pelo Romantismo têm valor, merecem ser deglutidas e assimiladas, principalmente se for para ser borradas com as novas cores do século das máquinas. Nesse caso, a ruptura com o passado se deu pela devoração que engendra o novo.

Podemos observar, na rapsódia marioandradina, diversas alusões e cenas de antropofagia que rememoram a prática de tribos canibais, como a passagem, já abordada, em que o herói come um naco da perna do Currupira; também é exemplar o excerto destacado a seguir, detalhe de uma longa série de “brincadeiras” do herói, criança, com Sofará, companheira de Jiguê: “Então a moça abocanhô o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé” (ANDRADE, 1996, p. 12).

publicado com um título mais sucinto: **Duas viagens ao Brasil**. Com o intuito de mostrar a veracidade de sua narrativa, Staden recorre ao então renomado professor de medicina, Dr. Dryander, da Universidade de Marburg, para avaliar sua obra, atestando em seu registro: *Wahrhaftig* (“Verdadeiro”, “Verídico”). A antropologia irá surgir como ciência somente no fim do século XVIII, porém, pode-se assegurar que Staden, ao relatar os costumes e usos dos Tupinambá, já apresenta uma primeira tentativa de descrever etnograficamente uma tribo indígena do Brasil.

É interessante observar que, até onde se sabe, os ritos tribais de devoração tinham relação direta com as batalhas travadas entre tribos inimigas – lembrando que também as guerras e batalhas, de maneira geral, têm seus códigos, sua coreografia, seus ritos –, pois eram os campos de combate que sempre ofereciam guerreiros dignos de alimentar os vencedores e, em contrapartida, era uma honra ser devorado no banquete ritual.

É possível, assim, que todo esse complexo universo tribal se traduza nessa composição de dor, prazer, vida, morte e ressurreição que é **Macunaíma**. Desse modo, no texto rapsódico, a antropofagia pode ser tomada como procedimento estético – a apropriação da palavra alheia, em sentido amplo –, mas também como referencial histórico, reencenado pela palavra, que revisita questões delicadas e mesmo interdições clássicas, como as relações incestuosas do herói com as mulheres do clã, e dessas mulheres com o herói criança. Essa afirmação pode ser constatada, sobretudo, no capítulo significativamente denominado “Maioridade” – leia-se “matricídio” –, quando Macunaíma mata “uma viada parida”, sem perceber que era sua própria mãe, a Mãe (uma dupla profanação, já que a mãe ocupa um lugar sagrado como origem da vida, mas também o lugar da Lei, lembrando que o herói não tem pai).³³

Se, no intrincado enredo de **Macunaíma**, essas e outras cenas revivem, de modo algo cômico, os ritos tribais de devoração, toda a rapsódia se constrói, sem culpa, pela apropriação que o autor fez de tudo o que lhe pareceu útil e agradável para a criação do texto literário:

[...] Macunaíma era um ser apenas do extremo-norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. Ora coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um Tschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto, e mais umas três centenas de contadores do Brasil, dum e do outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação incidentes característicos vistos por mim, modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, etc. de falas de índio, ou já brasileiras, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa. (ANDRADE, 1931, texto não paginado)

Em várias de suas correspondências, bem como nos ensaios, artigos jornalísticos e outros textos publicados, Mário demonstra ter muita clareza acerca do fato de que não se faz literatura do zero. É bastante ousada, para sua época, e daí sua verdadeira posição vanguardista,

³³ Campos do saber ainda muito jovens, como a Antropologia e a Psicanálise, e que no início do século XX contribuíam para o entendimento daquele cenário de intensas transformações, certamente inspiraram as construções criativas do autor paulista. É nesse mesmo momento que Lévi-Strauss, Malinowski, Franz Boas, Jung e, principalmente, Freud – cujas ideias Mário já utilizara abertamente em **Amar, verbo intransitivo** – estão desconstruindo e reestruturando praticamente todo o entendimento que tínhamos até então sobre o homem e a vida social.

assumir que sua criação é uma construção social, uma rede, um tecido polifônico. Os estudos de Bakhtin ainda não eram conhecidos no Brasil; Kristeva não havia nascido, porém, Mário já operava com plena consciência esses processos dialógicos e intertextuais, a partir de sua familiaridade com os experimentos cubistas e futuristas; compôs sua rapsódia como divertimento, orquestrando a “simultaneidade” de vozes, o “polifonismo”, como dizia,³⁴ trazendo para sua escrita seu fabuloso conhecimento musical.

Sua originalidade não estaria, portanto, no ineditismo ou na preocupação de não copiar os mestres, ou, ainda, de esconder o ato da cópia. Assim, acabou por produzir vastíssima obra de inesgotável interesse para pesquisadores somente respondendo, com ironia e pilhérias, mas com inteligência e profundo conhecimento de causa, às críticas dos detratores que o acusavam de plágio nos jornais da época e se ocupavam em apontar suas influências. Como bem sintetiza Leila Perrone-Moisés:

Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

A Antropofagia, como prática de criação literária, faz de **Macunaíma** um exemplar perfeito de como Mário apreendeu e pensou o seu mundo. Sua rapsódia, produto da “comilança”, é, ao mesmo tempo, crítica e homenagem aos “pais”.

É nesse sentido, por exemplo, que se pode perceber a cena do passado na recriação paródica do encontro de Macunaíma e Ci, a Mãe do Mato. Enquanto Iracema, a heroína de Alencar, ao ser interrompida em seu repouso na mata pelo estrangeiro Martim, após breve mal-entendido, sela acordo de paz, e logo de amor, com o gentil conquistador estrangeiro. O herói de Mário, ao encontrar Ci repousando no mato, quase como Iracema, não será tão respeitoso e gentil – e talvez por isso, parece mais fidedigno aos encontros históricos que ocorreram, e ocorrem, entre brancos e índios do Brasil.

A postura de muitos escritores brasileiros de fantasiar a condição e a imagem do índio constituiu uma tática canônica, porque, das três matrizes fundantes, o negro não se enquadrava para ser o herói brasileiro, pois era o escravizado, e o europeu também não poderia ocupar esse posto, já que era o colonizador. Dessa forma, construiu-se a figura de um índio cunhado para

³⁴ Ver, por exemplo, suas digressões sobre a poesia em **A escrava que não era Isaura**, de 1925 (ANDRADE, 2009, p. 292).

representar uma imagem perfeita do elemento originário da nação; entretanto, no promissor século XIX, essa imagem precisava estar delimitada aos interesses das classes dominantes.

Nesse sentido, o autóctone, quase extinto por abusivas práticas europeias, trezentos anos após o início da colonização, foi promovido ao lugar de herói nacional. Mas, nas palavras de Ronald de Carvalho (2002, p. 63) “[...] era visão totalmente idealizada, sem ligação com a vida real da população nativa, então reduzida à parcela minúscula do seu tamanho original”. Ele será herói inclusive na rapsódia de Mário de Andrade, porém, ao se tratar de **Macunaíma**, a figura do índio é uma paródia da imagem veiculada em grandes narrativas que antecederam o texto modernista, e que apresentavam, então, personagens indígenas exemplares, atribuindo-lhes extraordinária beleza, força física descomunal, inteligência sobre-humana, caráter ilibado, buscando fixar a figura do índio no molde dos heróis clássicos europeus, ignorando que, em sua humanidade, também o indígena é múltiplo, diverso, jamais capturável nos limites de um ou outro modelo. Nesse sentido, o personagem multifacetado que Mário coloca em cena como figura heroica é uma grande novidade na literatura brasileira, e causa estranhamento.

Propositalmente, Mário faz Macunaíma nascer índio e, depois de banhado numa cova cheia d’água, numa lapa bem no meio do rio, transforma-se em branco, loiro e de olhos “azuizinhos”, como já abordamos anteriormente, nesta tese. Também não é por acaso que o herói é exuberante em sua sensualidade e irreverente ao extremo. O desajuste de Macunaíma, por meio de uma estratégica deformação conceitual do herói canônico, determina suas experiências em todo seu percurso. Entretanto, Macunaíma não está só na desconstrução alegórica de uma identidade nacional cujos valores estariam representados na imagem de um índio excepcional. Pode-se acompanhar Macunaíma e seus irmãos em uma saga que representa a formação do brasileiro, em que a presença das três raças é ressaltada: Maanape, o irmão feiticeiro, que nasce e morre índio; o europeu, na transformação de Macunaíma, e o africano, perpetuado na pele de Jiguê.

É fundamental atentar para dois processos latentes na referida passagem da narrativa em que os irmãos se banham na poça milagrosa. O primeiro consiste na transformação alegórica dos personagens, cada um representando uma raça. O segundo processo foi observado por Antonio Paulo Graça, ao perceber, na submersão de Macunaíma nas águas milagrosas, referência a uma prática europeia, o banho do batismo cristão e posterior conversão, tal como uma alegoria não apenas de uma alteração física, mas, principalmente, da imersão em um mundo de novas práticas e tradições, o mundo do colonizador, sob suas variadas faces. A esse respeito, explica Paulo Graça (1998, p. 136):

Converso e embranquiado, Macunaíma despertou a inveja dos irmãos. Jiguê se joga na água, mas só consegue ficar moreno. Maanape nem isso, apenas avermelhou a palma das mãos e dos pés. Para espanto geral da natureza, saem os três irmãos: um louro, um moreno e um negro índio. Mário de Andrade assim elabora uma paródia devastadora sobre o mito da democracia racial.

O herói está de fato transformado, e o convívio entre os irmãos será permeado por conflitos; porém, o laço entre eles é indissolúvel – talvez numa analogia à história brasileira, em que jamais foi harmonioso o convívio dos três povos representados pelos personagens. Contudo, o plano da conversão cristã de Macunaíma é contestável, ressaltando ainda mais o que se tinha por conversão na época da colonização. Em outro trecho do livro modernista, assim está:

Nesse tempo, veio pedir pousada na pensão o índio Antonio, santo famoso com a companheira dele, Mãe de Deus. Foi visitar Macunaíma, fez discurso e batizou o herói diante do Deus que havia de vir e tinha forma nem bem de peixe nem bem de anta. Foi assim que Macunaíma entrou para religião Caraimonhaga que estava fazendo furor no sertão da Bahia. (ANDRADE, 1978, p. 111)

Uma manifestação histórica do sincretismo religioso entre indígenas, a religião Caraimonhaga foi bem apropriada por Mário, como aponta Paulo Graça, enquanto uma blasfêmia. Segundo o autor, esse trecho representa uma espécie de elogio herege, uma resistência, uma negação rebelde ao Cristianismo. Ao que parece, muito conscientemente, Mário retoma, como paródia do romance indianista, a cena da conversão,³⁵ em que se sobressai a imposição de uma crença, a do colonizador, sobre tantas outras.

A passagem do batismo, como é retomada pelo escritor modernista, pode ilustrar um ritual praticado com índios e negros, à época da colonização, bem como com outros imigrantes que não professassem o Cristianismo, como judeus, por exemplo, já que na Europa ardiam as fogueiras do Santo Ofício. Ao batizarem os índios, os europeus creram que, de certa forma, os estavam civilizando e transformando em seus pares. Contudo, essa tentativa de conversão com a imposição da fé cristã aos índios, como única possibilidade de existência, não bastava. Assim, muitos afirmavam aceitar o Cristo do colonizador, mas, na verdade, permaneciam guardando seu credo. O mesmo ocorria com os africanos transplantados à força para trabalharem em regime de escravidão nas Américas; contudo, a resistência na crença de origem mantém-se como testemunho de sua força ancestral.

³⁵ Em referência à cena de **O Guarani**, de José de Alencar, em que o índio Peri se converte à fé cristã, sendo batizado por D. Antônio, pai de Cecília, para que o herói pudesse salvá-la da vingança dos Aimoré, pelo assassinato de uma índia da tribo.

No Brasil, é forte o envolvimento do negro no decurso histórico da colonização brasileira. É necessário compreender que essa etapa teve como cenário o tráfico negreiro, com o comércio de negros trazidos da África, servindo aos interesses econômicos europeus.

O meio de sustentação dos projetos de colonização espanhola e portuguesa era, principalmente, o tráfico de escravos. Durante mais de duzentos anos, esse tráfico abasteceu muitas possessões e colônias, como as inglesas, francesas e holandesas, contudo, o país que teve mais força nesse tráfico foi Portugal, porque mantinha o exclusivo domínio da África Colonial. Por muitos anos, ainda que negassem as marcas da presença do negro escravizado no Brasil, essa herança é cada vez mais notória.

Mário de Andrade, ao privilegiar as três matrizes étnico-raciais – indígena, europeia e africana –, encenadas a partir de um único personagem, problematiza a convergência na construção de uma ideia de brasilidade, dando voz a elas, às três matrizes, algo até então negado a duas delas na sociedade brasileira. Macunaíma caminha lado a lado com Jiguê e Maanape, trazendo e misturando suas características identitárias, e, em sua jornada pelo país imaginado, expõem as contínuas trocas e contaminações culturais que, ao fim, estão na base das dinâmicas de formação de todas as sociedades – ainda que o Brasil seja um emblema histórico da mistura, a despeito da presunção de “pureza” de alguns povos.

No romance polifônico, assim como na rapsódia, o autor não define os personagens e suas consciências; contudo, permite que se mostrem na interação com outros sujeitos-consciência, porque as percebe diante de si como “[...] consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis” quanto a sua própria (BEZERRA, 2005, p. 195). Dessa forma, conclui-se que, em **Macunaíma**, os seres são cunhados, em essência, para serem autônomos. Existe, nos personagens, uma consciência primária, que é a consciência do criador; entretanto, à proporção que se desenvolve a narrativa, desenvolvem-se também traços e atributos que escapam à consciência autoral – traços que, muitas vezes, só vêm à luz pelo olhar de sucessivos leitores, décadas, séculos depois da criação consumada.

Os dias atuais, em que os vários segmentos sociais se organizam em busca do reconhecimento e da legitimação de movimentos minorizados, vêm revelando que o ideal de “país branco, ocidental e civilizado” ainda subjaz à ideia de nação cordial e igualitária, exigindo, mais que nunca, que se tente elucidar um pouco mais sobre as bases dessa ambicionada identidade nacional.

Cabe, portanto, levar em conta essa perspectiva ao se tomar para análise a rapsódia de Mário de Andrade. Destaca-se, então, para o recorte proposto nesta pesquisa, que, na complexa e controversa tradição afro-brasileira, inúmeras narrativas agregam às representações do negro

em geral, facetas ligadas, por exemplo, à sensualidade, irreverência, picardia, indolência, todas observadas no personagem Macunaíma, como temos apresentado nesta tese. Entre esses e outros traços, pode-se destacar aqui o caráter vingativo que se delineia tanto no herói criado pelo escritor paulista, como veremos na sequência, quanto no mito iorubá de Exu, como atestam algumas narrativas de tradição oral sobre essa divindade. Em algumas versões, ele será implacável em sua vingança diante de alguma ofensa ou desrespeito, como se pode ler no poema:

EXU LEVA DOIS AMIGOS A UMA LUTA DE MORTE

Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo
a trabalhar em suas roças,
mas um e outro deixaram de louvar Exu.
Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!
Exu ficou furioso.
Usando um boné pontudo,
de um lado branco e do outro vermelho,
Exu caminhou na divisa das roças,
tendo um à sua direita
e o outro à sua esquerda.
Passou entre os dois amigos
e os cumprimentou enfaticamente.
Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido?
“Quem é o estrangeiro de barrete branco?”, perguntou um.
“Quem é o estrangeiro de barrete vermelho?”, questionou o outro.
“O barrete era branco, branco”, frisou um.
“Não, o barrete era vermelho”, garantiu o outro.
Branco, Vermelho. Branco. Vermelho.
Começaram a discutir sobre a cor do barrete.
Branco.
Vermelho.
Terminaram brigando a golpes de enxada,
Mataram-se mutuamente.
Exu cantava e dançava.
Exu estava vingado.

(PRANDI, 2001, p. 48-49)

Retomando a rapsódia, a certa altura da narrativa, o “herói sem nenhum caráter”, ainda aborrecido porque não havia recuperado a muiraquitã, seu talismã roubado por Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, comedor de gente, decide enfrentá-lo do seu jeito:

No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir para o Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia (ANDRADE, 1996, p. 56-57).

É no “zungu” de Tia Ciata,³⁶ informa o narrador, frequentado por todo tipo de gente, inclusive, por personalidades da vida pública nacional, intelectuais e figuras proeminentes do Modernismo, como “[...] Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Boop, Antônio Bento, todos esses macumbeiros” (ANDRADE, 1996, p. 64), que Macunaíma pedirá auxílio ao orixá mensageiro.

Contudo, ainda que estejamos diante de uma constelação de vozes, a principal referência do capítulo “Macumba” é um rito de ascendência africana, que, em território brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro, então, capital do país, reafirma uma mundivivência que, em alguma medida, parece ter atravessado também o corpo de Mário – outro com “má sina”. Pensamos que esse capítulo da obra marioandradina, em sua ruidosa diferença dentro da rapsódia, constitui uma espécie de demonstrativo de alguns aspectos que temos abordado nesta leitura. É nele que o escritor parece ter concentrado o amplo espectro das tradições mais próximas a uma “substância brasileira”, que, independentemente de seu solo originário, ele sabia estarem aqui já bem enraizadas e com elas mantinha íntima conversa. Sobre essa cosmovisão de matriz africana, que, em nossa leitura, percebemos atravessar, assim, a escrita marioandradina e seu herói, buscamos entender que:

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir. (MARTINS, 2003, p. 78)

³⁶ Hilária Batista de Almeida é uma figura histórica importante na difusão do candomblé baiano no Rio de Janeiro. Nascida na Bahia, em 1854, mudou-se para a capital carioca, onde ficou conhecida como Tia Ciata (por vezes, Aciata). Era renomada quituteira e mãe de santo, sendo considerada, com outras “tias” baianas, uma das figuras influentes para o surgimento do samba carioca, pois em sua casa ela promovia e participava ativamente das reuniões e rodas de partido-alto que atraíam nomes como Pixinguinha, Sinhô, Donga e João da Baiana. Mário utiliza o termo “zungu” nessa passagem. Esse era o nome pelo qual eram conhecidas as “casas de angu” no Rio de Janeiro do séc. XIX, “lugares de panelas e de barulho, festa e confusão, uma soma de *nzangu* e *nzungu*”. Ver: Texto de apresentação da Escola Cultural Zungu Capoeira: <http://zungucapoeira.blogspot.com/2007/10/o-que-zungu_18.html>. Acesso em 12 jan. 2022.

Nas páginas da rapsódia, começa a sessão de saudação aos santos, cujos nomes, um a um, Tia Ciata enuncia, ao que o coro dos presentes responde: “Vamo sa-ra-vá”. Em meio às rezas, todos imploram para que o santo baixe. O rito continua, até que, em dado momento, uma “polaca” – termo que, na época, era sinônimo de prostituta – cai em transe e, espumando pela boca, começa a dançar nua, acompanhada da mãe de santo, também sem as vestes. Segue-se que Macunaíma, entrando na dança, termina consagrado como “filho de Exu”.

Essa consagração adquire maior importância se considerarmos o aspecto polifônico da rapsódia marioandradina, conforme abordamos anteriormente. Nessa passagem, em especial, vemos a encenação do que Bakhtin chama de “cruzamento” de vozes que somente podem interagir enquanto alteridades, aqui representadas no campo movediço dos discursos. Mais perceptível do que muitas manifestações das diversas posições ideológicas que se enfrentam, em diferentes graus, no campo social, a religiosidade constitui uma das esferas em que a diferença costuma ser enunciada e até mesmo anunciada. Isso se dá pelo uso de diversos sistemas de códigos significativos, que integram as mais variadas liturgias, e se prestam a distinguir os devotos em meio aos que não o são, o que, historicamente, muitas vezes, resulta em grandes catástrofes.

Ao longo do capítulo, que descreve, entre outras coisas, o culto que se realiza, o narrador vai enumerando grupos de pessoas presentes – eventualmente nomeando participantes ilustres fora do mundo ficcional, como citados acima –, a partir de agrupamentos sociais, instituídos ou não, indicando a diversidade de filiações congregadas, provisoriamente, sob um único credo:

[...] gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes [...] marinheiros marceneiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! todas essas gentes [...] advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugues senadores, todas essas gentes [...] vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, todas essas gentes [...]” (ANDRADE, 1996, p. 57)

E segue assim, em ritmo de ladainha, em que a repetição cadenciada, ao fim de todas as séries, sugere uma resposta, em uníssono, à cantilena de um líder religioso – e o refrão parece igualar a todos... a todas essas gentes. Se, por um lado, todo o capítulo assume um tom cômico, pendendo para o grotesco, com todos os excessos imagináveis, é importante observar, por outro lado, a representação, pela língua, dos múltiplos discursos que estariam sustentados por essas nomeações.

Nesse sentido, é importante salientar também que os recursos linguísticos utilizados por Mário nessa passagem não almejam uma descrição realista do culto, mas, de forma

hiperbólica, procuram enfatizar uma espécie de polifonia ecumênica – ou de carnavalização, ainda no universo conceitual bakhtiniano –, em que se acompanha o desfile frenético, em direção ao êxtase, de referências a diferentes crenças, embaralhadas, ou devidamente orquestradas em harmonia, mas sem qualquer sinal de suavidade. Divindades do iorubá-jejê, santos católicos, ritos da santeria, do paganismo, pajelanças e entidades de linhagem ameríndia, a sonoridade dos tambores, vozes brancas negras indígenas, vestimentas, aromas, silêncios, comidas e bebidas para todos os anseios: o sagrado e o profano em comunhão. Signos portadores de ideologia, de pontos de vista distintos, interpelando-se em uma espécie de jogo dialógico. Ora um, ora outro, todos ao mesmo tempo, no mesmo espaço.

Sendo Exu um orixá que trabalha nas encruzilhadas, o espaço da casa de Tia Ciata, o terreiro, assume também, no corpo ficcional da rapsódia, o papel de viabilizar a recepção entrecruzada dos valores, dos saberes e da negação dos saberes, das tradições e das transgressões. No mundo extraliterário, esse entrecruzamento ocorre em incessante embate; na rapsódia, também, no entanto, esse embate se dá num espaço de confluência, como se todos ali compartilhassem as mesmas necessidades e histórias, a vida comum, em comum:

Um carnicheiro pediu pra todos comprarem a carne doente dele e Exu consentiu. Um fazendeiro pediu pra não ter mais saúva nem maleita no sítio dele e Exu se riu falando que isso não consentia não. Um namorista pediu pra pequena dele conseguir o lugar de professora municipal pra casarem e Exu consentiu. Um médico fez um discurso pedindo pra escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu. (ANDRADE, 1996, p. 62)

Chama a nossa atenção, nesse trecho, e no capítulo em geral, o desmonte das hierarquias, o que se observa desde as várias listas de presença, e, nessa passagem em especial, vemos que não há uma posição correspondente aos estratos sociais que predetermine a aprovação de Exu. Relativizando as estruturas fixas de poder e dominação, a indiferença ao *status* social – conforme valores brasileiros, frise-se – parece suspender uma das lógicas mais cruéis do mundo extraliterário, a desigualdade. Não se discute, no excerto, se o médico, o namorista, o fazendeiro e o carnicheiro têm prestígio social que justifique o veredito do orixá.

E é nessa sequência que também Macunaíma, com seu “jeitinho”, fará seu pedido a Exu:

Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do fute.³⁷ E Macunaíma falou:
— Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.
— Como se chama? perguntou Exu.
— Macunaíma, o herói.
— Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...

³⁷ Fute: “O diabo. Abreviatura de *cafute*, que é, também, sinônimo de diabo [...]”. Ver: PROENÇA, 1978, p. 328.

Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente. (ANDRADE, 1996, p. 62)

Em “Macumba”, como sugerimos mais acima, a carnavalização, tal qual proposta por Bakhtin (2008a), parece presidir os acontecimentos narrados. Vemos, em vários momentos, a representação do corpo grotesco: “E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arreventadas, estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quase inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! com estrondo” (ANDRADE, 1996, p. 60).

A cena em que Macunaíma é consagrado a Exu também se constrói no domínio do grotesco, explorando a imagem dos corpos nus, a dança (o jongo), o descomedimento, a licenciosidade, a mistura de corpos, a cópula (o “brincar” macunaímico):

O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível... Macunaíma fremia de esperança querendo o cariapemba pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de supetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá. (ANDRADE, 1996, p. 61)³⁸

Logo adiante, trataremos da importância dessa consagração para a interpretação que fazemos da rapsódia marioandradina, mas aqui, destacamos a supressão das formas sociais de ordenamento, de maneira que as diferenças – socioeconômicas, etnoculturais, religiosas, etárias, sexo/gênero – simplesmente se diluem no festejo.

Nesse sentido, no espaço recriado do zungo de Tia Ciata, o nivelamento social determina outro quesito carnalizante, em que a comunicação pela palavra também opera em completa liberdade. “Macumba” constitui, assim, uma oportunidade sem igual, no livro, para que a proposta modernista de abraçar a expressão espontânea da oralidade possa ser experimentada em profusão. No trecho a seguir, a linguagem popular, com suas regras próprias,

³⁸ Cariapemba é o demônio; icá é também o demônio (na mitologia Caxinauá). Ver: PROENÇA, 1978, p. 310; 334. Quanto à forma verbal “urarizaram”, o **Roteiro de Macunaíma** registra o termo como não encontrado, observando que “urare” é sinônimo de “curare” (p. 388), nome genérico para veneno, normalmente extraídos de algumas plantas. Contudo, registre-se, também, que Beatriz da Silva Lopes Pereira (2013, p. 185), em sua dissertação, **Sururu na cidade: diálogos interartes em Mário de Andrade e Pixinguinha**, aponta: “Urarizar, em tupi, quer dizer converter-se na forma de vermes”, interpretando essa passagem, a partir das análises de Suzana Camargo (1977, p. 118), como referência ao subsolo, o que reforça a ideia de inversão dos padrões sociais que assinalamos a respeito do capítulo “Macumba”; os vermes em que todos se transformam ao fim do rito tornam-se, nesse momento, habitantes de um “[...] outro mundo existente no subsolo, onde se arrastam os seres inferiores [...]”.

alça o púlpito, de onde convencionalmente irradiaria a máxima expressão da oratória culta, especialmente no seio da cristandade. Entretanto, a linguagem carnalizada é ambivalente e promove a mistura de mundos, numa reza simultaneamente sagrada e sacrílega:

— Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te quereremo muito, nós tudo!
 — Quereremos! quereremos!
 — ... O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!... Glória pra pátria jeje de Exu!
 — Glória pro fio de Exu!
 Macunaíma agradeceu. A tia acabou:
 — Chico-t era um príncipe jeje que virou nosso padre Exu dos século seculoro pra sempre que assim seja, amém.
 — Pra sempre que assim seja, amém!
 (ANDRADE, 1996, p. 63-64)

O tom de humor, a sátira dos ritos e o efeito paródico, em muitos trechos do capítulo, tornam o assunto risível – e o riso é signo máximo do carnaval. É esse elemento que desestabiliza a solenidade erudita, naquilo que ela tem de repressiva e autoritária, e, em se tratando do riso coletivo, impulsiona para uma liberdade regeneradora (BAKHTIN, 2008a).³⁹

Se, por um lado, esse aspecto insolente e libertador do riso, muito provavelmente, tenha fundamentado as escolhas narrativas do escritor modernista, no trabalho de estetização das realidades, por outro lado, mesmo que de modo oblíquo, como dirá Darcy Ribeiro (1996) em seu prefácio à **Macunaíma** – estarão presentes em “Macumba” os infortúnios que os conflitos religiosos vêm deixando na história da humanidade, na memória dos corpos.

Histórias e memórias que, se tomadas por um referencial eurocentrado, pertencem ao domínio do passado. Importante, no entanto, dizer que, vista por uma mundivivência afro-ameríndia, a temporalidade é cíclica – o que foi, tornará a ser. De acordo com o tempo linear, as histórias advindas dessas tradições, e das quais Mário se apropria, estão no campo do folclore e do mítico, um relato do passado longínquo e do surgimento do mundo e dos seres – incluindo, na versão marioandradina, o guaraná, surgido do corpo do filho morto de Ci e Macunaíma (ver ANDRADE, 1996, p. 27). Mas, “[...] no tempo circular, essas histórias são, a um só tempo, história e profecia e se referem a um tempo ainda por vir. Se o tempo é um círculo em permanente movimento, há um lugar no qual a história e a profecia convergem” (KIMMERER,

³⁹ Em diálogo com o contexto medieval abordado por Bakhtin (2008a), em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, esse aspecto do riso como elemento desestabilizante das formas de poder faz lembrar do célebre romance de Umberto Eco (2010), **O nome da rosa**, em que essa questão é central.

2020, p. 201; tradução nossa).⁴⁰ Esse lugar de convergência das temporalidades é como o corpo de Macunaíma, metonímia de um sem-número de corpos macunaímicos, corpos afro-ameríndios que, ao guardarem as marcas históricas da dominação colonial e escravocrata, produzem novíssimos saberes sobre si e sobre o outro, alteridades entrelaçadas em mútuo reconhecimento.

Jarbas Siqueira Ramos (2019) afirma que o pensamento sobre a encruzilhada está no centro da filosofia africana, inevitavelmente pautada pela diversidade e multirreferencialidade. É com base nesses parâmetros, sobre os quais se assenta e se espraia o pensamento africano e afro-brasileiro, que Ramos irá refletir sobre a “encruzilhada”, entendendo-a como espaço para a emersão de uma corporalidade que se desvela, na diáspora, em sua dimensão ritual e cênica. A partir dessa reflexão, propõe a metáfora do “corpo-encruzilhada”, à qual vislumbramos também em nossa interpretação do corpo macunaímico, concluindo:

[...] 1) que se trata da superação da ideia de fronteira apresentada pelos pensadores pós-estruturalistas e pós-coloniais, pois a encruzilhada lida não com os limites e o entorno, mas com os encontros, cruzamentos e misturas; e 2) que a encruzilhada se refere a uma abordagem cultural que assume a dimensão conflituosa, opressora, repressora e silenciadora existente no processo de colonização e na produção das identidades culturais, especialmente quando observada a realidade sócio-político-cultural brasileira. (RAMOS, 2019, p. 3)

É possível, assim, pensarmos herói marioandradino, seu corpo incompreensível – ou inexplicável –, a partir de uma cosmovisão afro-ameríndia “posta em cena” no capítulo “Macumba”. No terreiro de Tia Ciata, consagrado a Exu, tornado filho de Exu, Macunaíma nos permite, então, sobrepor à bastardia de seu corpo-verbo uma nova inscrição: “Exunaíma”. O nome do pai, o Pai, opera de maneira a ressignificar a origem bastarda, mas não a suprime, pois ela é sua condição de existência. Ao ser destituído de uma “identidade” exclusiva (pessoal, familiar, étnica, nacional) – como, no limite, é também nossa própria condição – a ele são dados todos os possíveis de um “corpo-encruzilhada”, como proposto por Ramos (2019), a partir do operador conceitual desenvolvido por Leda Maria Martins (2021, p. 34-35):

[...] lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos.

⁴⁰ “[...] in circular time, these stories are both history and prophecy, stories for a time yet to come. If time is a turning circle, there is a place where history and prophecy converge [...]”.

É sabido que, no candomblé e na umbanda, a título de exemplo das muitas religiões de matriz africana, cada divindade rege planos mais ou menos circunscritos (Iemanjá é rainha dos mares, Xangô reina sobre as grandes pedreiras, Iansã governa os ventos). Exu, não! Ele é um deus mensageiro. Comumente, é caracterizado como sendo “bom de papo”, tem bom trânsito entre os demais orixás e é encarregado de mediar a comunicação entre os humanos e as divindades. Exu, é o senhor do princípio, da transformação e do movimento.

Sendo consagrado “filho de Exu”, é natural que Macunaíma / Exunaíma perambule pelo país, comunicando-se com todos os seres, humanos ou não. É natural que ele tenha a persistência do orixá, que ele tenha paciência, arquitetando ações para alcançar seus objetivos e que seja fiel – sem exclusivismos – à sua amada; é natural que ele tenha herdado o dom da palavra e do convencimento, que ele seja esperto, vingativo, travesso e justo – desde que o seu próprio senso de justiça prevaleça. Enfim, é compreensível que ele seja um ser mutante, que sofra contínuas transformações em seu corpo “índiopretobranco”; que também seja ele um ser da encruzilhada, que seu corpo seja perpassado por outros corpos – aberto às marcas da história do seu povo, de “todas essas gentes”. Mário de Andrade teria pensado nesses aspectos enquanto escrevia, no sítio em Araraquara? Talvez não, mas a escrita está aí, como corpo textual “crivado de raças”.

É importante ressaltar, ainda, no nível da enunciação, o nome do capítulo em que são narrados esses acontecimentos, “Macumba” (ANDRADE, 1996, p. 56-64), e o do protagonista, Macunaíma, ambos começados com a sílaba “ma” – curiosamente, também como no prenome do autor empírico, Má/rio. Durante a sessão no terreiro, Exu vaticina a Macunaíma: “Uhum... [...] nome principiado por Ma tem má-sina...” (ANDRADE, 1996, p. 62).⁴¹ Nesse diálogo, já apresentado na íntegra mais acima, ecoa o significado do nome do herói dos índios Taulipáng, nos mitos recolhidos por Kock-Grünberg: Makunaíma, “O Grande Mau”. Essa “Má” sina pressagiada para Macunaíma por Exu corresponderia à inscrição, já em seu nome, de sua filiação ao próprio orixá, que seria “mau”, não no sentido moral (“mal”, contrário de “bem”) como caberia em algumas tradições eurocêntricas; é, antes, mau no sentido natural dos agenciamentos da existência: “torto”, “insurreto”, “impróprio”, “incorreto”, “inoportuno”, “ruim”, “de má qualidade”, “defeituoso”, “desastroso”, enfim, signos daquilo que é contrário.⁴²

⁴¹ Entre as muitas reverberações intertextuais que **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter vem suscitando, lembramos a retomada dessa passagem, por Sérgio Sant’Anna, no conto “O concerto de João Gilberto no Rio”, Ver: SANT’ANNA, 2014, p. 164-211.

⁴² Cabe registrar aqui a importante contribuição da professora Terezinha Taborda Moreira para que construíssemos esta interpretação dessa inserção do mito iorubá-jeje em **Macunaíma**.

Pode-se perguntar, a partir desse episódio: será que tanto o herói como a macumba estariam, nessa passagem, relacionados a algo de maléfico? Que efeitos tais associações podem exercer sobre o leitor e sobre o imaginário social que então se delineava? Outro ponto a se observar prende-se à localização do terreiro de Tia Ciata, ou seja, o mangue, que pode ser visto como local de ambiguidade: de renascimento e de putrefação. Que leituras poderiam resultar dessas imagens? Do mesmo modo, a descrição do culto, com as cenas de frenesi e nudez, bem como a participação de uma “polaca”, talvez deva ser tomada com certa reserva, não no que se refere ao domínio da ficção, manejada com maestria pelo modernista, como buscamos demonstrar, mas no sentido de compreender que, entre as muitas relações que a literatura mantém com o mundo não ficcional, há o risco de que uma realidade ficcionalizada se transforme em estereótipo.

No “Epílogo” de **Macunaíma**, descortina-se um intrigante foco narrativo que, de certa forma, molda o tom com o qual a rapsódia foi sendo encenada página a página. Ao contrário dos aedos, rapsodos e bardos que, por séculos, cantaram, sob os auspícios das musas, os feitos dos grandes heróis do passado, o relato em questão é entoado por um narrador anônimo, que reconta os feitos de Macunaíma a partir do que ouvira de um simples papagaio, uma ave destinada a repetir as palavras como se as quisesse eternizar no tempo e no espaço.

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não. (ANDRADE, 1996, p. 168).

Ironicamente, ao final de sua longa narrativa, o próprio narrador se transforma em uma espécie de narrador-papagaio, a repetir o que ouviu da ave que, aliás, ninguém saberá se viu ou se também ouviu dizer. Ponteando sua violinha, o homem canta as histórias e desventuras de Macunaíma em sua jornada em busca da pedra muiiraquitã, uma referência paródica aos poemas épicos que cantam os feitos dos heróis clássicos. E assim, nessa rede de histórias que Mário teceu tão bem, nessa conversa infinita, a existência do herói pode se perpetuar – e até mesmo ressoar a existência de outros heróis, como o guerreiro Tupi de *I-Juca-Pirama*, cuja bravura o velho Timbira teria testemunhado, para depois recontar para a posteridade, no poema de Gonçalves Dias.

No entanto, diferentemente dos romances indianistas que marcaram boa parte da tradição literária nacional até então, o narrador-papagaio encontra sua história não em um mundo idealizado ou em uma origem puramente natural. Macunaíma, “herói de nossa gente”, parece ser filho de várias vozes e discursos, logo, seu narrador, baseado em um projeto modernista de que Mário fazia parte ativamente, seria esse ser capaz de viabilizar, por meio de sua voz a ecoar por tempos e espaços distintos, um discurso polifônico por excelência.

4 A ALEGORIA DO “HERÓI VIRADOR”

Este livro carece dumas explicações pra não iludir nem desiludir os outros.

(Mário de Andrade, “Primeiro prefácio”, 1996, não paginado)⁴³

Os múltiplos enfoques extraídos a partir da leitura de **Macunaíma** compõem um jogo de alegorias exploradas pela literatura e, de forma exemplar, nessa rapsódia marioandradina, com a construção de imagens que, mesmo pertencendo ao campo da ficção, não se restringem especificamente ao universo narrativo, mas o transcendem para compor novos sentidos para um mesmo objeto. A respeito desse processo, Walter Benjamin ressignifica⁴⁴ o conceito de “alegoria”, ao afirmar que a alegorização acontece essencialmente como fragmentação (2013, p. 5) e, por isso, as coisas no mundo histórico perdem o sentido em si mesmas.

Referindo-se à alegoria enquanto etapa de constituição de sentido, Benjamin (2013, p. 16-17) adverte para a arbitrariedade dessa construção: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância”.

Ainda segundo Benjamin, o alegorista assinala as condições específicas nas quais as coisas irão adquirir um significado novo no mundo histórico e sugere a libertação da coisa do seu contexto funcional original. Nessa perspectiva, a coisa não apresenta sentido próprio, apenas fazendo parte do todo, e é nessa condição relacional que se mostra passível de significações diversas: “Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualização arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário” (1984, p. 6).

Em **Macunaíma**, pode-se considerar Mário de Andrade como um alegorista diante de seu campo histórico, que é ressignificado ficcionalmente. É por meio de uma linguagem

⁴³ A citação em epígrafe, entre outras, é um excerto do primeiro de dois prefácios esboçados por Mário de Andrade para **Macunaíma**, e que o autor achou por bem não publicar e deixar inéditos até 1972. Nesta leitura, as citações vêm da versão fac-similar publicada na edição crítica preparada por Telê Porto Ancona Lopez (2ª edição, 1996). Os dois prefácios constam, sem paginação, da referida edição e aqui, deste ponto em diante, o “Primeiro prefácio”, explorado nesta leitura, será referido simplesmente pela sigla “PP”). Sobre o interessante trâmite desses dois textos, ver: RAMOS JR., 2006.

⁴⁴ Benjamin (2013) faz diferença entre a alegoria no Romantismo e no Barroco em sua obra **Origem do drama trágico alemão**, de 1928.

alegórica, ressignificando inclusive a própria língua, que Mário compõem um universo fantasioso em completo diálogo com a sociedade brasileira do início do século XX.

Segundo Veloso, (1999, p. 112), Mário de Andrade personifica e encarna o contorno do homem público, em sua luta, que empreendeu com o intuito de construir e implementar um desenho coletivo de âmbito nacional, tendo como princípio a missão de tornar consciente o cidadão brasileiro, participante do projeto de edificação da nação.

É dessa forma que Mário desempenha o que Benjamin propõe, no momento em que, em sua obra, não considera o sentido das coisas em si mesmas, atribuindo-lhes novos significados, explorando sentidos móveis, relacionais. De muitos modos, esse trabalho de ressignificação, sempre um “trabalho da língua” (ANDRADE, 2015, p. 150), sinaliza um processo contínuo de desconstrução e reconstrução de valores já normalizados no imaginário social, e, por isso, muitas vezes atuantes no mundo factual.

Assim, a criação de um herói sem caráter se justifica, pois, somente por meio dessa figura, “filho do medo da noite”, é que o escritor poderia representar um povo cujas origens remontam a processos de colonização dos mais complexos (e certamente perversos!), e que dificilmente seriam apreensíveis senão pela ficção.

Já no título da rapsódia, observa-se um elemento inesperado, que permeia toda a narrativa e conduz a múltiplos efeitos de sentido, e a rapsódia mostra Macunaíma, o personagem principal, como a primeira peça a ser desconstruída. Apresentado como “o herói sem nenhum caráter”, ele evoca uma imagem contrária ao que se espera daquele que representa sua nação, segundo o modelo que então vigorava, com raízes na tradição clássica ocidental. No “Primeiro prefácio”, escrito para a primeira edição de **Macunaíma**, Mário já alerta sobre a ambiguidade presente no título de sua mais recente obra:

[...] E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a *entidade psíquica* permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. (ANDRADE, 1996, PP; grifos da pesquisa)

Segundo o escritor, é dessa “entidade psíquica”, sem lastro próprio, que derivaria também a ausência de caráter moral – ou a “honradez elástica” – do brasileiro, e que, em muitas passagens da rapsódia, reconhecemos nas peripécias do herói. Por esse aspecto, a falta de caráter da personagem não somente indicia a desconstrução do imaginário de um herói clássico, essencialmente desprovido de máculas e perfeito em suas ações, mas, principalmente, aponta

para as características do povo por ele representado, cujas origens são movediças e obscuras, tal como o mato-virgem em que nasceu o protagonista.

Talvez, como ainda esclarece o escritor, essa ausência de caráter seja consequência de não haver uma “civilização própria” do brasileiro, tampouco uma “consciência tradicional” (ANDRADE, 1996, PP) que o identifique frente a outros povos. Mário funda seu argumento numa comparação com franceses, iorubás e mexicanos, povos que, pela antiguidade, teriam constituído um caráter particular, enquanto o Brasil, por sua pouca idade, seria um jovem rapaz, do qual “[...] a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma” (PP). É possível que essas reflexões de Mário, até certo ponto otimistas, tenham inspirado, em especial, uma passagem da rapsódia, no capítulo significativamente denominado “Maioridade”.

Conta o narrador, após narrar várias travessuras do herói:

Léguas e meia adiante por detrás dum formigueiro escutou uma voz cantando assim:

“Acuti pitá canhém...” lentamente.

Foi lá e topou com a cotia farinhando mandioca num tipiti de jacitara.

— Minha vó, dá aipim pra mim comer?

— Sim, cotia fez. Deu aipim pro menino, perguntando:

— Quê que você está fazendo na caatinga, meu neto?

— Passeando.

— Ah o quê!

— Passeando, então!

Contou como enganara o Currupira e deu uma grande gargalhada. A cotia olhou pra ele e resmungou:

— Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não... Vou te igualar o corpo com o bestunto. (ANDRADE, 1996, p. 18-19)

No capítulo em questão, os acontecimentos narrados até esse encontro com a cotia reprisam a maneira esperta com que Macunaíma, para se divertir, engana seus familiares e também aqueles que vai encontrando pelo caminho enquanto tenta voltar para casa, ou seja, para o “mocambo dos Tapanhumas”.

No diálogo entre a cotia e Macunaíma, assim como em outros que aparecem nesse capítulo, vai se firmando a ideia de que o herói não é mais uma criança, um curumim, pois suas atitudes demonstram que já pensa como um adulto, dando a entender, pelo tom entre espanto e censura – “Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não...” – que tais atitudes não seriam exatamente louváveis. Pelo sim, pelo não, a velha cotia resolve providenciar um arranjo mais adequado àquela situação, dizendo que iria igualar o corpo do herói ao seu intelecto, isto é, ao “bestunto”:

Então 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 carinha enjoativa de piá.⁴⁵ (ANDRADE, 1996, p. 19)

Nesta proposta de interpretação, esse descompasso entre corpo e alma se presta a uma analogia com certas contradições que sempre acompanharam o Brasil. Nesse caso, em específico, o herói modernista seria uma imagem alegórica do gigantesco território, “homem taludo”, mas cuja mentalidade parece não o acompanhar em desenvolvimento, permanecendo imatura, cabeça de criança, pautada, em muitos aspectos, numa “ilusão imaginosa” que insiste em buscar [...] com olhos eloquentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo [...]

Para Gilda de Mello e Souza, esses “índices exteriores”, escolhidos de maneira precisa por Mário, definem, “através da aparência, a ambiguidade de sua criatura [...]”. E, segundo a autora,

[...] 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. O herói é assim definido por fora como um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas lógicos do pensamento selvagem. (MELLO, 2003, p. 38).

Essa crítica ao brasileiro, essa “entidade”, com base no seu “[...] desapareço à cultura verdadeira, o imprevisto, a falta de senso étnico nas famílias [...]” (ANDRADE, 1996, PP), sempre mirando a Europa, num avesso da jornada cabralina, é, por assim dizer, o cerne do projeto modernista, e, de forma emblemática, do herói de nossa gente. A existência do personagem mais famoso do movimento que Mário de Andrade encampou com tanta paixão estará sempre renovando a sensação incômoda de que o “Brasil” não conhece e nunca foi ao

⁴⁵ É curioso rever, nessa passagem, a fórmula da transformação mágica operada por uma espécie de banho. No capítulo “Piaimã”, Macunaíma e seus irmãos se “branquearam”, na poça d’água do peção do Sumé, sendo a gradação da cor da pele entre os irmãos resultante do maior ou menor contato com a água milagrosa. Nessa variante, o contato com algum líquido também produz um efeito fabuloso, e, de modo semelhante, alguma parte do corpo, no caso, a cabeça, tendo escapado do caldo de aipim, se mantém como antes.

Brasil,⁴⁶ parafraseando os poetas. Assim como os demais escritores do grupo de 22, o criador desse Macunaíma⁴⁷ é, antes de tudo, um “brasileirista”.⁴⁸

Em outras palavras, o projeto literário empreendido por Mário, na tessitura da rapsódia **Macunaíma**, parece evidenciar uma narrativa para além de uma história grandiosa e absoluta, o que muito teria alimentado o espírito nacional de nações mais antigas, mas não o jovem e inexperiente Brasil. Na medida em que expõe outras tantas histórias que permeiam e friccionam o conceito de unidade nacional exaltado na representação dos heróis clássicos, **Macunaíma**, o livro que “[...] afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro” (ANDRADE, 1996, PP), escancara o quão inventada seria a imagem que, nos séculos anteriores, a literatura e a arte pictórica brasileiras, principalmente, vinham impondo como retrato da nação. E, novamente conforme o “Primeiro prefácio” da obra, a “franqueza de aceitar a realidade” era, para seu autor, a única maneira de superar as dificuldades que sabidamente atormentavam o povo brasileiro.

Em certo sentido, o Romantismo almejava um Brasil impossível, apresentando ao mundo e aos próprios brasileiros uma nação bem estabelecida, ativa e imponente que jamais corresponderia à realidade, ou melhor, deixava de fora muitas outras realidades igualmente nacionais.⁴⁹ Já os modernistas acolheram as contradições, a diversidade, a complexidade que

⁴⁶ Em referência à letra de “Querelas do Brasil”, composição de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, celebrizada na voz de Elis Regina, na década de 1980.

⁴⁷ Apenas para lembrar que o Macunaíma marioandradino deve seu nome (assim como seus irmãos, Jiguê e Maanape) à leitura que Mário fez de uma série de narrativas coletadas pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg entre povos indígenas amazônicos, no período de 1911 a 1913. Parte das pesquisas de Koch-Grünberg foram publicadas em **Vom Roraima zum Orinoco**, obra organizada em dois volumes (1917 e 1924), dos quais Mário de Andrade extraiu matéria para criar seu herói e muitas de suas aventuras. Se, nos mitos cosmogônicos dos povos Taulipáng e Arekuná, Makunaima, “O Grande Mau”, é responsável, em algumas versões, pela criação de todos os peixes e animais de caça, o Macunaíma de Mário reverbera, ao longo da rapsódia, uma fome insaciável, e tem que se virar para achar o que comer, coisa bem familiar à boa parte da população brasileira. Ver: KOCH-GRÜNBERG, 1953, especialmente p. 20-23.

⁴⁸ Ainda que Mário de Andrade tenha, por vezes, manifestado seu desânimo diante da “moda” de se escrever em “brasileiro”, declarando, por exemplo: “Pois esse tal de brasileirismo está me fatigando um bocado, de tão repetido e tão aparente”, o escritor paulista tem uma contribuição inestimável à língua e à literatura brasileiras, para que essas se abrissem para o “tesouro” cultural até então desprezado pelos círculos intelectuais do país. Ver, a respeito: ANDRADE, C. D., 2015, p. 182 e segs.

⁴⁹ Entendemos que, de maneira geral, o Romantismo propunha unificar os múltiplos brasis sob um coeso retrato ficcional de esquema binário – urbano x rural –, em que tudo era, de algum modo, regido pela lógica da opulência: de um lado, a destacada presença do Brasil no mercado internacional, como produtor de açúcar, café, cacau, borracha e outras preciosidades, e o vigor da oligarquia latifundiária e agroexportadora daí originada, com traços aristocráticos, memória escravocrata e hábitos europeizados; do outro, a natureza selvagem e exuberante, com seus espécimes autóctones idealizados física e moralmente, elevados à categoria de heróis exóticos, mas facilmente assimiláveis pelo gosto do leitor nativo, treinado, por sua vez, pelo modelo europeu, e, ainda, a gente simples e virtuosa do campo, ou seja, das grandes lavouras. Entre esses polos, uma imensa lacuna, que já apontaria para consideráveis desigualdades (eventualmente tratadas em célebres narrativas de “final feliz” e, via de regra, impossíveis) que sempre pontuaram a vida nacional, escravos, ex-escravos e seus descendentes, mestiços, bastardos ou não, um vasto espectro de existências anônimas que jamais se enquadrariam no modelo proposto.

costurava a sociedade brasileira em toda sua expressão, trazendo à luz uma imagem mais convincente, com seus contrastes, suas imperfeições e arestas. Assim, o notável pesquisador que foi Mário de Andrade, ao desconstruir a grandiloquente narrativa romântica – toda ela assentada na valoração da famigerada “fauna e flora geográficas” ou na urbanidade das elites, ainda que também esses elementos tivessem sido sempre idealizados –, acabou por “[...] conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico” (ANDRADE, 1996, PP), promovendo, a partir de seu herói desqualificado, uma inesperada inversão de propósitos.

A intencionalidade por detrás das duas propostas tem originado valiosos estudos que apontam o rigor com que escritores e artistas ligados tanto aos ideais românticos, quanto modernistas realizaram seus respectivos projetos; porém, é importante ressaltar que algo sempre escapa às pretensões originais, afinal, como sintetiza Perrone-Moisés (1990, p. 120): “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”.

Assim, ao se construir em torno de Macunaíma, um personagem descaracterizado em sua forma física, étnica, moral, psíquica, histórica, enfim, esse herói inclassificável, a rapsódia traz à luz uma nação plural e misturada, na qual hierarquias não se sustentam e as diferenças se diluem na dinâmica das relações. Há conflitos o tempo todo, muita ação; contudo, a fluidez das interações entre Macunaíma e seu mundo não permite que as posições e os poderes se cristalizem, que o ocorrido em uma linha dure até a próxima. Para o bem e para o mal, ele é o que é, no momento em que é, sem autocrítica, sem culpa, sem coerência. A vida acontece, Macunaíma vive – para comer, dormir, “brincar”, deleitar-se com seus próprios feitos, improvisados, sem projetos a médio ou longo prazos, sem propósitos que não sejam imediatos. São raros os momentos em que ele verdadeiramente se empenha em algo e, como se verá adiante, a busca por seu amuleto, a pedra muiiraquitã, talvez seja uma das poucas exceções.

Além da ausência de caráter, Macunaíma vive recusando o que, em tese, seria seu destino homérico. Em seu périplo, através de um território mítico-poético, ele escreve, viaja, conversa com estrelas e animais, discursa e, principalmente, mente. No decorrer de suas ações, ele apela para a provocação, seduz e intimida a variada companhia que com ele contracena em sua trajetória.

Ao se analisar a performance do herói, verifica-se que Macunaíma não está, de fato, em concordância com princípios morais exemplares, como, aliás, fica evidenciado no livro, desde o seu “Primeiro prefácio”, mencionado acima. O herói de Mário deixa o leitor perplexo diante de sua excessiva energia cômica e total falta de modos. Desde criança, aprimorou a arte

de se beneficiar, de levar vantagem, pois essa foi a forma encontrada por ele para não fazer o que não gostava, bem como para se proteger nos momentos de sufoco e, evidentemente, se divertir sempre que possível, sendo, portanto, a capacidade de se adaptar a qualquer circunstância a sua principal “característica” – ou seja, paradoxalmente, sua característica constitui o descaracterizar-se a todo momento, como um animal que se mimetiza à paisagem. Contudo, é importante lembrar que a paisagem, em **Macunaíma**, é ela mesma fluida e cambiante, sendo impossível descrevê-la a não ser em sua multiplicidade, normalmente apresentada de maneira velocíssima, efeito de leitura provocado por estratégias textuais estranhas à literatura pré-modernista.

A linguagem, em **Macunaíma**, sempre foi um campo à parte, ao qual numerosos estudos, ainda hoje, não cessam de explorar sem que se esgotem os desafios. Parece inegável que Mário tenha concebido sua rapsódia como um projeto estético, obra artística que talvez possa ser lida como uma súpula do Modernismo.⁵⁰ Diz ele ao amigo Carlos Drummond de Andrade, por ocasião do lançamento de **Amar, verbo intransitivo**, que, embora “a gente besta” preste mais atenção ao “trabalho da língua”, seu intuito como poeta e escritor era tratar da “substância brasileira em todos os sentidos” (ANDRADE, 2015, p. 150), e a essa afirmação dá como prova os tipos gerais que escolheu para seu romance. Contudo, é sabido que essa “substância” não se dá a ver sem o “trabalho da língua”. Sendo assim, é sempre útil observar alguns dos recursos da escrita marioandradina que tornaram **Macunaíma**, o herói de nossa gente, um personagem que sobrevive ao tempo e se mantém especialmente atual.

Nesse aspecto, um dos procedimentos mais marcantes na composição da rapsódia é a ausência de pontuação, o que, muitas vezes, obriga a leitura a se acomodar a modulações da oralidade. Esse uso é muito comum em momentos em que se vê, por exemplo, um desfile de coisas da terra, listas infindáveis de peixes, insetos, aves, árvores, frutos: “O herói vinha dando horas de tanta fome e a barriga dele empacou espiando aquelas sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricôs mucajás miritis guabijus melancias ariticuns, todas essas frutas” (ANDRADE, 1996, p. 65). Se trechos como esse provocam a imaginação, reafirmando a natureza esplêndida que o Romantismo tanto havia proclamado, outros deixam à mostra os inconvenientes que, no final das contas, também povoavam a vastidão natural do Brasil:

⁵⁰ Nesta abordagem, não será possível tratar particularmente de cada aspecto que o Modernismo, enquanto movimento historicamente delimitado, estabeleceu em seus manifestos e principalmente das especificidades das realizações artísticas de seus representantes, mas é possível compreender **Macunaíma** como uma espécie de maturação – e também uma radicalização – das manifestações que vinham consolidando o movimento desde 1922.

E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chaminezona guspiu uma fumaçada de pernalongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-ura, todos esses mosquitos afugentando os motoristas. (ANDRADE, 1996, p. 121)

Em outro momento, é o tom cômico que se alcança a partir da exposição quase exaustiva das espécies naturais, em sua interação fabulosa com o herói. Atente-se para este trecho, no qual, após o já mencionado banho mágico na poça do peção do Sumé, ao saírem da lapa, sob a luz da Sol, “[...] os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus” (p. 38) se apresentavam “lindíssimos” para numerosa plateia:

Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga, o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo [...]. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macacoprego o macaco-de-cheiro o guariba [...] todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, [...] o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando com eloquência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

— Nunca viu não!

Então os seres naturais debandavam vivendo e os três manos seguiram caminho outra vez. (ANDRADE, 1996, p. 38)

Em certo sentido, a construção da rapsódia permite aproximar Macunaíma ao tipo picaresco. Segundo Kothe (1987, p. 48), o pícaro “[...] é um manipulador dos mil truques necessários à sobrevivência: ele é um ‘virador’, um artista da gigolagem”. Essa mutabilidade de caráter do herói, a habilidade nata de se virar da maneira mais proveitosa para si, evidencia-se sempre que ele é posto em xeque após mais uma de suas “travessuras”, o que, comumente, significa que ele está ou esteve envolvido com as companheiras do irmão Jiguê. Um exemplo dessa situação recorrente ocorre quando, durante a grande viagem a São Paulo, os manos descobrem seu romance com a nova cunhada, Suzi:

O herói nem bem viu Maanape de longe pegou se lastimando. Atirou-se nos braços do mano e contou uma história bem triste provando que Jiguê não tinha nenhuma razão para sová-lo tanto. Maanape ficou zangado e foi falar com Jiguê. Mas Jiguê também já vinha pra falar com Maanape. Se encontraram no corredor. Maanape contou pra Jiguê e Jiguê contou pra Maanape. Então eles verificaram que Macunaíma era muito safado e sem caráter. Voltaram pro quarto de Maanape e toparam com o herói se lastimando. Pra consolar levaram ele passear na máquina automóvel. (ANDRADE, 1996, p. 125)

A habilidade picaresca de se virar, enganando os outros para satisfazer um capricho seu ou dando um jeitinho para sair de algum apuro ou resolver uma situação qualquer, como já

dito, pode ser um recurso alegórico utilizado por Mário para tratar da “substância brasileira” que tanto o preocupava, e as inúmeras situações pitorescas que formam o tecido narrativo vão construindo essa imagem de um “herói virador”.

Todavia, como nos espaços míticos os seres dificilmente são uma coisa só, os personagens da rapsódia, incluindo o protagonista, também aparecem no texto sob uma forma alegórica, frequentemente aludindo às inúmeras narrativas indígenas que Mário conhecera em suas viagens e leituras. Lendas e mitos ameríndios aparecem aqui e ali, entretecidos a ditos populares, trechos de cantigas infantis, rezas que o autor embaralha, intercala, combina e suplementa com suas invenções, como é próprio dos processos de transmissão oral, mas, provavelmente, também com a consciência de que preparava um bom banquete antropofágico.⁵¹

No caso específico de *Macunaíma*, esse herói sem nenhum caráter, o uso da linguagem alegórica parece acentuar seu caráter metamórfico, aproximando-o de um herói tribal, mítico, mas também reforça uma sensualidade precoce e impetuosa, “humana, demasiadamente humana”:

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe fogo. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram a das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas. [...] Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhrou o dedão do pé dele e engoliu [...] retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho vergou oscilando com o peso do príncipe. Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. (ANDRADE, 1996, p. 12)

Quando rompeu, tardiamente, a preguiça de falar, por volta dos seis anos de idade, suas “brincadeiras” com as cunhãs se tornaram mais ousadas, como no trecho acima, em que já havia conquistado Sofará, companheira de Jiguê, e passava com ela longos momentos de prazer

⁵¹ Vale a pena ressaltar que a primeira edição de *Macunaíma* se deu em julho de 1928, o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, veio a público em maio do mesmo ano (em: **Revista de antropofagia**, São Paulo, n. 1, p. 3, 1º de maio, 1928). Os modernistas da Semana de 1922, em especial, Mário e Oswald, tinham já bastante clareza de seu projeto estético, que pode ser sintetizado na célebre declaração constante do Manifesto: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Desde *Pauliceia desvairada* (1922), Mário vinha pondo em prática a língua “brasileira”, que passava a figurar em igualdade de *status* com a expressão erudita da época. Toda a sua literatura, assumidamente, é um diálogo aberto com tudo o que o cercava, e a rapsódia é vista nesta leitura como seu exemplar mais bem acabado da proposta antropofágica. *Macunaíma* é a concretização do propósito modernista de deglutir o outro e dele aproveitar o que interessa para produzir o novo.

sem que o irmão ou outro adulto soubesse. E, se escondia suas aventuras dos irmãos, não era de caso pensado, por assim dizer. Também nesse campo, Macunaíma é amoral. Era mais uma questão de oportunidade de se dar ao deleite do sexo, pois não tinha, até então, qualquer ligação afetiva ou projetos para uma vida compartilhada com uma mulher em especial. Sempre transfigurado em príncipe lindo e fogoso, durante suas brincadeiras, Macunaíma se integra ao ambiente selvagem, regido pelas leis da natureza, em sua diversidade, beleza e violência. Pouco mais tarde, jovem adulto, um encontro especialmente violento traria uma experiência diferenciada para o herói:

Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A cunhã era linda com o corpo chupado pelos vícios, colorido com jenipapo. (ANDRADE, 1996, p. 22)

Ele e os irmãos, e também Iriqui, a mais recente companheira de Jiguê, estavam em sua jornada costumeira, pela mata ou pelas praias, em busca de comida. Naturalmente, Macunaíma se atirou sobre a cunhã adormecida, porém, Ci, a imperatriz guerreira icamiaba,⁵² não se intimidou com a investida:

Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. [...] A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói [...]. (ANDRADE, 1996, p. 22-23)

O resultado desse encontro desastroso é que, num gesto tipicamente macunaímico, o herói consegue escapar e, fingindo uma ira incontrolável, pede ajuda aos irmãos: “— Me acudam que sinão eu mato! me acudam que sinão eu mato”. Maanape e Jiguê, atendendo ao apelo, rendem a cunhã para que o herói de nossa gente com ela, desfalecida, brincasse à vontade: “Vieram então muitas jandaias, muitas araras-vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem” (ANDRADE, 1996, p. 23). A icamiaba passa, então, a integrar a comitiva do herói, e o grupo segue para um novo destino:

Atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela. Foi de lá que

⁵² É evidente a referência às lendárias amazonas, mulheres guerreiras da mitologia grega, havendo também indícios históricos da existência de organizações matriarcais entre os povos da Amazônia brasileira; porém, o tratamento ficcional dado por Mário retira o intertexto do lugar reverente, constituindo uma flagrante invenção antropofágica. Lembramos, ainda, a notável paródia de **Iracema**, de José de Alencar, que abordamos no capítulo anterior.

Macunaíma imperou sobre os matos misteriosos, enquanto Ci comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas. (ANDRADE, 1996, p. 23)

Os topônimos nessa passagem provocam um interessante efeito de leitura, pois os significantes parecem atuar numa dimensão afetiva que distende o sentido de tempo e espaço. *Flores, Amarguras, Felicidade, Prazeres, Meu Bem* são coordenadas que escapam ao sentido usual, tanto dos afetos, quanto da cartografia, para, ao fim, dar a entender que – não se sabe por quanto tempo e em que local exato – foram felizes então. Macunaíma toma Ci por esposa e, de brincadeira em brincadeira, concebem um filho homem. “Nem bem seis meses passaram e a Mãe do Mato pariu um filho encarnado” (ANDRADE, 1996, p. 26). Cercaram o piá de todos os cuidados, mas o destino se cumpriria.⁵³ Depois de uma noite agourenta, ao se amamentar no único peito de Ci – o mesmo que momentos antes a Cobra-Preta chupara até secar, deixando em troca somente veneno –, criança não resiste e morre, sendo sepultada com rituais indígenas apropriados: “Botaram o anjinho numa igaçaba esculpida com forma de jaboti e prós boitatás não comerem os olhos do morto o enterraram⁵⁴ mesmo no centro da taba com muitos cantos muita dança e muito pajuari” (ANDRADE, 1996, p. 27). Depois dos funerais, a Mãe do Mato entrega a muiraquitã a Macunaíma e sela seu destino, ao decidir morrer, virando uma estrela:

Terminada a função a companheira de Macunaíma toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinqes passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro (ANDRADE, 1996, p. 27).

Depois do ocorrido, o herói fica inconsolável e resolve partir com os manos em longa peregrinação por matos misteriosos, sendo acompanhado por um séquito fiel de jandaias e araras-vermelhas. Viverá aventuras diversas, mergulhado em seu duplo luto e nos mistérios da mata. Numa de suas façanhas, durante uma luta de fato heroica com a Boiuna, Macunaíma perde o seu talismã e descobre que ele está em posse de Venceslau Pietro Pietra, que ficara rico

⁵³ Ci liderava uma tribo formada unicamente por mulheres guerreiras, e, diz a lenda, que, ao darem à luz um filho do sexo masculino, deveriam eliminá-lo. O fato de Ci não sacrificar o filho, independentemente da aceitação de sua tribo, constitui uma transgressão aos preceitos sagrados das icamiabas. O menino não poderia permanecer vivo e, se a mãe não fora capaz de cumprir o rito, os deuses o fariam, mantendo o que estava prescrito desde sempre. Curioso pensar, a partir desse fragmento, que, em sociedades patriarcais do mundo real, desde longa data, são as meninas e jovens mulheres que vêm sendo eliminadas, sejam imoladas em nome de alguma tradição sacrificial ou assassinadas por seu desvalor para certas culturas.

⁵⁴ Na rapsódia, Macunaíma foi visitar o túmulo do filho, no dia seguinte, e “[...] viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná” (ANDRADE, 1996, p. 27). Nesse excerto, sem se manter fiel à origem do mito, Mário se apropria do modelo típico de lendas ancestrais, comum a várias culturas, que explica o surgimento de espécies animais e vegetais relevantes para cada povo.

às custas da sua muiraquitã. O herói resolve recuperar sua pedra, mas, para tanto, precisa transformar-se em um habitante da cidade de pedra.

Então, ele fará sua grande viagem, iniciada na exploração dos mistérios da mata, e tendo por destino, no contexto da rapsódia, uma cidade mítica: “Muitos casos sucederam nessa viagem por caatingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão. Macunaíma vinha com os dois manos pra São Paulo” (ANDRADE, 1996, p. 36).

Mais que outras viagens que ocorrem na história do herói, essa assume, nesta leitura, um papel relevante, pois, na “pauliceia desvairada” é que se pôde testemunhar o auge da modernização do país nas primeiras décadas do século passado. É intrigante, assim, que, no capítulo “Piaimã”, no qual a fantástica metrópole – “cidade macota lambida pelo igarapé Tietê”, tem centralidade, **Macunaíma**, uma das obras mais expressivas do Modernismo brasileiro, se coloque, também, na condição paradoxal de fazer as críticas mais mordazes à primazia do progresso que São Paulo tão bem representava.

Mário de Andrade, antenado à sua época, elenca e expõe, ao longo da narrativa, as transformações da cidade de São Paulo, a despontada metrópole nacional. Em seu trânsito constante, Macunaíma tenta assimilar as vertiginosas mudanças da modernidade. Diante das alterações do ambiente urbano, o personagem-herói vai, como lhe era peculiar, se metamorfoseando – por vezes, mesclando-se ao cenário – de acordo com as necessidades e conveniências, evidenciando ainda mais a sua ausência de caráter e sua adaptabilidade aos diferentes confrontos por ele vivenciados.

As tradições literárias, em geral, valorizam o mote da viagem como gancho produtivo para boas narrativas, em especial, se estão apoiadas na construção de uma figura heroica. Todo herói, mítico, literário, histórico, tem, em sua crônica, uma viagem emblemática, ainda que metafórica, a marcar um novo estado de coisas, uma transformação significativa de aspecto, de substância ou de caráter. Cumprindo seus desígnios, viajarão para regiões longínquas, para outros planetas, atravessarão desertos imensos, descerão ao fundo do mar ou aos infernos. As expedições protagonizadas por modelos heroicos sempre contam com uma provação, ou várias, que se prestam a demonstrar o extraordinário valor do personagem, apresentando-se como caminho formativo através do qual suas qualidades serão melhoradas. Também as razões que justificam tais viagens serão diversificadas, mas, em geral, propõem uma missão ao herói: ele deve salvar ou proteger alguém ou um povo, irá descobrir solução para um problema gravíssimo ou desvendar um mistério, derrotar um inimigo muito forte e perigoso, defrontar a verdade, encontrar a essência divina ou um objeto precioso... um amuleto. E será exatamente a busca

por um amuleto perdido que colocará Macunaíma em marcha para sua grande viagem a São Paulo.

A muiraquitã, pedra de valor inestimável para Macunaíma, pode ser interpretada aqui como um elo entre o passado e o presente do herói: antes, sua vida como filho da tribo Tapanhuma e, agora, como migrante na metrópole maquinica. Pode ser vista, ainda, como um ícone da cultura nacional, formada, de modo geral, por três matrizes, indígena, europeia e africana.⁵⁵ Além disso, Macunaíma tem grande estima pela muiraquitã, já que ela era a lembrança de Ci, “a companheira pra sempre inesquecível”, e por isso, antes de se despedir das icamiabas e partir em sua expedição, “[...] furou o beijo inferior e fez da muiraquitã um tembetá” (ANDRADE, 1996, p. 20). É possível, ainda, que o nome da companheira do herói seja tomado em sua sonoridade, ao mesmo tempo aliterante e assonante, fazendo ressoar uma significação outra, Ci ou *[si]*, pois a pedra fazia o herói lembrar-se também de quem era, da sua raiz indígena, da sua identidade originária, e foi motivado por essa busca que Macunaíma foi capaz de sobreviver às adversidades encontradas. Assim, passando por inúmeras provações ao longo da viagem, Macunaíma chega ao seu destino:

E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte. (ANDRADE, 1996, p. 39)

O herói até pensara em desistir da empreitada, pois tudo era muito diferente em São Paulo, inclusive a moeda, que não era a mesma que conheciam, portanto, seu precioso cacau pouco serviria na gigantesca cidade. Mas, dessa vez, é o sábio mano Maanape que anima Macunaíma e se vira com o “tesouro” que haviam trazido:

— Deixa de ser aruá, mano! Por morrer um carangueijo o mangue não bota luto não! Que diacho! desanima não que arranjo as coisas!
Quando chegaram em São Paulo, ensacou um pouco do tesouro pra comerem e barganhando o resto na Bolsa apurou perto de oitenta contos de réis. Maanape era feiticeiro. Oitenta contos não valia muito mas o herói refletiu bem e falou pros manos:

⁵⁵ Uma discussão sobre a impossível identidade nacional está desenvolvida no primeiro capítulo desta tese, sinalizando para processos extremamente dinâmicos, mas de modo nenhum para uma entidade integral e coesa. Neste momento, é interessante pontuar que Mário, embora estivesse em plena militância por uma “brasilidade”, percebe que Macunaíma não pode ser uma representação dessa identidade, mas carrega dela vários aspectos, principalmente, talvez, sua fluidez: “De fato nunca tive intenção de que Macunaíma não tivesse referência com o brasileiro. Até vivia falando que Macu não era o brasileiro porém que ninguém não podia negar que era *bem* brasileiro. Porém Macunaíma não pode ser símbolo do brasileiro, simplesmente porque ‘símbolo’ empregado assim, sem mais nada, implica necessariamente totalidade psicológica. E essa Macunaíma propositalmente não tem”. Ver: ANDRADE, C. D., 2015, p. 195.

— Paciência. A gente se arruma com isso mesmo, quem quer cavalo sem tacha anda de a-pé...
Com esses cobres é que Macunaíma viveu. (ANDRADE, 1996, p. 39)

Macunaíma, no encalço da muiraquitã, se vê diante de novas situações. Logo que chegara à metrópole, em uma noite com as cunhãs locais, o herói acaba entendendo o que eram as “máquinas”:

As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons⁵⁶ campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças-pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. (ANDRADE, 1996, p. 40)

É essa experiência que terá impacto no destino do herói, pois, em alguma medida, acaba sendo absorvido pelas máquinas, signo da modernidade, e quase sucumbe sob o peso daquela realidade tão diversa do mundo que ele conhecia tão bem: “A inteligência do herói estava muito perturbada” (ANDRADE, 1996, p. 40). Nesse novo contexto, cheio de novidades e desafios, os acontecimentos levam Macunaíma a refletir sobre o que presencia:

Macunaíma passou então uma semana sem comer e nem brincar, só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da Mandioca com a Máquina. A máquina era que matava os homens, mas eram os homens que mandavam na máquina [...] constatou pasmo que os filhos da mandioca eram os donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer ser fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si [...] a máquina deveria ser um Deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável, mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada, o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação.

⁵⁶ Aqui, com pequena alteração na grafia, abreviado, Mário transforma em substantivo comum, o nome das buzinas inglesas Klaxon, usadas do lado externo dos modernos automóveis que circulavam nas grandes cidades do início do século XX. E esse foi justamente o nome dado pelos modernistas brasileiros a uma revista mensal dedicada à arte moderna. Sendo lançada pouco tempo após a Semana de 22, a revista circulou principalmente em São Paulo, entre maio de 1922 e janeiro de 1923. Embora tenha tido vida breve, com apenas nove edições, **Klaxon, mensário de arte moderna** foi um importante porta-voz da estética modernista, assim como a Revista de Antropofagia, que seria editada entre 1928 e 1929. Entre os organizadores e colaboradores da Klaxon estavam, além de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, escritores, poetas e artistas plásticos, como Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Luis Aranha e Rubens Borba de Moraes. Todos os exemplares estão disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional, pelo site: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217417&pesq=&pagfis=2>>. Acesso em 26 out. 2021.

Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas. (ANDRADE, 1996, p. 41-42).

Muito da rapsódia pode ser lido a partir desse fragmento, em que a reflexão mais aprofundada que Macunaíma faz sobre sua vida, deixando de lado, pela primeira e única vez, até mesmo suas reais motivações, comer e “brincar”, acabam em uma epifania: “Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”. É essa “revelação” que o salva de perder-se de si, e de Ci. A clareza sobre toda a situação e sobre o que fazer a partir daí surge como um deus, *deus ex machina*,⁵⁷ que, de fato, atua em toda a narrativa. É através de soluções mirabolantes e sem qualquer fundamento lógico, sem qualquer compromisso com o razoável ou verossímil que o herói de Mário sempre se vira para alcançar seus objetivos e escapa dos apuros. É preciso observar que, como índio Tapanhuma, Macunaíma não pode estranhar essas soluções mágicas, suas metamorfoses em bichos e plantas, suas viagens transcendentais, o antropomorfismo dos seres que o cercam, virar estrela, tudo isso faz parte do universo mítico ao qual ele pertence, são “Iaras explicáveis”. Enquanto alegoria, porém, o contínuo virar-se para sobreviver, como indivíduo e como povo, é a grande “mágica” de toda a sua “existência (improvisada) no expediente”, como o autor modernista enxerga as “saídas” encontradas pelo povo brasileiro, “[...] entre panos de chãos e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas” da dura realidade (ANDRADE, 1996, PP).

É assim, portanto, que o herói recupera a velha disposição e entende as novas circunstâncias, e a forma encontrada para encarar esse novo contexto foi utilizar o “jeitinho”, o malabarismo que permite que esse “herói virador” seja tomado como alegoria dos seus compatriotas. Diante de incessantes dificuldades, encontram saídas semelhantes, o que leva a pensar se haveria, para esse povo, outra forma de agir que não por meio da adaptação e da fluidez, da mutabilidade, da falta de caráter tal qual Mário a concebe.

Fato é que a esperteza sempre prevalece nas ações de Macunaíma: “Imaginou e ali pelas quinze horas teve uma ideia. Resolveu enganar o gigante” (ANDRADE, 1996, p. 48). Dessa vez, Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, se esforça na caracterização, usando uns “pares de bonitezas” (ANDRADE, 1996, p. 48) para se disfarçar de “francesa” e entrar na mansão do ogro ricoço. A perspicácia do herói é evidente. Macunaíma encenava, era uma farsa, mas funcionava. Chega mesmo a zombar da falta de percepção do gigante frente ao óbvio: “Será que o gigante imagina que eu sou francesa mesmo!...” (ANDRADE, 1996, p. 51).

⁵⁷ Literalmente, “deus surgido da máquina”. Ver o verbete em: PAVIS, 1999, p. 92.

Ao longo do capítulo, ou seja, dessa travessia do herói pela selva de pedra, fica mais evidente a falta de condições sociais que levam ao desenvolvimento de uma nação ignorante e doente – nação pouco antes representada por Jeca Tatu, outro símbolo da busca de uma identidade nacional.⁵⁸

Macunaíma, por esta leitura, pode ser concebido como uma alegoria do povo brasileiro. O herói sem caráter é o senhor da malandragem e o malabarista, características que lhes são inatas. É por expedientes improvisados que ele obtém vantagens em meio à natureza, e, ao se perceber enraizado na cidade de pedra – prestes a ser engolido pelas máquinas e por modos de vida estranhos aos seus – reage, mantendo-se em busca de seu objeto mais precioso, a muiraquitã, que o liga ao seu passado, sua história, sua tribo.

No capítulo “Cartas pras Icamíabas”, observa-se a atenção dada pelo alegorista ao contexto social vivenciado na cidade de São Paulo: à supremacia do dinheiro; às transformações econômicas, panorama definido por Macunaíma como o “*curriculum vitae* da Civilização” (ANDRADE, 1996, p. 74). Essa afirmação é proferida após a observação das mudanças comportamentais vividas na época, em decorrência da velocidade da urbanização e também da industrialização da capital paulista na transição dos séculos, acontecida especialmente em função de atividades realizadas sobretudo por imigrantes italianos.

A carta, endereçada “Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas” (ANDRADE, 1996, p. 72), é assinada por Macunaíma, como “Imperator”, denotando certa impostura, já que a forma latinizada, um falso cognato, seria um título dado apenas a generais da antiga República Romana, e não corresponde, de fato, ao título que ele adquirira após a união com a Imperatriz das Icamíabas – a menos que ele estivesse considerando como uma batalha vencida ter, num primeiro momento, usado força bruta para render a Mãe-do-Mato-Virgem, Ci. Na carta, atribuindo-se o título equivocado, o herói se apropria da condição de autoridade – que de fato teria, como Imperador do Mato-Virgem – retomando, inclusive, a origem imperial da nação brasileira, mencionando a existência de outro imperador “[...] que demora na oceânica

⁵⁸ A personagem de Monteiro Lobato, cuja primeira aparição se dá em 23 de dezembro de 1914, no jornal **O Estado de S. Paulo**, passando a integrar as histórias que seriam reunidas em **Urupês** (1918), representa um trabalhador rural paulista, um caipira. Foi concebido inicialmente de modo estereotipado, representando toda uma população sem acesso à educação, saúde, saneamento e outros direitos básicos, quase dividindo com os negros, na visão da elite oligárquica e intelectual, a responsabilidade pelo atraso econômico-cultural do país. Mais tarde, a partir da divulgação de pesquisas promovidas pelo Instituto Oswaldo Cruz, foi sofrendo modificações e passou a integrar campanhas de saúde pública, ganhando inclusive uma versão infantil, o Jeca Tatuzinho, tornando-se um dos símbolos de uma brasilidade pós-romântica. Ver: “Monteiro Lobato e a gênese do Jeca Tatu”, de Ana Palma, 2003, em Agência Fiocruz de Notícias: <<https://web.archive.org/web/20070610135736/http://www.fiocruz.br/ccs/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=20&sid=5>>. Acesso em 10 out. 2021.

cidade do Rio de Janeiro – a mais bela do mundo, na opinião de todos os estrangeiros poetas [...]”, mandatário de todos os políticos, “que muito pouco têm de humanos” (ANDRADE, 1996, p. 67). Com a linguagem destoante das demais passagens da rapsódia, Mário utiliza a sátira para tratar dos problemas sociais do país. Nota-se, então, que Macunaíma tenta se apropriar de um eruditismo que não tem para expor as contradições da nação e os problemas encontrados em sua estada em São Paulo:

Assim tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e lhes não é escasso o tempo para construírem generosos hospitais, atraindo pra cá todos os tipos de leprosos sulamericanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios... Porém, senhoras minhas! Inda tanto nos sobra, por esse grandioso país, de doenças e insectos por cuidar!... Tudo vai num descalabro sem comedimento, estamos corroídos pelo morbo e pelos miriápodes! Em breve seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte!... Por isso e para eterna lembrança desses paulistas, que são a única gente útil desse país, e por isso chamados de Locomotivas, nos demos ao trabalho de metrificarmos um dístico, em que se encerram os segredos de tanta desgraça:

“POUCA SAÚDE MUITA SAÚVA,
OS MALES DO BRASIL SÃO” (ANDRADE, 1996, p. 82).

O trecho da carta apresenta uma crítica ao Estado, à gestão da política econômica e social, ironiza dístico da bandeira nacional, além de expor as dificuldades daqueles que são excluídos socialmente.

Por meio da escrita rebuscada da carta, entremeada de gafes linguísticas, a exemplo da confusão com a grafia do título monárquico, parece ainda denunciar a condição ilusória dos brasileiros, que continuavam sonhando ser o que não eram, inclusive utilizando uma língua que não seria legítima; por isso, talvez, apesar de todo esforço, ela sempre soaria artificial e incorreria em erros:

Outrossim, hemos adquirido muitos livros bilíngues, chamados “burros”, e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia (ANDRADE, 1996, p. 65).

Ao fim, na “Carta pras icamiabas”, Macunaíma evidencia ainda mais sua condição de “virador”, mostrando suas habilidades de adaptação, mas também de manipulação para pedir ajuda (financeira, inclusive) ao seu povo na floresta; assim, em meio à fragilidade de sua condição na cidade de pedra, justifica-se o herói de nossa gente:

Porque, súbditas dilectas, é incontestável que Nós, Imperator vosso, nos achamos em precária condição. O tesouro que d’aí trouxemos, foi-nos de

mister convertê-lo na moeda corrente do país; e tal conversão muito nos há dificultado o manutenção, devido às oscilações do Câmbio e à baixa do cacau. (ANDRADE, 1996, p. 58).

Mário de Andrade, ao apresentar Macunaíma como o “herói sem nenhum caráter”, expõe um símbolo nacional invertido. Espera-se dos heróis algum caráter, e ainda, a honradez, as conquistas e a glória. O herói de Mário não consegue nada disso, ao contrário, seu fim, embora inegavelmente poético, é solitário e triste. Durante a trajetória de Macunaíma, há perdas e derrotas que profundamente o marcam. Entretanto, a partir de um comportamento nitidamente distanciado do senso comum, emerge um novo modelo, um herói caricato que satiriza a todos ao redor, em plena afirmação de si mesmo, e que “brinca” com a própria condição.

Na rapsódia, a relação do homem com o trabalho é explorada em diversos momentos e é apresentada de forma ambígua. Macunaíma desvaloriza quem trabalha, justificando-se graças à sua própria condição de herói-mito, descendente da tribo dos Tapanhumas: “— Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado: — Ai! que preguiça!...” (ANDRADE, 1996, p. 39).

Além disso, Macunaíma ratifica tal postura no decorrer de toda a narrativa, também para demarcar sua posição contrária à imposição do trabalho pelas diversas culturas estrangeiras que desembarcam e modificam as relações laborais no país.

A esse respeito, Kothe afirma que o herói picaresco é uma paródia às avessas do capitalismo – o fato de o herói não ter capital exemplifica tal afirmação. “O pícaro, percebendo as relações de produção como uma máquina de moer carne humana, procura tirar o corpo fora e dançar à beira do abismo” (1987, p. 48). Talvez por isso, Macunaíma, apresentando atitudes picarescas, foge do trabalho e se sente deslocado frente a uma realidade que o compele a extrair seu sustento por meio de relações monetárias friamente estabelecidas pelo capital e não mais poder viver do que a terra oferece, como o cacau.

No capítulo “Uraricoera”, no decorrer de mais uma saga, Macunaíma pede um pouco de água para as pessoas que estavam “destruindo formigueiros para construir um açude”. Como não havia água, deram raiz de umbu: “O herói matou a sede dos legornes, agradeceu e gritou: — Diabo leve quem trabalha” (ANDRADE, 1996, p. 154).

Segundo Manuel Cavalcanti Proença (1978, p. 12): “Esse espírito de aventura do brasileiro, contrapondo-se ao trabalho, não é invenção de Mário de Andrade, mas observação de sociólogos eruditos falando sério, mestres como Sérgio Buarque de Holanda”. Ao se repetir, ao longo da narrativa, cenas que reforçam a aversão de Macunaíma ao trabalho, a observação de Proença ganha relevo. Na ficção, heróis são criados com o propósito de servir de exemplo para um povo, ser o legítimo representante da nação, e, em alguma medida, produzem um efeito

persuasivo nos leitores. Assim, a rapsódia captura um dado da realidade, mas também o reforça, uma vez que o herói-personagem é o modelo.

A recusa e a fuga ao trabalho, por parte de Macunaíma, perpassam toda a rapsódia. Transgredir normas impostas é também característica picaresca, e a falta de caráter ganha destaque ao ser comparada a alguns aspectos construídos pelo Estado, que tenta se organizar a partir de um modelo que colocaria o país nos mesmos moldes de países desenvolvidos.

Vislumbrar ou compreender as transformações estruturais necessárias ao desenvolvimento do país, ocorridas naquele momento, era difícil para uma boa camada da população brasileira. O herói tem dificuldade de assimilar a nova ordem econômica, pois ela não tem correspondência em sua cultura. Assim, no decorrer da rapsódia, a adaptabilidade, a descaracterização e o “jogo de cintura” podem ser interpretados como meios que asseguram, no ambiente urbano, a sobrevivência do herói e daqueles que comungam das mesmas condições. A esperteza de Macunaíma pode ser, nesse sentido, uma opção frente à fragilidade diante de um Estado que sempre foi submisso aos desejos internacionais: primeiro, Portugal, a seguir, França, Inglaterra e Estados Unidos – no período em que a rapsódia foi publicada. Resulta daí, possivelmente, a “honradez elástica” que Mário (1996, PP) enxergava como traço brasileiro.

A certa altura da rapsódia, depois de o herói perder a muiraquitã pela segunda vez – e definitivamente –, Maanape sugere-lhe uma viagem para a Europa, com a finalidade de reaver a muiraquitã, objetivo de Macunaíma. Mesmo sem ter condições financeiras, Maanape acredita que o irmão possa viajar, contanto que se disfarce de pianista e, dessa forma “[...] arranja uma pensão do Governo e vai sozinho” (ANDRADE, 1996, p. 112). Continuando o diálogo, Macunaíma responde: “— Pois então finjo de pintor que é mais bonito”. Mas o herói não consegue ir, e comenta, encenando certa dignidade para esconder o fracasso da empreitada: “Paciência, manos! não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter” (ANDRADE, 1996, p. 114-115).

Segundo Lucy Dias (2000, p. 129), Mário de Andrade tinha “uma rara capacidade de acessar o inconsciente coletivo brasileiro, do qual emanaram todas essas desconcertantes, porém riquíssimas imagens [...]”. Na voz do herói, quase como um eco do pensamento modernista, incluindo o do próprio Mário, ouvimos uma crítica ao comportamento daqueles que buscam replicar os modos e costumes europeus em território nacional, ignorando as práticas culturais já estabelecidas em território brasileiro, e essa crítica atinge também a literatura local anterior ao Modernismo, com seus modelos espelhados no cânone europeu.

Na rapsódia modernista, o heroísmo atribuído aos índios na literatura já não cabe mais. Boa parte do pensamento de Macunaíma, refletido em suas ações, gira em torno do benefício que se pode obter, ou seja, do “jeitinho que se pode dar” para levar vantagem. A astúcia que sempre marca as apresentações de heróis clássicos, tendo Odisseu como emblema, no personagem de Mário transforma-se na malandragem, adaptando-se, numa retomada antropofágica, aos trópicos e às interações características do ambiente que se delineia no curso da narrativa. Afinal, essa “astúcia” deve ser importante para conseguir êxito num certo Brasil, entre os séculos XIX e XX, e não na Grécia Antiga.

A falta de caráter de Macunaíma, como bem explicou seu criador, não corresponde, pelo menos de imediato, à falta de uma moral, mas esta leitura aponta para uma espécie de esvaziamento de traços, uma drenagem de caracteres, até se ter um herói sem nenhum caráter. Esse esvaziamento nos parece necessário para que, em sua existência ficcional, esse personagem pudesse ser muitos, um antropófago capaz de assimilar a “substância brasileira” que Mário gostaria de ter encontrado, em toda a sua complexidade e diversidade.

Com **Macunaíma**, Mário de Andrade concretiza o projeto modernista de trazer ao centro das atenções, por meio da linguagem literária, a cultura popular, incluindo em sua rapsódia elementos característicos da fala, da sintaxe das ruas, os regionalismos, provérbios populares, lendas heroicas, mitos cosmogônicos, anedotas, cantigas, personagens do folclore brasileiro, crenças, simpatias. Relê o cânone nacional e europeu e, entre a homenagem e a iconoclastia, processa inversões e subversões, mutila, mescla e recita. Inclui, como personagens, pessoas públicas, como Jaime Ovalle, Dodô, Tia Ciata, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, e da sua intimidade, como dona Ana Francisca de Almeida Leite Moraes, tia e madrinha do escritor. A cultura é apresentada de forma descentrada, desierarquizada, por meio de referências aos povos variados que colaboraram na formação da identidade brasileira, sempre em processo.

A narrativa deixa evidente que as ações do personagem central apresentam um paradoxo fundante da nação brasileira, resultado da ausência de aceitação de sua origem imemorial e multiétnica, que, simultaneamente, levasse à problematização de uma origem colonial, o que não significa negá-la – ela existe em sua historicidade –, mas colocá-la em relação a outras versões igualmente legítimas. Acima de tudo, a rapsódia evidencia uma nação que, no início do século XX, começa a perceber as disparidades industriais e comerciais desencadeadas pelo modelo capitalista e seu discurso de progresso a qualquer custo, como mote da modernização.

A cidade de São Paulo aparece como espécie de ícone desse processo, mas também é um referencial das contradições nacionais, da desigualdade, dos extremos entre prosperidade financeira e miséria. Correspondendo, ao que se sabe, ao lugar que de fato a metrópole ocupava no imaginário nacional, a cidade surge ao início da narrativa, logo que nasce o filho de Macunaíma e Ci:

O pecurrucho tinha cabeça chata e Macunaíma inda a achatava mais batendo nela todos os dias e falando pro guri:
— Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro.
(ANDRADE, 1996, 26)

Muito provavelmente, Mário reproduz nesse pequeno trecho uma cena que se repetia em muitos lares pelo Brasil afora, e que talvez não tenha deixado de acontecer. A referência ao formato mais achatado do crânio, sabemos, foi e é motivo de discriminação de nordestinos que vieram para o Sudeste, notadamente para a capital paulista, onde, salvo exceções, fizeram não a própria riqueza, mas a da cidade e do país.⁵⁹

São vários os exemplos que ilustram a ressignificação de lendas, mitos cosmogônicos e da própria “alma” brasileira, em sua existência cotidiana. Por meio desse retrato moderno, Mário nos apresenta uma narrativa que busca resgatar uma história nacional que se encontra longe de assentar seus alicerces, evidenciando ainda mais o seu caráter fluído e movediço. Segundo Benjamin (2013), a intenção por trás desse processo é a compreensão do homem diante da fragmentada situação de efemeridade histórica, na qual se pode afirmar que a alegoria se impõe como a imagem expressiva mais apropriada nessas condições.

A história não tem causa única, sujeito fundador, nem razão progressiva (FOUCAULT, 1996). Macunaíma, ao ser colocado diante dos conflitos da colonização, também reflete os conflitos da modernidade. Mário de Andrade, ao resgatar traumas coloniais, coloca em perspectiva a formação do povo brasileiro.

Macunaíma, nascido na tribo dos Tapanhumas, cresce seguindo rituais e fazendo traquinagens. Muda-se para a cidade, na maturidade, com seus irmãos, busca, sem saber, meios inovadores para temas e questões sociais que o atingem e, driblando regras, tenta encontrar a

⁵⁹ Esse imaginário, em parte construído em razão do desenvolvimento desigual das regiões do Brasil, ainda perdura, mas foi acentuado principalmente nas primeiras décadas do século XX, quando o Brasil estava promovendo campanhas para incentivar a vinda de imigrantes europeus para trabalhar na lavoura e na indústria – e branquear a população, não nos esqueçamos –, mas acabou deflagrando ondas internas de migração quase ininterrupta, atraindo especialmente nordestinos (“retirantes”), fugindo da seca e da miséria decorrente, e ainda populações rurais e urbanas das várias regiões, com destaque para Minas Gerais. Eram motivados pela busca também de melhores condições de vida na “cidade grande”, e, infelizmente, embora esse êxodo tenha diminuído, está longe de cessar, pois a desigualdade no país mostra ser um problema crônico.

felicidade. O herói de nossa gente transforma o inusitado em habitual, diante dos desafios, “se vira”. Na cidade, ocorre o choque cultural, fazendo com que, de certa forma, o herói vá, gradativamente, rendendo-se aos contrastes que vivencia e, no instante em que percebe que está perdendo suas raízes, conclui que não consegue viver daquela maneira:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... (ANDRADE, 1996, 133)

Macunaíma destaca-se na rapsódia pelos seus feitos nada grandiosos, principalmente pela forma que encontrou para sobreviver, adaptando-se às diferentes circunstâncias: fazendo-se de vítima para levar vantagens, esquivando-se dos compromissos e do trabalho, contradizendo, à primeira vista, enfim, o epíteto que o consagra como “herói de nossa gente”. O personagem da fábula modernista não se preocupa com suas ações e com as possíveis consequências, como acontece com o herói da fábula tradicional. Distante dos feitos gloriosos, ele não realiza nada em vida, não tem uma trajetória exemplar, morrendo triste, solitário e sem reconhecimento nenhum.

Ao idealizar a formação de uma identidade nacional, pelo resgate e pela reconstrução da cultura brasileira, desde sempre plural, Mário de Andrade expõe o quanto essa particularidade é rechaçada pela população, que insiste em ser o que não é. Nota-se, porém, que a rapsódia abre espaço para a possibilidade de mudanças, uma vez que Macunaíma efetivamente não morre, transforma-se em estrela, como manda a tradição de sua gente, ele vai ser “brilho inútil” no céu. Essa resistência inútil pode, contudo, indicar um novo modo de leitura da realidade; por intermédio do personagem preguiçoso e amoral, a rapsódia mostra os embates inevitáveis com as transformações implementadas pelo progresso técnico e, simultaneamente, revela valores difundidos pelo positivismo e pela República, enraizados na consciência coletiva desse povo ali retratado, e mostra, também e principalmente, as mediações criadas para a sobrevivência nessa mesma realidade. A máquina chega, mas o herói, em sua jornada, e em sua decisão de retornar aos seus, que já não mais existem, desconstrói a ideia de que o progresso da modernidade serviria a todos, e propõe outro discurso, proferido por vozes dissonantes – o Brasil são muitos, e são muitas as histórias por contar.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

[...]

Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as
[posses, as preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!

(Mário de Andrade, Improviso do mal da América – **Remate de males**, 2021, p. 45)

Em todo o percurso da pesquisa, escritos do próprio Mário de Andrade, como autor empírico (sua correspondência, principalmente), estiveram sustentando, em parte, as nossas análises e reflexões, entendendo que isso nos auxiliaria a aproveitar os estudos precedentes que vêm constituindo a fortuna crítica de **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Acreditamos que esse caminho foi bastante frutífero para se alcançar o objetivo proposto nesta leitura, qual seja, entender alguns aspectos das relações que esse texto foi estabelecendo com a sociedade brasileira, com o povo, com a nação. Cabe ressaltar que, com esse objetivo, não pretendemos apresentar uma resposta, mas participar da conversa em torno do papel da rapsódia marioandradina enquanto proposta provocativa dentro do processo de construção de uma ideia moderna de nação. Intencionamos, especificamente, constituir uma oportunidade para se pensar em como o discurso literário modernista, mais exatamente, a rapsódia de Mário de Andrade, contribuiu para a formação de um novo imaginário coletivo, e nacional, acerca do Brasil e do brasileiro.

Constatamos que, ao longo do tempo, **Macunaíma** vem sendo recolocado, através de contínuas novas leituras, inclusive em outros países, na esfera da discussão contemporânea dos problemas globais e nacionais que vêm se agudizando em torno de questões etnorraciais e etnorreligiosas. Percebemos que o texto marioandradino, por sua natureza polifônica, estabelece um espaço dialógico imprescindível, do qual passam a fazer parte, em definitivo, as múltiplas vozes e vocalizações que vêm alimentando esse debate desde o século passado – um marco temporal para o surgimento de uma espécie de desencanto em relação às promessas modernas de progresso em todo o mundo, já que se descobriu que esse progresso não necessariamente traria paz social e bem-estar.⁶⁰

⁶⁰ Sobre o esse conturbado período, ver, por exemplo, as análises de Eric Hobsbawm (2001).

No Brasil, como abordamos nesta tese, e de maneira mais aprofundada no segundo capítulo, “Uma identidade macunaímica”, nossa origem histórica plurirracial não foi ainda devidamente compreendida como parte constituinte de um “ser brasileiro”. Obviamente, não esperamos que assim seja, mas extraímos de nossa leitura de **Macunaíma** que seu protagonista, com seu corpo híbrido “criançadulto”, de cor nuançada, enfim, de caracteres indescritíveis, parece carregar em si as contradições que, século a século, se associam a essa matriz renegada.

Nesse sentido, reafirmamos, neste capítulo conclusivo, o que aventamos em outro momento de nossa discussão: a falta de caráter da personagem não somente indicia a desconstrução do imaginário de um herói clássico – moralmente sem máculas e fisicamente adequado a seu destino heroico –, mas também aponta para as características do povo que ele representa. No caso de Macunaíma, esse povo traz as marcas de suas origens estampadas em sua própria diversidade; contudo, traz também as marcas históricas da exclusão, do extermínio, da violência – ainda em curso – denunciando um esforço de apagamento dessa origem plural.

Se fosse necessário e possível sintetizar **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter, neste momento, ressoam as palavras de Darcy Ribeiro, declarando que a rapsódia de Mário de Andrade é “[...] um retrato oblíquo, transversal, do Brasil” (ANDRADE, 1996, p. XVIII). É dele, porém, outra afirmação que nos permitiu ler **Macunaíma** com maravilhamento e, ao mesmo tempo, sem ilusões.

Essa narrativa modernista fala de heróis, fala de nação, fala da exuberância da natureza, milagrosamente disposta através de um território imenso, sem fim. É fácil ceder ao apelo íntimo do desejo de pertencimento, ouvir na alma um chamamento tribal e reconhecê-lo como algo familiar; embarcar, por fim, na crença de que fazemos parte dessa terra, Pátria sem igual em sua perfeição. No entanto, desde o início, Darcy Ribeiro nos alerta sobre a natureza do discurso que ali está e que se contrapõe a qualquer ideia de nacionalismo acrítico: **Macunaíma** é um “[...] livro-palhaçada: desconcertante utopia anti-ufanista”. Nossa leitura não pôde, portanto, desconsiderar que a rapsódia, sem o dizer, fala “[...] de nossa gente tão pobre e famélica” (RIBEIRO, 1996, p. XVIII); muitas belezas que ali estão, como uma Iara cantante, servem para atrair nossa atenção para o fundo do texto, onde, muitas vezes, repousam graves questões.

Ao longo da pesquisa, foram necessárias incontáveis incursões no texto, trocas, diálogos, reflexões; a leitura crítica de outros pesquisadores, mais experientes, que, inclusive, indicaram possibilidades de entrada no mato virgem das palavras em que circulam os personagens de Mário: Macunaíma e seu séquito – os irmãos, as variadas cunhadas e uma chusma de “[...] jandaias, muitas araras-vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios”

(ANDRADE, 1996, p. 23), além dos seres humanos, ou nem tanto, que contracenam com o herói em suas aventuras pelo território fantasioso.

Tentamos compreender o cenário da rapsódia não como pano de fundo das aventuras do herói, mas como figurações vívidas, ainda que oblíquas e enviesadas, de um Brasil “desenhado” pela palavra. Entendemos que sua fugacidade, e até certo aspecto fantasmagórico, no sentido de estar e não estar ao mesmo tempo, de se desfazer num piscar de olhos, constitui uma paródia das descrições da “exuberante natureza” que, desde Caminha, até o Romantismo, assume, metonimicamente, o lugar do Brasil, de seu território, geográfico e simbólico. Nossa interpretação é de que esse efeito de fluidez que Mário alcança, pela linguagem, especialmente durante a narração das viagens que fazem Macunaíma e seus irmãos, parece desestabilizar a perfeição de uma paisagem imaginária que tampona o Brasil real – os muitos Brasis não ficcionais.

Outro aspecto que gostaríamos de ressaltar neste capítulo conclusivo diz respeito à noção de “bastardia”, que utilizamos a partir das formulações de Marthe Robert (1972/2007) acerca das categorias fundantes do gênero romance; posteriormente esse aparato conceitual foi retomado, como “escrita bastarda” e “bastardia literária”, noções cunhadas por Telma Borges (2006, 2011, 2015) em pesquisa de doutoramento. Embora os pressupostos que possibilitaram às pesquisadoras o desenvolvimento desse campo conceitual sejam diversos daqueles que motivaram o presente estudo, a ideia de uma literatura bastarda, que provoca uma descontinuação numa dada linhagem literária, foi fundamental para compreendermos o lugar marginal de **Macunaíma** no cânone literário brasileiro.

De início, o conceito de “bastardia literária” irá explicar em que medida a “vida” de certo tipo de narrador exige condições narrativas particulares, o que se reflete nas escolhas linguísticas e discursivas do escritor. Nesse sentido, o foco narrativo da rapsódia difere, por exemplo, daqueles estudados por Telma Borges – sempre narradores-personagens, de primeira pessoa, de paternidade questionável ou desconhecida, e que, ao reconstruírem suas memórias, combinando-as com memórias alheias, buscam, sem êxito, legitimar-se numa cobiçada genealogia familiar. Também, não seria o caso, pelo menos nos limites desta tese, de abordarmos a rapsódia de Mário de Andrade pelo aspecto pré-edipiano ou da fabulação neurótica, motores que fundam o romance, na concepção de Marthe Robert, mas ambos os referenciais nos auxiliaram na leitura das especificidades da rapsódia marioandradina, no tocante à condição bastarda de seu protagonista.

Como se viu ao longo desta leitura de **Macunaíma**, Mário de Andrade apresenta, *avant la lettre*, uma espécie de narrador que Silviano Santiago (2002) chamaria de “pós-moderno”,

sendo aquele que narra não as próprias experiências, mas as de outrem. Quem narra a vida de Macunaíma, o protagonista, é um homem anônimo que, por sua vez, já está fazendo um relato de segunda mão – ele reconta o que ouviu de um papagaio, um outro que, diz a fama, apenas repete o que ouviu. Poderíamos pensar que talvez haja, nesse caso, uma narrativa em abismo, um eco infinito de acontecimentos apenas narrados, cuja origem está, para sempre, perdida, portanto, perdida também está sua veracidade. Em princípio, pela condição desses narradores que não protagonizam aquilo que narram, o operador interpretativo da bastardia não se aplicaria, desse modo, a Macunaíma. Contudo, a inexistência de qualquer menção à figura paterna em toda a trajetória do herói obriga-nos a entendê-lo como filho bastardo. E isso tem consequências.

O foco narrativo difuso seria, no nosso entendimento, um primeiro efeito dessa condição bastarda. Dizem que, “quem conta um conto aumenta um ponto”, e, nesse caso, em um tal contrato de leitura, não se pode buscar a origem ou a comprovação de nada do que foi dito. Daí a liberdade absoluta do escritor na apropriação e agenciamento de tradições as mais diversas, que, na nova composição, se mesclam, perdem os contornos, confundem-se, emendam-se, complementam-se ou, ao contrário, se suprimem enquanto corpo narrativo integral. São pedaços, destroços de lendas, cantigas, jogos de palavras, provérbios, orações, receitas, taxonomias, parlendas, etnografias, mitos sem pai, nem mãe, contados e recontados, e que se arranjam, no corpo rapsódico, sem compromisso com verossimilhança ou lógica, interna ou externa. As tradições orais, das quais advém a maior parte das referências utilizadas por Mário de Andrade, necessariamente, normalizam as incoerências e suprem os esquecimentos com o improvisado e, assim, perduram. Tudo funciona muito bem, desde que se compactue com tamanho desregramento.

Quando, na costura de referências tão variadas, algo escapa – e isso é inevitável em toda escritura –, o talento autoral transforma a falta em produtiva inventividade, gerando uma “[...] multiplicidade discursiva, somente possível porque o ato de esquecer faz do exercício da memória uma ação perceptiva e fragmentada. Os vazios e as conexões que daí resultam são elaborados como experiências estético-culturais de todos os tempos e lugares” (BORGES, 2006, p. 42).

Entendemos, assim, que, para sustentar um protagonista que não tem origem precisa, tudo ao seu redor deverá ser incerto, para que, ao fim, a ausência de um pai, a primeira cisão nessa genealogia, já não cause estranhamento. Para que Macunaíma seja esse “herói sem nenhum caráter”, picaresco, sentimental, melancólico, pândego, nada em seu entorno terá

fixidez. Protagonista bastardo, escrita bastarda – o narrador, qualquer que seja, deverá estar a serviço dessa bastardia.

Em segundo lugar, ao mesmo tempo como motivador e decorrência, parece-nos que uma condição bastarda é, por definição, um entrave ao pertencimento identitário. Algum dado estará sempre incompleto na conformação de uma identidade, já que a completude originária é, necessariamente, inalcançável. Como vem sendo visto por parte de seus estudiosos, Macunaíma é representativo do povo brasileiro – para seu criador, ele é apenas um indivíduo *bem* brasileiro (ANDRADE, C. D., 2015, p. 195), mas não representa, não é uma metáfora, não é um símbolo. Pensamos que ele pode se prestar a esse papel, se assim o quisermos, mas somente na medida em que sua construção reflete a construção dessa identidade nacional – ambos são construtos históricos, uma invenção. Em nossa leitura, associamos o corpo mutante, hibridizado de Macunaíma à matriz plurirracial da população brasileira, pois a construção identitária multiétnica dessa nação pressupõe imprecisões, rasuras, divergências, transformações. Como alegoria, Macunaíma, com seu corpo de “homem taludo” e “carinha enjoativa” de “criança”, “piá”, “curumim”, ou como “príncipe lindo”, “fogoso”, “peitaria cabeluda”, “olhos azuizinhos”, “perninhas de arco”, “preto retinto” e tantos nenhuns caracteres, parece responder por cada brasileiro – em algum momento, nossas imagens, nossas imagens de brasileiro, serão coincidentes, mas essa coincidência é errática, pois deixa de o ser logo em seguida. Macunaíma, com seu corpo aberto, um corpo por vir, afirma a impossibilidade de inventarmos, para esse povo, uma identidade exata, inflexível, una.

Compreendemos que a formação do país, a definição de suas fronteiras, alargando-se sempre por meio de processos invasivos, sobrepondo as marcas da colonização às culturas e aos corpos pré-existentes, somente poderia resultar nesse povo de subjetivação oscilante, ambígua, que não se reconhece nessas matrizes. Em certa medida, é um povo que não se pensa enquanto coletividade resultante de processos históricos compartilhados. Vimos que assim também é “o herói de nossa gente”. Mário afirmou que, propositalmente, Macunaíma não é dotado de uma “totalidade psicológica” (ANDRADE, C. D., 2015, p. 195). No decorrer de nossas análises, observamos que suas ações são motivadas por necessidades ou desejos de ordem primária: comer, dormir, fazer sexo. Por um lado, isso pode refletir uma existência ordinária, que não exige qualquer elaboração psicológica que demande maior responsabilidade sobre si ou sobre outrem, um esforço de consciência do existir em relação a, mas, ao contrário, basta-se e contenta-se com a satisfação imediata – e retroalimentada – desses desejos primordiais. Por outro lado, esse modo descompromissado que mantém o herói em ação, alegre,

feliz em apenas existir, pode ser, como sugere Darcy Ribeiro (1996, p. XIX), “nossa razão catártica”:

Essa alegria imotivada é a vingança do povo, sua revanche, contra a envolvente trama intelectual que se lança sobre suas cabeças, atribuindo a ele a culpa de nossos crônicos males. Debitando o fracasso nacional ao povo, à sua suposta inferioridade racial, à sua alegada indolência tropical, à sua propalada luxúria pagã, os poderosos, os ricos, os brancos, os educados – donos do mundo, senhores da vida – se livram da culpa. Jogam sobre o povo, o pobre, o preto, a mulataria, as responsabilidades de nosso desempenho medíocre, ontem e hoje. (RIBEIRO, 1996, p. XX)

Para Darcy Ribeiro, a qualidade maior de **Macunaíma** é dar expressão à alegria brasileira, como forma espontânea e inconsciente de vingança. Na nossa visão, acrescentaríamos que é um personagem feito para ser pensado, para nos obrigar a nos pensar – a partir dele, de sua conformação ambígua, de suas ações infantis, inconsequentes, da sua resiliência e força criativa, mas também a partir de sua vulnerabilidade – e a nos perceber imersos nas contradições que vêm se sedimentando e sucumbindo, umas sob as outras, na edificação de uma identidade forjada. Talvez, Macunaíma seja exatamente um alerta sobre a impossibilidade de nos enquadrarmos em uma proposta identitária pronta, desenhada como um produto construído alhures e oferecido a essa gente que precisava ser vista – e não necessariamente se ver – como nação. No momento em que se tornou interessante (para quem?) inventar a nação brasileira, sucessivos projetos foram experimentados, com seus modelos, seu ideário, suas narrativas.

Propusemos, então, a partir da análise de um capítulo em especial, “Macumba”, a ressignificação da condição de bastardia, pois a rapsódia é, também, um “lugar terceiro”; portanto, a escrita bastarda, lida com esse instrumental teórico, passa a constituir processo libertário de criação. No momento mesmo em que é banida das antigas linhagens do romance clássico e do moderno, embora (e até porque) a categoria do bastardo fundasse o gênero, conforme teoria do romance de vertente psicanalítica,⁶¹ simultaneamente, a escrita bastarda também fundaria nova linhagem e, por sua natureza, não ficaria presa a ela. Lembremos que, para Bakhtin (2014), o gênero romanescos, e, por extensão, para nós, o gênero rapsódico, se aproveitam da construção discursiva processual, que se dá no jogo enunciativo de escrita que se renova a cada novo ato de leitura, o que reforçaria uma certa “semiose infinita”, abusando aqui de expressão de Eco (2004), usada metaforicamente.

⁶¹ Como informamos anteriormente, há toda uma elaboração teórica, de viés psicanalítico, sobre “bastardia” como categoria fundante do gênero romance, conforme Marthe Robert (2007).

A rapsódia, como gênero, pressupõe o improviso, a liberdade, a irreverência, espécie de prerrogativas que outros gêneros não teriam. Torna-se, portanto, lugar dos “possíveis”, de “mundos possíveis”, ainda recorrendo a Eco (2004). É nesse ambiente em que a condição de bastardia passa a ser um ganho que pode subverter a falta de um pai e abrir-se ao novo – um gênero novo, o romance, segundo Robert (2007), ou, no Brasil dos anos de 1920, a rapsódia extemporânea de Mário de Andrade. E foi assim, de fato, ainda nas palavras de Darcy Ribeiro (2015, p. XXI), que **Macunaíma** pôde vir ao mundo:

O modernismo paulista explodindo, exausto de uma literatura pejada de europeidade e circunspeção, entra no desvario antropofágico. Mas fica nisso, fazendo roda na busca de si mesmo, até que Mário cai no ínvio mato bravio. Aí posto, encontra a amplitude de que precisava para, fantasiando livre, encontrar a originalidade selvática e inocente que jamais tínhamos atingido. Misturando mitos e sacanagens, etnografias e invencionices, semânticas e galimatias, Mário expressa os brasileiros tal como ele é, e só ele então, os via, nos via.

Somente uma escrita assim, capaz de “fantasiar livre”, escapando dos moldes românticos e das amarras realistas – formas de recriar a Europa –, poderia constituir um lugar possível para Macunaíma. Somente essa escrita curada dos complexos de rejeição poderia, alegre e orgulhosamente, apresentar um herói multirracial, metamórfico e, ainda, consagrá-lo a Exu. As culturas africanas, segundo Leda Maria Martins, são culturas de encruzilhada e, como vimos, esse é o lugar de Exu – e de seu filho, Macunaíma:

[...] as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 2021, p. 31)

Apoiamo-nos no conceito de “corpo-encruzilhada”, proposto por Leda Martins (2021), para tratar desse corpo que se permite atravessar por outros corpos. Aproximamos, então, a escrita bastarda de Mário de Andrade, seu livro de gênero antigo, desterrado, e o personagem que o habita sem encontrar pouso. Dois corpos atravessados por linguagens. A encruzilhada é ela mesma operadora de linguagens e de discursos, é um “lugar terceiro”, de produção sêmica diversificada, portanto, geratriz de novos sentidos (MARTINS, 2021, p. 34-35).

Ao recusar os modos europeizados e europeizantes de narrar, Mário se coloca à margem e, ao fazê-lo, expõe o lugar periférico que o país ocupara desde sempre. Ressalte-se que essa condição se firma à revelia das elites intelectuais e econômicas que aqui se empenhavam em afirmar sua filiação obediente ao Velho Mundo civilizado. Assim, essas elites, com sua visão estreita e arrogante, ignoravam, ou mesmo renegavam a diversidade e o valor de civilizações tão mais antigas que, pouco a pouco, nas Américas, iam destruindo. Ao pensarmos

nas relações que **Macunaíma** estabelece com as realidade(s) histórica(s) brasileira(s), concluímos que, não apenas com sua escrita bastarda, sua poética, mas inclusive com sua figura, sua presença sempre polêmica, Mário de Andrade abre, em seu tempo, uma discussão sobre o Brasil que jamais foi concluída.

O modernismo de Mário, sua quase iconoclastia, parece-nos, de forma pioneira, colocou o país numa encruzilhada e, aos poucos, nós, macunaímas, vamos percebendo que esse é um bom lugar, pois é aqui que ficamos expostos para olhar em todas as direções. Na encruzilhada é onde se formam os redemoinhos, que destroem e limpam o espaço para a reconstrução. É a morada de Exu e de seu filho, Macunaíma – Exunaíma – senhores das transformações.

Toda identidade é construto histórico, é parcial e provisória. Nesse sentido, Mário e Macunaíma, criador e criatura, com seus corpos-encruzilhada, vêm experimentando novas identidades, a cada novo ato de leitura, como diziam Bakhtin e Eco, entre outros.

Encerramos nosso estudo em meio a uma multidão de vozes anônimas que começam a perceber que é bom ser plural, misturado, híbrido, mestiço, e todas essas coisas. Ninguém e nada melhor que a poesia, que o poema para, então, dizer por nós:

INCLASSIFICÁVEIS

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes

orientupis
ameriquítalos luso nipo caboclos
orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

somos o que somos
inclassificáveis

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,

não há sol a sós

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americarataís yorubárbaros.

somos o que somos
inclassificáveis

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores,

não há sol a sós

egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarroados mesticigenados
oxigenados debaixo do sol

(Arnaldo Antunes, CD “O Silêncio”, 1996)

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Felipe. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 57-63.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares** – introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Editora Letra Livre, 2012.

ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes. **Diário Nacional**, São Paulo, 20 de setembro de 1931. (reeditado por LOPEZ, Telê P. A. **Macunaíma**: a margem e o texto. São Paulo: Hucitec, 1974). Disponível em: <<https://medium.com/@hiperliteratura/a-raimundo-moraes-9b34d23b1689>>. Acesso em 12 out. 2021.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ANDRADE Mário de. Improviso do mal da América. In: _____. **Remate de males**. Literatura Brasileira – Textos literários em meio eletrônico. Texto não paginado. Edição de referência: Mário de Andrade – Poesias completas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117840>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário; **Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados, 1995.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX; UFRJ, 1996.

ANDRADE, Mário; Correspondência: **Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/IEB, 1999.

ANDRADE, Mário; CASCUDO, Luis da Câmara. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

ANDRADE, Mário; Correspondência: **Mário de Andrade & Manoel Bandeira**. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade – Anotadas pelo destinatário. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. 2. ed. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria Ciência, Cultura e Tecnologia, 2020.

ANDRADE, Mário de (1930). **Remate de males**. São Paulo: Serra Azul, 2021.

ANTELO, Raúl. **Na ilha de Marapatá**. São Paulo; Brasília: Hucitec/MINC/Pró-Memória/INL, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Editora UnB, 2008a.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12. ed. Tradução de Michel Luhud Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 2. ed. São Paulo: Ed: Unesp, Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Ed: Unesp, Hucitec, 2014.

BATISTA, Tatiana. A carnavalização em *Macunaíma*: um olhar bakhtiniano. **Palimpsesto** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 95-112, 2005. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~pgletras/palimpsesto/num4/estudos/carnavalizacao.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989. p. 68-80.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed.. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 284-293.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado**. Campinas: Papyrus, 2000.

BORGES, Telma. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. 247 fls. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BORGES, Telma. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. São Paulo: Annablume, 2011.

BORGES, Telma. Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa. **Outra Travessia**, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. n. 20, p. 91-110, 2015.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, s/d, p. 332.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012, p. 94-95.

CAMARGO, Maria Suzana. **Macunaíma – ruptura e tradição**. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas Editores, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos, 19).

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista IEB**, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Volume único. 9. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imigrantes indesejáveis. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. **Revista USP**, n. 119, texto não paginado, out. a dez. 2018.

CASHMORE, Ellis. BRANCURA. In: _____. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Summus, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. Prefácio de: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica* – ensaio de leitura produtora. São Paulo: Práxis, 1970.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 2ª reimp. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

DIAS, Lucy; GAMBINI, Roberto. **Outros 500**: uma conversa sobre a alma brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios nos bosques da ficção**. 3ª reimp. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FERNANDES, Florestan. Mario de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: Departamento de Cultura, ano XXII, v. CVI, p. 135-158, jan./fev. 1946. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111150#c=&m=&s=&cv=5&xywh=-242%2C2%2C3930%2C2199>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore Brasileiro. **Rev. Inst. Est. Bras.** São Paulo, n. 36, p. 141-158, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Edições Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 34. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1998.

GOMES, Laurentino. **1808** – Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONZÁLEZ, Mario M. Macunaíma. In: _____. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria/Embaixada de Espanha, 1994. p. 297-314.

GRAÇA, Antonio Paulo. **A poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**. Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 14. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil Moderno**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2004.

KIMMERER, Robin Wall. **Braiding sweetgrass**. Indigenous wisdom, scientific knowledge, and the teachings of plants. Minneapolis, US-MN: Milkweed Editions, 2020.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná. Tradução de Henrique Roenick. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. VII, p. 9-202, 1953. Fonte digital: Biblioteca Digital Curt Nimuendajú - Coleção Nicolai [www.etnolinguistica.org](http://etnolinguistica.org). Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Akoch-grunberg-1953-mitos/KochGrunberg_1953_MitosLendasTaulipangArekuna.pdf>. Acesso em 20 jun. 2021.

KOTHE, F. R. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: Secretaria Cultura, Esporte e Turismo/Hucitec, 1974.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário do Jatobá**. 2. ed. ver. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

McLUHAN, Herbert Marshall (1962). **A galáxia de Gutenberg** – a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Companhia Editora Nacional, 1972.

MONIZ, António. HERÓI. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa, 8 de dezembro de 2009, não paginado: Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/heroi/>>. Acesso em: 8 dez. 2021.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas** – literatura e psicanálise em *Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOREIRA, Terezinha T. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

MUCCI, Latuf Isaias. RAPSÓDIA. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa, 7 de abril de 2010, não paginado: Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/rapsodia/>>. Acesso em: 8 dez. 2021.

NOGUEIRA, Lucas Carvalho do Nascimento. **Para o bem da raça**: a época da eugenia na Bahia (1915-1935). 204 fls. Dissertação (mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2019.

OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza. Coleção Documentos Brasileiros: o Brasil em ensaios de história e interpretações sociológicas (1936-1989). Resgate – **Rev. Interdiscip. Cult.**, Campinas, v. 25, n. 1 [33], p. 89-110, jan./jun. 2017.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. A América Latina e a democracia, a tradição antimoderna. In: _____. **Tempo nublado**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PEREIRA, Beatriz da Silva Lopes. **Sururu na cidade**: diálogos interartes em Mário de Andrade e Pinguinha. 354 fls. Dissertação (mestrado em Letras). - Instituto de Letras da Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2013.

PEREIRA, Catarina Lemes. **Vozes multiculturais em Macunaíma**. Relatório Final PIB-H/0138/2013. Manaus: Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFAM, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERUZZO, Cicilia M. K. **Comunicação e culturas populares**. Coleção GTS. São Paulo: Intercom, 1995.

POR dentro da África. Portal disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/educacao/as-politicas-de-branqueamento-1888-1920-uma-reflexao-sobre-o-racismo-estrutural-brasileiro>>. Acesso em 20 jul. 2021.

PRADO JR., Caio. **A formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RAMOS, Arthur. **Introdução à Antropologia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção. Texto apresentado na X Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Artes Cênicas. **Anais ABRACE**, v. 20, n. 1, p. 1-17, 2019.

RAMOS JR., José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma**: Primeira onda (1928-1936). **REVISTA USP**, São Paulo, n. 65, p. 125-130, mar./maio 2005.

RAMOS JR., José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma**: Primeira onda (1928-1936). 525 fls. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

RAMOS JR. José de Paula. **Leituras de Macunaíma**: primeira onda (1928-1936). São Paulo: EDUSP, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy. Liminar. *Macunaíma*. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX; UFRJ, 1996.

ROBERT, Marthe (1972). **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; _____ (Orgs.). **Diálogos internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: PerSe, 2017. p. 187-192.

SANT'ANNA, Sérgio. "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro". In: _____. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 164-211.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-60.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Maria Veloso. MADEIRA, Maria Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários do pensamento social e da literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** – do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Record, 2000.

SANTOS, Richard. **Maioria minorizada**: um dispositivo analítico de racialidade. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Uso e abuso da mestiçagem da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. In: **Afro-Ásia**, n. 18, 1996. Disponível em: <<http://twixar.me/r6LK>>. Acesso em 20 jul. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** Companhia das Letras, 2006. p. 29-48.

SILVA, Alberto da Costa e. Prefácio. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 13-16.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

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

TRISTÃO de Ataíde [Alceu Amoroso Lima]. *Macunaíma*. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 9 set. 1928, p. 4.